



Дмитро Чижевський

## СЛОВ'ЯНСЬКИЙ РЕАЛІЗМ\*

На зміну романтизмові прийшов реалізм. Втім, чи не краще було б сказати, що реалізм **витіснив** романтизм, оскільки про плавний перехід від однієї течії у художніх європейських культурах до іншої наразі говорити не доводиться. Навпаки, між ними точилася затята боротьба: реалізм перебував у стані війни з романтизмом ще й тоді, коли доробок останнього вже давно належав відшумілій минувшині. Згодом були навіть спроби заперечити існування самої доби романтизму, а водночас і приналежність великих митців до цієї, мовляв, “реакційної”, більше того, “шкідливої” течії. У багатьох випадках західноєвропейського обивателя охоплював подив, чому твори слов'янського мистецтва, які видаються йому явно романтичними, самі слов'яни вважають “реалістичними”. Відтак траплялося, коли через довірливе ставлення до їхніх суджень, Західна Європа до своїх літератур застосовувала одні критерії, а до слов'янських інші.

Те, що провести межу між реалізмом та іншими течіями річ непроста, пояснюється передусім невиразністю у визначенні поняття “реалізм”. Візьмемо найпоширенішу дефініцію: “реалізм — це зображення дійсності, якою вона є”. І матимемо звичайнісіньку тавтологію, котра ні про що не говорить: “зображення дійсності, якою вона є в дійсності”. Відтворення реального стану речей саме по собі не здатне виступати конструюючим первнем літературного стилю. Змалювання життя селян, ремісників, чи ж і жебраків та пройдисвітів у всі часи було “новаторством”, причому таким, що не суперечило тому, як відповідний час сприймав ці свої “реалії”. Комедії, сатиру класицизму, його травестії, натуралізм Ренесансу, бароко та і натуралізм будь-якої іншої епохи можна було б під цим наївним кутом зору мати за “реалістичні”. Внаслідок претендувала б “на реалістичність” будь-яка спроба художнього показу усього того, що взагалі-то не варте читачевого ока (“груба фізіологія”, круті еротичні сцени та ін.).

Зазвичай посилаються на те, що реалізм свої форми, звуки, барви переймає з дійсності. Однак це ж саме роблять усі художні стилі: відтворення навколишнього повсякдення може здійснюватися лише за допомогою слів, які позначають складові нашого “Евклідового світу”<sup>1</sup> (Достоевський). Утопічна і фантастична література від античності й аж до сьогодні свідчить про обмеженість можливостей наших вербальних засобів і нашої уяви! Бувало, виходу, та й то оманного, за межі “Евклідової дійсності” досягали хіба що завдяки якійсь “приголомшливій гіперболі” (гіпер-“оханню”, гіпер-“зітханню”, гіпер-“подиву”). Тут доречно згадати не позбавлені комізму вигуки романтиків: “Краса, якої не бачив світ!”, “Моє перо ослабке, аби описати щось подібне!”, “Де взяти слова, щоб все це передати!” тощо. Зображувані явища, переживання конче були “надзвичайними”, “ні з чим не зрівнянними”. Сюди ж прилягають вирази типу “дивовижний настрій”, “почуття, перед якими мова безсила”. Такі прийоми хай і забезпечували б ілюзію виходу в “не-Евклідову реальність”, проте вони в корені не знадобились би реалізмові.

\* Перекладено за вид.: *Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen: In 2 Bdn. — Berlin, 1968. — Bd. 2. — S. 48 — 80.*

<sup>1</sup> Тобто світу самоочевидного, який постає лише у даних нам природою органах відчуттів. Усе, що недоступне й незбагненне їм, могло би називатись „не-Евклідовим світом”. Тут алюзія на самоочевидну Евклідову геометрію і “неймовірну” геометрію Лобачевського. Роздуми про не-Евклідов світ містяться в романі Ф.Достоевського “Брати Карамазови”, книга 5 “Pro і contra”, розділ III “Брати знайомляться”. — *Прим. перекладача.*

