

УДК: 821.161.2 [Навроцький]

Олексій Сінченко

ТЕОРІЯ СЮЖЕТУ БОРИСА НАВРОЦЬКОГО

У статті чи не вперше у вітчизняному літературознавстві реконструйовано теорію сюжету неопотебняця Бориса Навроцького з урахуванням як синхронного, так і діахронного контекстів. Підґрунтям його теорії слугують концепції О. Веселовського, В. Шкловського та О. Білецького, що підлягають критичній ревізії. Навроцький пропонує власні методологічні правила в розумінні сюжету, а також вперше в українському літературознавстві пропонує визначення сюжету, що мислиться як система, що вміщує три елементи: ситуацію, тип та зв'язок. Із урахуванням усіх елементів сюжету науковець переглядає вчення Веселовського про мотив, пов'язуючи його з усіма елементами сюжету. Пошукова логіка Навроцького розгортається так: рація виникає як усвідомлення образів; усвідомлення образів – усвідомлення їхньої організації; організація образів поетичного твору провадить до розуміння його композиції, а композиція складного поетичного твору і є сюжет. Запропоноване Навроцьким розуміння сюжету важко увібгати і в наратологію, і в сюжетологію. Обидва спрямування у своєму схематизмі позбавлені головного для Навроцького – зв'язку з людською життєдіяльністю, розуміння, що література є виявом людської діяльності і насамперед покликана відповісти на її базові запити до світу.

Ключові слова: Борис Навроцький, сюжет, мотив, формалізм, українське літературознавство 1920-х, Олександр Веселовський.

Сучасна гуманітаристика дедалі частіше ставить перед собою завдання розмежування рецептивних означень, які накладає історична дистанція на те чи інше культурне явище, і первинних означень, як вони поставали у тому чи іншому синхронному вимірі. Чи не єдиною умовою такого завдання стає реконструкція тих контекстів, де народжувалась та чи інша філологічна ідея – політичних, соціальних, філософських та художніх [5]. Водночас, а це особливо важить для українського літературознавства, натрапляємо на випадки, коли ідеї або теорії не набули подальшого поширення через різні причини, тому їхня реконструкція передбачає не просто відновлення контексту, але і його творення в прийдешньому часі.

Насамперед ідеться про вітчизняне літературознавство 1920-х років, що як і західноєвропейське прагнуло окреслити власну царину в осягненні дійсності, вивільнитись від інших типів дискурсу – історії, культури, психології, вибудувавши розлогу парадигму літературознавчих теорій і власного понятійного апарату.

Теорія сюжету – одна з наріжних у літературознавстві першої половини ХХ століття. Їй передує твердження О. Веселовського про необхідність проаналізувати сюжет як теоретичну проблему, а також дослідження

російських формалістів¹, котрі проблему сюжету вивели на метатеоретичний рівень літературознавчої рефлексії. Поміж українських літературознавців того часу, теорією сюжету цікавились Олександр Білецький та Борис Навроцький. Однак ім'я Навроцького досі не згадується в дослідженнях сюжетології², попри те, що в українському літературознавстві він запропонував перше обґрунтоване визначення сюжету.

Позаяк теорія сюжету, яку розробляє Борис Навроцький хронологічно належить до 1920-х років і відтоді практично не підлягала переосмисленню³, варто означити стратегію її реконструкції. З одного боку, вона вимагатиме відновлення історичного контексту, з іншого – спроби вписати погляди науковця в контекст сучасних сюжетології і наратології. Отже, основні завдання реконструкції передбачають відповідь на такі питання: якою мірою теорія сюжету Навроцького вміщується в рамки тогочасного літературознавства, як кореспондується із російським формалізмом і чи має бодай-які перспективи включення в сучасну літературознавчу рефлексію?

Виклад теорії сюжету Борис Навроцький робить у праці «Мова та поезія. Нарис з теорії поезії» (1925), вписуючи її в загальну теорію творчості, яку прагне цією книгою представити. Для Навроцького художній твір – «величезне й ускладнене образове слово, яке має на меті, як і слово звичайне, служити нашому спізнавальному досвіді шляхом первісного вислову та означення того чи іншого складного життєвого явища, що іншим способом не надається до спізнавального вияву» [7, 236]. Такий підхід до літератури, на перший погляд, відсилає нас не лише до Потебні, але й Чернишевського і перемандрує через Плеханова й Воронського в радянську естетику. Однак, щоб оминати приблизності аналогій, варто вказати, що погляди Навроцького так само як і вказаних авторів вписані в парадигму гегелівської естетики з її настановою на гносеологізм.

У своїй теорії Навроцький відштовхується від праць О. Веселовського, В. Шкловського та О. Білецького, піддаючи їхні погляди критичній ревізії. Із праць Шкловського того періоду він згадує лише «Розгортання сюжету» (1921) [17], вказуючи на те, що науковець так і не пропонує власного визначення сюжету, зводячи його до «ланцюгового чи нескінченного». Подібне зауваження він адресує й О. Білецькому, котрий у праці «В робітні художника слова» (1923), послуговуючись численними дослідженнями, також не дає чіткої дефініції цього поняття.

Білецький справді пропонує доволі розмите визначення: «Умовимось поки називати сюжетом сукупність дій як зовнішнього, так і внутрішнього порядку (події, вчинки, активні душевні переживання), на якій мов на кістяку, тримається жива плоть поетичного твору» [1, 90]. Хоча таке його визначення,

¹ Йдеться про праці Віктора Шкловського, Юрія Тинянова, Бориса Ейхенбаума та Владіміра Проппа.

² В українському літературознавстві ім'я Бориса Навроцького як теоретика літератури практично не фігурує. Маємо лише кілька спроб: одна з них – стаття Олександра Бороня про шевченкознавчі студії Бориса Навроцького [3], інша – моя, вміщена в цьому журналі [12].

³ Чи не єдиною спробою актуалізувати теорію сюжету Навроцького в контексті розмови про український формалізм чинить Світлана Матвієнко. Однак, вона просто переповідає основні положення рецензії Віктора Петрова, роблячи спекулятивні посилання на книгу самого Навроцького [6, 16-17].

як побачимо далі, у жорсткішій формі властиве й самому Навроцькому. Єдиний хто, на думку науковця, спробував дати визначення сюжету – Веселовський [4]. Сюжет Веселовський розглядає як сукупність мотивів, що мають історичну детермінацію. Однак таке визначення не задовольняє Навроцького: «Для нас багато важливіше знати не те, як історично народжувався сюжет, а те, яка будова його тепер, за нашого часу» [7, 199]. В основу сюжету Веселовський кладе розгортання мотивів. Сам характер запитальності, який науковець приписує мотивові, Навроцькому здається сумнівним, адже далі гіпотези таке дослідження не може просунутись, бо виявити, що лежить в основі цієї запитальності жодним методом неможливо. Усе ж Навроцький погоджується із розумінням Веселовським сюжету як «схеми образности» в літературному творі.

Навроцький має рацію: попри те, що Веселовський сформулював проблему сюжету, вказав на те, що емпіричний опис і класифікація сюжетів повинні змінитись його теоретичним осмисленням, він так і не зважився перейти до дослідження «загальних основ сюжету, основ композиції та архітектоники літературного твору» [7, 200]. Зацікавлення російського науковця питанням самозародження та запозичення конкретних літературних сюжетів, Навроцький кваліфікує як відхід від теорії в історію літератури, а це призводить до того, що за такого підходу означення Веселовського не розвинулись «в напрямі зрозуміння законів будови літературних творів» і «в їх відмінності від законів будови інших творів мистецтва і творів наукових» [7, 200]. А саме це найбільше й цікавить Навроцького. Адже він – неопотебнянець у тому розумінні, що образ мислить як стрижень будь-якого художнього твору, тому паралелізм композиції літературного твору й організації в ньому образу для нього типологічно збіжні. Така аналогія зумовлює власне визначення сюжету: «“Сюжет” є певна система, в яку складаються елементарні образи мови, щоб утворити складну образуву картину даного поетичного твору» [7, 200]. Однак «елементарні образи мови» для нього не зводяться до мотивів, як у Веселовського.

Навроцький формулює два методологічні правила в розумінні сюжету:

1. не виходити за межі уваги до образності поетичного твору;
2. не забувати, що сюжет, як розвинена система образності, властивий не кожному творові.