Одначе не тільки екзальтовані перебільшення, а й метафори, порівняння та інші стильові засоби уможливають вихід за межі реальності. Коли дівчину порівнюють із квіткою, кохання з палахкотливим у серці полум'ям, а того, кого раніш любили, з мерцем; коли очі дами метають стріли, а того, кому не симпатизують, щоб якомога принизити його, порівнюють із паршивим собакою, вайлуватим ведмедем, тарахкалом чи гарбузом, — то це також для того, щоб із буденщини перемістити нас в реальність іншого характеру. Якщо ж гребують такою палітрою, то митцеві вибратися не дано з “одношарового” — “Евклідового” — світу, в якому йтися не може ні про те, що “ген над нами”, ні про те, що “ген під нами”, а лиш про те, “що тут” і “поряд”. Саме цим “тут і поряд” реалістичний стиль з його художнім інструментарієм якраз визначає свою природу.

Художні засоби, з якими працює послідовний реаліст, — не метафоричного гатунку, а *метонімічного*: реалістичне зображення послугується насамперед такими художніми можливостями, які ведуть до “того, що знаходиться поряд”. На значення метонімічних засобів для поезики реалізму вперше вказав Роман Якобсон<sup>2</sup>. Тоді, як метафоричні засоби різноманітним чином пов'язують, головню порівнюють, певні об'єкти з іноплощинними об'єктами, то метонімія описуване не випускає з його власної буттєвої площини. Письменник веде читача від об'єкта до об'єкта, кожен з яких перебуває в одній спільній площині з усіма іншими, і притому конче по сусідству з основною дійовою особою.

Зазначений прийом зустрічається й у романтизмі. Так, героїня Марія Гаврилівна з оповідання Пушкіна “Метелиця” “была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена”. А за тим, як облаштував свій робочий кабінет Євгеній Онєгін, Тетяна Ларіна опізнає особливості вдачі його господаря-холостяка:

Татьяна взором умиленным	Кровать, покрытая ковром,
Вокруг себя на всё глядит,	И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И всё ей кажется бесценным,	И этот бледный полусвет,
Всё душу томную живит	И лорда Байрона портрет,
Полумучительной отрадой:	И столбик с куклою чугунной
И стол с померкшею лампадой,	Под шляпой с пасмурным челом,
И гряда книг, и под окном,	С руками, сжатыми крестом.

Проте існує різниця при художньому використанні деталі романтизмом та реалізмом: для першого кожна дрібниця з навколишнього середовища персонажа є символом його внутрішнього світу, для другого — окремі деталі тільки збудники цього внутрішнього світу, симптоми його стану. І якщо метонімічні засоби зображення теж не чужі іншим художнім епохам, то серед них все одно не знайти такої, котра б запропонувала стиль рівносильний реалізові щодо відмови від метафоричних засобів зображення.

Кількість видатних письменників-реалістів, знакових принаймні для своїх національних літератур, у слов'янщині надзвичайно велика. Не підлягає жодному сумніву очевидний факт, що дві “великі літератури”, російська та польська, мають винятково широкий діапазон розголосу, ба більше, набули всесвітньої питомої ваги. Реалісти інших слов'янських літератур за межами рідного двору відомі навіть менше, аніж їхні співвітчизники-романтики. Тим часом слабкість зв'язків між окремими слов'янськими літературами зумовлена почасти тією обставиною, що в другій половині ХІХ ст. вони максимально концентрувалися на домашніх — надто численних — соціальних та політичних проблемах.

Закінчення реакційної доби Миколи І і супутнє їй ослаблення жорстокої цензури розширили можливості для літературної творчості в Росії, Україні та Польщі. Корінні, хоч і не завжди послідовні, реформи (скасування кріпосного права, важливі зміни в системі державного управління, судочинстві та військовій справі) буквально штовхали митців до відгуку на знамення часу. Красне письменство про наболіле могло говорити вільніше, ніж публіцистика. Криваве придушення польського повстання 1863 року внесло істотні зміни в досі “ліберальну” політику уряду і в дотепер радикальні настрої певної частини інтелігенції, її розкол на два табори — лібералів і соціалістів — призвели до ізоляції видатних художників слова: у Толстому добачали головним чином приватного письменника вузького кола вищої

<sup>2</sup> Про це в статтях Р. Якобсона “Заметки о прозе Пастернака” (Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С.324–338) і “Пушкин в свете реализма”. (Там само. — С. 231–234). — Прим. перекладача.