Отже, сюжет – схема «складної образної картини», тому не кожен поетичний твір має сюжет. Це поширюється і на принципи жанрової диференціації. Позаяк поетичний твір здебільшого спрямований на відтворення настрою, який також становить певну життєву модель, однак не має на меті «образово відтворити певну суцільну картину з життя, певний суцільний уривок життєдійства», тому в поетичному творі насамперед ідеться про тему, а не про сюжет.

Навроцький вказує на те, що художній твір переказати неможливо, бо переповідник послуговується прозаїчними словами, «словами-розуміннями»,

що спроможні передати лише «рацію» твору, його «суто-ідейний момент»⁴. Логіка Навроцького розгортається таким чином – рація виникає як усвідомлення образів. Усвідомлення образів – усвідомлення їхньої організації. Організація образів поетичного твору провадить до розуміння його композиції, а композиція складного поетичного твору і є сюжет. Отже, сюжет передує рації твору і стосується його форми, хоча саму наявність форми науковець заперечує. Тоді про що ж ідеться у Навроцького? Якщо сюжет є ускладненою образною системою, а образи верифіковані дійсністю, то сюжет насамперед спрямований опосередковано на вияв автором цієї дійсності, тоді як рація, що в Навроцького інколи ототожнюється то зі змістом, то з ідеєю твору – наслідок ментальних операцій реципієнта із самим текстом⁵.

Важливим лишається питання: як побудова літературного твору на рівні сюжету корелюється із дійсністю, об'єктивний характер якої для науковця очевидний. Наскільки література лишається в класичній аристотелівській схемі мімезису? За Навроцьким література, з одного боку, – певний простір, у якому фігурує образне пізнання світу, з іншого – місце моделювання соціальної поведінки. Основа літератури – зображення людини і її життя, що, виходячи з логіки Навроцького, передбачає як її пізнання, так і конструювання. У першому своєму завданні література найбільше збіжна з наукою і навіть випереджає її на рівні творення емпіричного опису. Суттєва між ними розбіжність – у відмінності природи образу й розуміння. Образ для Навроцького є засобом осягнення дійсності. У цьому він послідовний прихильник Потебні, а глибше – естетики Гегеля. Образне сприйняття світу актуалізується тоді, коли людина зіштовхується із чимось абсолютно новим і її розуміння не може вповні охопити це явище. Йдеться не лише про зовнішній світ, у якому перебуває людина, але і її внутрішній світ.

Мистецтво, на думку Навроцького, охоплює ту сферу, до якої наука ще не може підступитись – це «життєва динаміка в її неспійманій для розуміння конкретності». Саме література, як жодне з мистецтв, «малює нам форми цієї динаміки, форми індивідуальної, а почасти й колективної [...] людської активності» [7, 204]. Питання людської активності, що їх ставить науковець, можна перепрочитати і в річищі дискусій про проблему чужого одушевлення («чужой одушевленности»), яка розгорнулася із праць О. Введенського⁶. Однак він прагне оминати небезпеку сходження в метафізику й шукає відповідь у

⁴ Веселовський, на думку Навроцького, сплутує сюжет і рацію, коли намагається дослідити «на що саме були відповіддю первісні “мотиви”», бо таке питання провадить виключно до рації твору. Так само часто сюжет плутають зі змістом. Під змістом він пропонує розуміти «звичайний прозаїчний переказ даного поетичного твору» [7, 201]. Порівняйте це з твердженням Шкловського «зміст літературного твору відповідає сумі його стилістичних прийомів» [16, 121] або А. Бема «єдино реальним у творі є його зміст; сюжети, мотиви – це фікції, що їх отримують у наслідок відходу (отвлеченія) від конкретного змісту» [2, 237].

⁵ Порівняйте із класичним визначенням Бориса Томашевського: «Мотиви, сполучаючись між собою, утворюють тематичну зв'язку твору». [14, 182] Відповідно, фабула – «сукупність мотивів у їхньому логічному причинно-часовому зв'язку» [14, 182], сюжет як «всуціль художня констуркція» – «сукупність тих самих мотивів у тій самій послідовності і зв'язку в якій вони подані у творі» [14, 183]. Томашевський визнає умовність такого розподілу, але гарантує його зручність.

⁶ Проблема вивчення чужого «Я», властива й Навроцькому, про це свідчить його ознайомлення із працями філософів О. Введенського й І. Лапшина. Про перебіг самої дискусії дивіться детальніше [13].

рефлексології, пов'язуючи з нею питання внутрішнього психологічного напруження, яке розглядає як один із чинників сюжетотворення. Фактом лишається одне – теорія Навроцького спрямована не так на вирішення естетичних проблем, як – проблем гносеологічних.

У першій половині ХХ століття психологія претендує стати наукою про людське поведіння, зазіхаючи на ту сферу, що охоплює мистецтво. Навроцький доволі ризиковано балансує на межі між літературознавством і психологією. Адже сутність літератури для нього становить «виображення людського життя». Із цим він пов'язує й сюжет. Сюжет неможливий, коли явною стає «відсутність змалювання складної людської дії життєвої» [7, 203], тому він «мусить бути схемою суцільної і більш-менш розвиненої картини життєдіяльності» [7, 211]. Життєдіяльність, на думку науковця, «має в собі два основні моменти – діяльність, що впливає на нас, і нашу реакцію на неї» [7, 211]. Відповідно «суцільний уривок життєдіяльності» який повинен охопити літературний образ, складається «з цілої мережі дій і неможливий за наявності однієї дієвої особи» [7, 211]. Постає питання, а яка література може підлягати подібним критеріям? Навроцький рясно цитує Шекспіра, Гюго, Толстого, Коцюбинського, Винниченка – власне ті твори, в яких актуалізована проблема людського пізнання.

Навроцького звинувачували в тому, що теорію літератури він підміняє теорією пізнання⁷. Однак подібний підхід лише засвідчує намагання науковця внести розмежування в предметну сферу досліджень як літературознавства, так і психології з її теорією пізнання, акцентуючи на тому, що сфера людської діяльності досі лишається спільною для обох дисциплін. Він акцентує на втручанні саме психології в сферу літератури, а не навпаки. На його думку, психологія поволі таки переходить у царину мистецтва, апелюючи до вивчення індивідуальних виявів поведінки людини, але це не загрожує мистецтву, бо воно може охопити простір «активності масової», бо таку активність не можна виявити експериментально. Пов'язаність такого переходу мистецтва із соціологією Навроцький не коментує.

Науковець вважає, що мистецтво і надалі лишатиметься цариною, де культивуються «безпосередні форми життєтворчості» і досліджуються «механізми людської життєвої активності». Тут чітко вчувається антикантанська спрямованість його концепції. Для нього мистецтво не позбавлене специфічного утилітаризму, адже саме воно може встановлювати «шаблони поведінки» і є чимось більшим, ніж просто сфера незацікавленої творчої діяльності. Це ще раз підкреслює розбіжність Навроцького із формалістами, бо, скажімо Віктор Шкловський, роль мистецтва вбачає в тому, щоб «повернути відчуття життя, відчуті речі, для того, щоб зробити камінь кам'яним» [16, 63]. Відповідно, якщо формалісти у критиці потєбнянського поняття «образу», роблять акцент на поетичному образі, спрямованому на

⁷ Скажімо, Віктор Петров, який доволі точно вловив тональність поглядів Навроцького вказував на те, що «його (Навроцького – О.С.) теорія літератури – це спроба деструкції літературознавства з тим, щоб на уламках теорії літератури побудувати всеохоплюючу систему наукового мислення» [9, 332]

певний тип чуттєвості – «виденія» чи «остраненія» (Шкловський), в основу якого закладено чуттєве переживання реципієнта, то Навроцький орієнтує рецепцію образу на рацію, на пізнання.

Відповідно до людської активності, яка є матеріалом літератури⁸, літературний сюжет як система вміщує три елементи:

1. образ учинку (ситуація);
2. образ автоцентру вчинків – особи (тип);
3. образ соціальних зв'язків, що постають із взаємного обміну вчинками поміж окремими героями (зв'язок) [7, 215].

Отже, йдеться про три функціонально пов'язані елементи: ситуацію, тип та зв'язок, кожен із яких Навроцький аналізує окремо.

Найбільше уваги науковець приділяє опису ситуацій. Ситуація має вияв або як певний момент дії, або як психологічний момент напруження, що провадить до «розрядження у внутрішніх порухах душі» [7, 217]. Водночас ситуація – «образ вчинку з його мотивами» [7, 221].