аристократії, і лише наприкінці XIX ст., коли автор “Війни і миру” опублікував свої етично й соціально значущі твори (“Народні оповідання”, а за тим роман “Воскресіння”), він повторно виріс в очах публіки. Проте заговорили про Толстого як про письменника дволикого – про його одночасну “праву” і “ліву” орієнтацію (В.І. Ленін). Достоєвському майже до кінця його днів не таланило на визнання тямучою критикою. Тургенєва за деякі його романи звинувачували в “оббріхуванні” молодого покоління, доходило до того, що він виношував думку, чи не покинути йому літературу. Ще скрутніше доводилося в Росії ліричній поезії, яку і взагалі перестали сприймати всерйоз.

Польський читач ставився до своєї літератури менш радикально, без будь-якого негативізму щодо неї. Інші ж слов'янські народи воліли високо шанувати в рідних літературах надзвичайно важливий фактор розвитку своїх культур, котрі щойно спиналися на ноги.

У реалізмі наявні, певна річ, жанри як романтизму, так і більш ранніх стильових епох, однак їхні функції у ньому стають здебільшого іншими, – подібне перелицювання художніх жанрів було типовим для того часу.

Наприклад, існує реалістична *баладна оповідь*, яку, однак, мало хто вважає баладною. Бо сюжети в ній не баладні на колишній зразок. Зазвичай вона історико-героїчна й присвячується тепер, мов і в романтизмі, борцям за національне визволення у тих слов'янських народів, які політичної незалежності ніскільки не одержали від держав-поневолювачів. Отже, в них з'являється поезія баладного характеру на сучасну соціально-політичну тематику. Реалістичні балади часто-густо отримують сатиричне вістря. Герой в них переважно безіменний – безособовий представник певної (найчастіше “пригнобленої”, “упослідженої”) суспільної верстви. Розгорнута дія поступається місцем спресованому, напруженому *моментові* (що мало місце також в романтичній баладі, у якій герой, як правило, гине). Автор виступає лише спостерігачем відповідної сцени – читачеві надає можливість самому виуявлювати минуле та майбутнє дійової особи, як і героєві самому розповідати про свою долю.

Майстром реалістичної балади є росіянин М.О. Некрасов. Свій вірш “Секрет” (про сварку двох братів за майнову спадщину біля смертного одра їхнього батька) сам поет назвав “спробою *сучасної* балади”. Персонажі в Некрасова – кріпаки чи згодом звільнені від панської залежності мужики, сільські жінки (серед яких звідчайдушена мати, чий син повертається з війська смертельно хворим і помирає), візники, бідні чиновники. Декотрі з героїв – морально розкладені типи, як ото батько у вже згаданій баладі “Секрет”. Бували негідні людяці й у романтичних баладах, але там такими вони були тому, що продавали свої душі дияволу.

До вершин реалістичного баладного мистецтва належить поема Миколи Некрасова “Влас”, якою захоплювався (не без критичного ставлення до неї) Достоєвський. У ній розповідається про чоловіка, який збирає гроші на будівництво церкви. В минулому це “великий грішник”, визискувач селян, власник незаконно набутого багатства. Довготривала хвороба привела його до душевного просвітлення й обітниці, що все своє майно роздасть незаможним людяам та жебракам. І слова свого колишній гріховеда дотримав.

С той поры мужик скитається	по селеньям, городам,
вот уж скоро тридцать лет (...)	ходит с образом и книгою,
Полон скорбью неутешною,	сам с собой всё говорит
смуглолиц, высок и прям,	и железною веригою
ходит он стопой неспешною	тихо на ходу звенит (...)