Ситуації бувають:

- а) дієві або фактичні (зовнішні вчинки);
- б) психологічні (внутрішні порухи);
- в) дієво-психологічні ситуації.

Вони вибудовані ієрархічно і засвідчують ускладнення сюжету літературного твору. Дієво-психологічні ситуації найбільше характеризують нову літературу.

Навроцький пропонує провадити не лише цілісний аналіз літературних творів, але й досліджувати окремі елементи сюжету – типи вчинку в різних письменників одного стилю чи різних епох, бо літературні ситуації можна вивчати безвідносно до інших елементів сюжету. Такий підхід дає можливість редукувати позицію автора й поглянути на літературу, крізь призму виокремлення в ній загальних формул вчинків – християнської, демонічної чи романтичної. Позаяк мистецтво чинить вплив на людину, переважно несвідомий, то такий підхід також дає можливість зосередити увагу на виявленні цих механізмів, через їхнє усвідомлення.

Митець не вигадує нові ситуації, бо вони вписані в людську природу. Його вправність виявляється, з одного боку, у своєрідності сполучень, а з іншого – «в ускладненні психологічної суті даного композиційного елементу» [7, 224]. Отже, ситуації пов'язані з історією варіацій їхніх сполучень з іншими елементами сюжетів або з їхнім психологічним ускладненням. На перший погляд, ситуація збігається з мотивом, але Навроцький застерігає від такого ототожнення, бо, вважає, що ситуація відмінна як від мотиву, так і від інших елементів сюжету. Веселовський, на думку Навроцького, не уникнув поплутування ситуації з мотивом.

Поняття «мотив» чи не найбільш дискутоване в тогочасному літературознавстві. Більшість науковців, котрі, з одного боку, прийняли тезу Веселовського про те, що «мотив – найпростіша оповідна одиниця, що образно

⁸ Людина, на думку Навроцького, складається із суми вчинків і через ці вчинки себе пізнає.

дала відповідь на різні питання первісного розуму й побутового споспєреження» [4, 305], з іншого – прагнули надати цьому поняттю власного розуміння.

Російські формалісти зосередили увагу не на зв'язку мотиву з дійсністю і процесі творення запитання-відповіді, а на його формальному аспекті – питанні цілісності. Скажімо, Борис Томашевський у своїй «Теорії літератури» твердить: «Тема нерозкладної частини твору має назву мотиву»⁹ [14, 182]. На його думку, в історичній чи порівняльній поетиці ознака «нерозкладності» мотиву не має принципового значення, бо там ідеться насамперед про певні однорідні цілісності, що трапляються в різних творах. Він поділяє мотиви на зв'язні, без яких причино-часовий фабульний хід неможливий, і незв'язні, такі, що можна упустити. Мотиви, які змінюють ситуацію – динамічні (вчинки героїв, їхні дії), які не змінюють – статичні (опис природи, місцевості, обстановки, персонажів, їхніх характерів). Так само й Шкловському в розумінні мотиву йдеться не про його виникнення чи запозичення, а про його структурні характеристики, що розкривають особливі закони сюжетоскладання, в основі яких закладено чистий ритмічний повтор [19].

Трохи згодом Владімір Пропп, який схвально поставився до спроби Веселовського розвести мотив і сюжет, все ж засудив його твердження, що мотив – первинний і неподільний елемент із якого формується сюжет. Він відмовився від цього поняття на користь іншого: «Функції дійових осіб є тими складовими, якими можна замінити “мотив”» [10, 29]. Ще раніше на це звернув увагу Б.І. Ярхо, означивши мотив як «образ в дії» [20, 221]

Лінію Веселовського у розумінні мотиву як відповіді на запитальність до зовнішнього розвинув хіба що Олександр Білецький. Для нього мотив – «просте речення з'ясувального штибу, що сформувало увесь зміст міфу, образного пояснення» [1, 99]. Білецький визнав, що між мотивом і реальністю є «подібність». Мотиви він розподілив на реальні («черкешенка кохає російського полоненого») і мотиви схем («чужоземка кохає полоненого»). Саме схеми сюжетів, а не самі сюжети, на його думку, переходять із твору в твір, а тому підлягають літературознавчому аналізу.