Часто нагадує слов'янська реалістична балада фізіологічні нариси “натуральної школи” гоголівського періоду в російській літературі. А польський поет Владислав Сирокомля створив вид народної балади, яку назвав, з погляду на її жанр, “балачкою” (“Gawęda”). Балади писали реалісти різних напрямів: Я. Гашек, І. Вазов, М. Конопницька. Мовно-образне багатство – різноманітне: від піднесеної епічності до простонародної вульгарності, від історичної серйозності до прозової буденщини. Завдяки використанню казкових сюжетів у реалізм проникла містико-фантастична балада.

Про жанр “безіменної балади”, в якій діє безіменний герой або ще й нема заголовка, мимохідь уже йшлося вище. Достоту популярним він був у Росії. Ось типовий зразок балади, у повному сенсі “безіменної” (без заголовка і виразного персонажа), в польській

літературі. Подає його Марія Конопницька. Обидва герої в творі “безіменні”: нема імені в короля, а “сільський вояка”, хоч і має ім’я (Стах), то воно всього-на-всього “якесь” — наче штучно причеплене до людини:

A jak poszedł król na wojnę,	Szumią orły chorągwiane,
Grały jemu surmy zbrojne,	Skrzypi kędyś krzyż wioskowy...
Grały jemu surmy złote,	Stach śmiertelną dostał ranę,
Na zwycięstwo, na ochotę...	Król na zamek wracał zdrowy...
A jak poszedł Stach na boje,	A jak wjeżdżał w jasne wrota,
Zaszumiały jasne zdroje,	Wyszła przeciw zorza złota
Zaszumiało kłosów pole,	I zagrały wszystkie dzwony
Na tęsknotę, na niedolę...	Na słoneczne światła strony.
A na wojnie świszczą kule,	A jak chłopu dół kopali,
Lud się wali jako snopy,	Zaszumiały drzewa w dali,
A najdzielniej biją króle,	Dzwoniły mu przez dąbrowę
A najgęściej giną chłopcy.	Te dzwoneczki, te liliowe...

(“А коли вирушав король на війну, / То грали йому сурми військовії, / Грали йому сурми золотії / Задля віри в перемогу ... / А коли вирушав Стах на битву, / То заквилили ручаї прозорі, / Заквилило колосся в полі, / Віщючи біду-недолю... / А на війні свистять кулі, / Люд падає, як снопи, / А найщасливіше воюють королі, / А найчастіше гине голота. / Шумлять стяги з намальованими на них орлами... / Під ударами аж скрегоче хрест військовий... / Стаха смертельно поранено, / Король живий-здоровий повертається до замку... / А коли в’їжджав у ясну браму, / То зустріла його зоря золота / І задзвонили усі дзвони / На всі чотири сторони світу. / А коли сіромі, селянському сину, могилу копали, / Зашуміли далекі дерева, / Задзвонили по ньому в діброві / Її блакитні квіточки-дзвіночки”).

А ще ця балада відзначається тим, що в ній насправді-то нічого героїчного і нема.

У колі жанрів, які в реалізмі повністю змінили свою функцію, застаємо й *казку*. Факти показують, що такі багато реалістів виявили якнайсерйозніший інтерес до фольклору. Однак вони не шукали в ньому метафізичних міфологічних глибин — із нього вони прагнули винести уявлення про характер свого народу, його мораль, про те, яким має бути суспільство. Нарочито-розважальна функція фольклорної казки в реалізм не вписувалася. Проте знаходилися письменники, які брали від казки форму: з одного боку, для вираження власного світобачення, а з другого, для наслідування її сатиричного досвіду. У такий спосіб підтримувалося бодай жевріння жанру байки, яка на той час майже повністю вимерла.