У характеристиках ситуацій, які пропонує Навроцький найбільш впізнаваним є наближення до розуміння динамічних мотивів Томашевського, а також поняття функції у розумінні Ярхо і Проппа¹⁰. Однак розуміння мотиву у Навроцького цим не вичерпується, а має ширший контекст, для виявлення якого варто проаналізувати решту елементів, які він виокремлює в системі сюжету.

Ситуації зумовлюють постання другого елемента сюжету – типу, до якого можна звести й поняття «літературний герой». Поняття «тип» наріжне в розумінні літератури: «Література цінна саме тим, що виховує в нас погляд на індивідуальність, як на відносно органічне ціле певної суми реальних і

⁹ Цікаво, що Борис Ярхо взагалі пропонує відкинути поняття «тема», натомість вживати – «мотив», бо, на його думку, «тема завжди буде лише одним із мотивів» [20, 45].

¹⁰ Позаяк праця Проппа була опублікована лише в 1928 році, то можна говорити про певну самостійність концепції Навроцького.

можливих життєвих учинків» [7, 227]. Тому Навроцький вступає в полеміку з Юрієм Тиняновим, який заперечує саму можливість літературного типу, аргументуючи тим, що автор прив'язує свого героя до ситуації, чим змушує його діяти відповідно до неї. Таких ситуацій може бути у творі багато, однак їх недостатньо, щоб сформувати з окремих реакцій збірний тип. Навроцький погоджується, що справді образ кожного героя вибудовується «з небагатьох реально спостережених фактів», однак подібна схематичність не стоїть на заваді його цілісного охоплення. Цілісності герой набуває в свідомості реципієнта, бо ми, люди, як сприймачі «решту примислюємо з життєвого досвіду». Цей досвід, на думку науковця, керований «законами психологічного детермінізму», який реципієнт застосовує неусвідомлено. Наявність такого закону вносить об'єктивний чинник в інтерпретацію і вказує на те, що перехід героя з одного твору в інший, насправді має не так суб'єктивно-випадковий вимір (у такому розумінні Навроцький звинувачує учнів Потебні, зокрема В.Харцієва), як об'єктивно-закономірний¹¹.

Навроцький не випускає з поля зору позицію сприймача, мислячи читання як пізнавальний акт. Водночас розуміння літератури як додатку до вивчення «психології утворення та сприймання художнього твору»¹² для нього неприпустиме, бо такий підхід редукує інтерес до самого твору. Аналіз літературного типу, на його переконання, можливий насамперед через «добір відповідних ситуацій» [7, 226], у межах самого твору, безвідносно до позиції реального автора.

Увага до художнього твору спростовує закиди Навроцькому в тому, що він оминає власне літературознавчі проблеми. Ті проблеми, які він підіймає в літературознавстві є ізоморфними, тому їхнє вирішення вимагає долучення інших нелітературознавчих дисциплін. Так, літературний тип, на думку науковця, твориться за аналогією до людської індивідуальності і постає як образ цієї індивідуальності, яка «попри всі свої психологічні зміни лишається все ж таки індивідуальністю людською, з усіма органічно їй властивими нахилами до основних життєвих дій та вчинків» [7, 230]. А це провадить до питання наскільки творення типу в літературі може бути новим і з чим можна це «нове» сполучити? Спроба письменників віднайти якісь нові прийоми, щоб їхній герой «якось незвичайно діяв», на думку Навроцького, марна. Єдине в чому письменник може представити свого героя – «у відносній зміні його психологічної суті» [7, 230].

Саме вияв і аналіз цієї «відносної зміни» дає підстави науковцю пов'язати її з питаннями композиції типу. Остання, за Навроцьким, підлягає видозмінам за допомоги трьох наріжних методів:

- метод звичайної варіації;
- метод перерозподілу психологічної світлотіні;
- метод експерименту.

¹¹ Таке розуміння наближує Навроцького до ідей літературної феноменології Романа Інгардена, а саме – кореляції схематизму й конкретизації літературного твору.

¹² Дослідники цього напрямку, на думку науковця, «цікавляться фактами літературного твору тільки як засобом до розкриття механізму художньої творчості, а не ними самими по собі» [7, 228].

Останній елемент сюжету – «образ соціальних зв'язків, що повстають на основі взаємного обміну вчинками відносно-однорідного характеру». Соціальний зв'язок, на думку науковця, «складається з певної зав'язки – вузла дії, – і фактичної дії, що зав'язується в цьому вузлі, та психологічного напруження. Він являє собою часткову, проте суцільну й закінчену, а часом і самодостатню одиницю двобічної активності в даному сюжеті» [7, 234]. Найцікавішим моментом такого зв'язку є дискретний зв'язок, в якому виражається «суто-психологічне сполучення різних зав'язок» [7, 235]. Як приклад, Навроцький наводить роман Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», де «своєрідність зав'язок, розривний вплив їх на єдність сюжету призводить до того, що ми подибуємо такі сюжети, де окрім характеристики, окремі зв'язки не мають ніякого особливого значіння: завдання полягає в картині масової активності» [7, 235]. Подібний тип зв'язку властивий і творам Гергарта Гауптмана.

Із урахуванням усіх елементів сюжету Навроцький переглядає вчення Веселовського про мотив, який пов'язує насамперед із останнім елементом сюжету – зі зв'язком. Однак, така пов'язаність умовна і для самого Навроцького. Мотив для нього не має тієї неподільності, на якій акцентує російський науковець, а розщеплений між усіма трьома елементами, що зорганізовані в єдиній системі сюжету. Чітка структурна ієрархія між ними відсутня – залежно від твору домінувати в системі сюжету може або ситуація, або тип, або зв'язок. Відповідно, цьому процесові підлягають і різні вияви мотиву.

Загальне визначення сюжету, що його пропонує Навроцький, нарешті набуває цілісного означення: сюжет – «дуже ускладнений образ суцільної картини життя, що розкриває його з боку його динамічності» [7, 236].

В українському літературознавстві теорія Навроцького не набула поширення. Найпершою причиною було те, що він був репресований, а його праці тривалий час перебували в спецхронах. З іншого боку, вітчизняна сюжетологія розвинулась у бік сформованих, насамперед у російському літературознавстві розрізень. Вкраплення західної наратології також здебільшого сприйняте в готовому вигляді. Як наслідок, запропоноване Навроцьким розуміння сюжету важко увібгати і в наратологію, і в сюжетологію. У сучасній наратології дослідження оповіді про події зводиться до того ким, кому і як щось у тексті повідомлено і ким, кому і як це оповіджено, тому увага прикута насамперед до інстанцій оповідника і суб'єктних форм оповіді, крізь призму комунікації. Підґрунтям сюжетології слугує поетика, тому сюжетолог вивчає «оповідь про події в плані того, як це складено, як це зроблено і чому складене і зроблене так провадить до тих чи інших конфігурації художнього смислу» [11, 8].

Обидва спрямування у своєму схематизмі позбавлені головного для Навроцького – зв'язку з людською життєдіяльністю, розуміння, що література є виявом людської діяльності і насамперед покликана відповісти на її базові запити до світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белецкий А.И. В мастерской художника слова / Александр Иванович Белецкий // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – С. 51-233.
2. Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий / Альфред Бем // Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. 1918 г. – Петроград, 1919. – Т. XXIII. – Кн. I. – С. 225-245.
3. Боронь О. Борис Навроцький в історії шевченкознавства / Олександр Боронь // Шевченків світ: Науковий щорічник: до 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. – 2009 – Вип. 2. – С. 138-146.
4. Веселовский А.Н. Поэтики сюжетов / Александр Николаевич // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. – С. 300-307.
5. Калинин И. Формальная теория сюжета / Структуралистская фабула формализма / Илья Калинин // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 4. – С. 97-124.
6. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / Світлана Матвієнко. – Львів: Літопис, 2004. – 144 с.
7. Навроцький Б. Мова та поезія / Борис Навроцький. – Київ; Харків: Книгоспілка, 1925. – 241 с.
8. Навроцький Б. Формалізм чи суб'єктивний естетизм. З приводу книги «Томашевский Теория литературы. Госиздат. Ленинград 1925 г.», як спроби підсумку досягнень літ. «формалізму» / Борис Навроцький // Червоний Шлях. – 1925. – № 5. – С. 205-209.
9. Петров В. Рец. на: Навроцький Б. Мова та поезія. Нарис з теорії поезії. – Х., 1925 / Віктор Петров // Записки Історико-Філологічного відділу УАН. – К., 1927. – Вип. XII. – С. 328-334.
10. Пропп В. Морфология сказки / Гос. ин-т истории искусств. – Л.: Academia, 1928. – 152 с.
11. Силантьев И.В. Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования / Игорь Витальевич Силантьев // Сюжетология и сюжетология. 2014. – Вып. 1. – С. 3-8.
12. Сінченко Олексій Неопотебнянство Бориса Навроцького // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2015. – № 2 (10) // Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/151/139>
13. Тихонова Э.В. Проблема «чужого Я» в русской философско-психологической мысли конца XIX – начала XX вв.: К истории научной полемики / Элеонора Викторовна Тихонова // Вече. Журнал русской философии и культуры. – Вып. 21. СПб., 2010. – С. 82-93.
14. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Борис Викторович Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
15. Тынянов Ю.Н. Литературный факт (1924) / Юрий Николаевич Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255-270.