Лев Толстой у всіх своїх чотирьох “Книгах для читання” так чи так обробляє автентичні народні казки, іноді лише злегка змінюючи їх. А поза цим писав також чудові казкові імітації, аби в них викласти свої нові етичні погляди. Щось подібне можна виявити в Достоєвського, Тургенєва. Форму казки використовували у своїх пропагандистських писаннях деякі революціонери. Для картання російської сучасності Салтиков-Щедрін застосовує різні (навіть фантастичні) типи народних казок. У його сатирах на злобу дня раз по раз зблискують узагальнення морального плану. В одній із них осміяно чесноти російської людини: одна простодушна риба — Карась — хвалилася ними доти, поки без жодних докорів совісті інша, хижа посестра — Щука — не проковтнула її<sup>3</sup>. Отже, казкові мотиви обертаються у житку не тільки в баладах реалістів, а й у їхніх оповіданнях. Є їх достоту в народних сценічних дійствах. Використання ж казкового матеріалу спричиняється до широкого вживання народної мови.

І нарешті — *пісня літературного походження*. Її різновиди, що склалися в дореалістичну добу, переживають численні трансформації. Реалістам, зокрема, вона прислужується для вираження нарікань народу на свою долю. Багатющий розмаї тут пропонують пісня жіноча і пісня каторжанська. Між тим революційні пісні, перебуваючи зі своїм унікальним бойовим пафосом поза фольклорною традицією, радо переймають месницькі мотиви з розбійницьких пісень. У свою чергу авторські пісенні форми іноді приживаються у фольклорі, проте, як не дивно, народ засвоює пісні реалістичні не так охоче, як романтичні. Революційна пісня на перших порах знаходила найсприятливіше середовище в колах освіченої, радикально настроєної молоді і “борців за свободу”.

<sup>3</sup> Мається на увазі сатирична казка М.Є. Салтикова-Щедріна “Карась-ідеаліст”. — *Прим. перекладача*.

Яскраві взірці літературної пісні пропонують знову ж таки російський поет Микола Некрасов: народною стала на його слова пісня про мандрівного крамаря “Ой полна, полна моя коробушка”. Літературні пісні (надто серйозні, з гирким гумором, про бідівання селян, про трагічну жіночу долю), попри їхню справдешню задушевну тональність, широким попитом не користувались. В народі визнання здобула невелика кількість літературних пісень про тюрму, про її в'язнів та мужніх людей, приречених відбувати каторгу в Сибіру. Українському народові літературна пісня діставалася від тих поетів, які і в добу реалізму по-епігонському старалися писати під романтиків. Не інакша картина спостерігається в решти слов'янських народів.

Різноманітність форм у поезії реалізму величезна. Тим паче, що митці тепер не обмежуються лише прагненням захоплювати публіку своєю оповіддю. Їм також важливо – і це чи не в найпершу чергу – приносити якусь користь нею. Завдяки численним перекладам слов'янство безперервним потоком приймало у свою художню скарбницю славетні твори світової літератури. На цій ниві пребагатий ужинок у чеха Ярослава Врхліцького, який у своїх майже ста власних більших чи менших книжках зумів достатньо настарчити місця і для перлин світової поезії, перекладених ним.

У реалістичній поезії типовими стають декотрі віршові жанри – насамперед розлога, споглядальна поезія пізнього романтизму в його “бідермейєрському” варіанті<sup>4</sup>. Проте, опинившись у царині реалізму, зміст її розтягнутих, навантажених рефлексіями і споглядальністю, сюжетів більше не жахає ні її читачів, ні самих авторів. Надалі рефлексії автора (рідше фіктивного оповідача) торкаються проблем його внутрішнього життя і, в згоді з духом свого часу, здебільшого мають соціально-політичний характер. Гасло подвижницького і саможертвовного служіння рідному народові протиставлено особистим егоїстичним забаганкам індивіда. Ця обставина надиктовує нетрадиційне жанрування поетами своїх творів – замість колишньої “пісні” бачимо в них “думу”.

У вельми цікаву форму вдягаються короткі вірші-рефлексії поляка Адама Асника, чеха Вітезслава Галека, росіянина Миколи Некрасова та словака Светозара Гурбана-Ваянського.

Упрутул до рефлексивної лірики прилягає жанр віршового оповідання чи й “роману у віршах”. Довгі реалістичні романи “у віршах” писав видатний словацький поет Павол Гвездослав (його “Лісничиха”, “Ежо Віколинський” та “Габор Віколинський”, 1884–1899). “Епопею” М.Конопницької “Пан Бальцер в Бразилії” (1892–1909) у певному сенсі теж можна розглядати як роман “у віршах”. Широко практиковані в письменницькому ремеслі вірші-новели, не раз буває, зближуються із жанром балади. Ранні віршовані новели Тургенєва і Некрасова кореспондують з оповідними особливостями тогочасного роману.