16. Шкловский В.Б. Искусство как прием / Виктор Борисович Шкловский // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – С. 7-20.
17. Шкловский В.Б. Развертывание сюжета / Виктор Борисович Шкловский. – Пг. : ОПОЯЗ, 1921. – 60 с.
18. Шкловский В.Б. Розанов (1921) / Виктор Борисович Шкловский // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 120-138.
19. Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля (1920) / Виктор Борисович Шкловский // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – С. 21.
20. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: набросок плана / Борис Исаакович Ярхо // Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. – М.: Языки слав. культур, 2006.

Впервые в отечественном литературоведении проводится реконструкция теории сюжета неопотебнянца Бориса Навроцкого, включая ее синхронный и диахронный контексты. Основанием для его теории служат концепции Александра Веселовского, Виктора Шкловского и Александра Белецкого, которые подлежат теоретико-литературной ревизии. Ученый формирует свои методологические правила в понимании сюжета, а также впервые в украинском литературоведении предлагает определение сюжета. Навроцкий смыслит сюжет как систему, состоящую из трех элементов: ситуации, типа и связи. Включая все перечисленные элементы сюжета ученый пересматривает взгляды Веселовского на мотив, связывая последний со всеми элементами сюжета. Поисковая логика Навроцкого выстраивается следующим образом – «рація» возникает как результат понимания образов; понимание образов – понимание их организации; организация образов поэтического произведения ведет к пониманию его композиции, а композиция сложного поэтического произведения и есть сюжет. Представленное Навроцким понимание сюжета тяжело соотносить и с нарратологией, и с сюжетологией. Оба направления в присутствии им схематизма не имеют главного для Навроцкого – связи с человеческой жизнедеятельностью, понимания, что литература и есть человеческая деятельность и преимущественно создана для того, чтобы отвечать на ее вопрошаемость к миру.

Ключевые слова: Борис Навроцкий, сюжет, мотив, формализм, украинское литературоведение 1920-х, Александр Веселовский.

The present article deals with the reconstructing Borys Nawrocki's plot theory considering the synchronic and the diachronic contexts. As the base of his theory are Veselovski's, Shklovski's, Beletski's conceptions that are the subject to critical revision. Nawrocki offers its own methodological rules concerning the meaning of the plot and offers a definition of the plot conceived as a system that contains three

elements: situation, type, connection. Considering all the elements of the plot, Nawrocki reviews Veselovski's learning of motive, linking it with all the elements of the plot. Nawrocki's search logic unfolds like this: sense arises as an awareness of images; awareness of images arises as an awareness of their organization; the organization of the images of poetic work leads to understanding its composition, and the composition of the complex poetic work is the plot. It's too difficult to insert the proposed theory in the narratology or in the the science of plot. Both directions are deprived of linking with the main thing for Nawrocki - the human livelihoods, the meaning that the literature is disclosure of the human activity and first of all designed to answer its basic questions of the world.

Key words: *Borys Nawrocki, plot, motive, formalism, Ukrainian literary science of 20th, Alexander Veselovski.*

*Стаття надійшла до редакції 1. 03.2016
Прийнято до публікації 21.03.2016*