Робляться спроби повернути в літературу, так би мовити, несерйозні віршовані жанри – це куплети для вар'єте, раніш відомі лише у пісенних п'єсах (водевілях), це і наслідування міщанських та циганських пісень. Жваве ходіння серед читацького загалу отримують запізнілі переклади й обробки куплетної поезії П'єра Беранже. Про неї знав О. Пушкін, їй вторував П. В'яземський. У численних перекладах А. Мея й особливо В. Курочкіна вона тенденційно орієнтована на російську дійсність. Між тим на високий рівень самобутньої майстерності мистецтво російського куплету підносить Микола Некрасов, який, надаючи йому видимості легковажної гуморески, успішно рятує його від недремного ока цензури. По-некрасовськи звучать сатирико-гумористичні вірші поляка Адама Асника. Обидва

<sup>4</sup> Бідермейєр – стильовий напрям у європейському мистецтві та літературі, що розвинувся у 20–50-і рр. ХІХ ст. Найбільшу силу мав у Німеччині, де він і виник, та в Англії (зокрема, в її вікторіанському періоді). Визначальними особливостями в ньому слід вважати уникнення розкішної пишноти, притаманної рококо та ампіру (оскільки його носіями була дрібна і середня буржуазія), прагнення своїми невибагливими, пересічно-привабливими формами (в архітектурі, інтер'єрі, меблюванні житла та у малярстві) викликати задушевне замилювання, сентиментальне відчуття хатнього затишку, “задоволення малим”, втіху від безпосереднього розуміння нескладних для сприймання артефактів. Бідермейєр опоетизує найзвичайніші людські чесноти – вірність, доброту, дотепність, терпіння, поступливість тощо. Тим-то в прозі, драмі спостерігається тяжіння до побутописання, незлосливого змалювання людського характеру. Поезія бідермейєра полюбає баладну оповідь, романтично-ідилічну пісенність (на його слова легко створюються романси), розважальний гумор, легку сатиру. Більшою чи меншою мірою бідермейєр має місце в мистецтві та літературі всієї Європи. В українській літературі його прикладом можуть бути повісті Т.Шевченка, “співомовки”, лірика С.Руданського та роман А.Свидницького “Дюборацькі”. – *Прим. перекладача.*



російські наслідувачі “бідермейєра” — Аполлон Григор’єв та Яків Полонський — у своєму ліризмі суголосні циганській пісні. Жанри ці збагачували літературну мову вульгаризмами і прозаїзмами, які запозичалися із журналістики чи навіть з мови наукової.

Реалізм не виключає зі свого жанрового арсеналу віршів, які нагадують безсюжетні сцени, що в етюдах російської “натуральної школи”. Однак, буває, в їхню оптику вторгається ліричне начало. Микола Некрасов і тут задає тон, — зокрема, своїм славнозвісним твором “Роздуми біля парадного під’їзду”. Орієнтовану на об’єкт зображення лірику подибуємо у Марії Конопницької, Вітезслава Галека, Івана Вазова та ін.

Лірична поезія попереднього — романтичного — стилю, певна річ, не зникає безслідно. Однак з’являється в ній своя — реалістична — ознака: поети якомога дотримують інтонацій буденної мови. Реалісти, що називається, навстіж відчиняють їм двері й у свою любовну лірику. А в “старомодному стилі” ще довго пишуть епігони романтизму — О.К.Толстой і А.Фет, чудовий автор численних інтимних мініатюр. Вірші, які “не відповідають духові часу”, не соромляться публікувати в Польщі ні А.Асник, ні М.Конопницька.

Чимало хорошої романтичної “ліричної мініатюри” є в українця Івана Франка, як і в болгарина Івана Вазова серед його багатьох, достоту прохідних, речей.

У цілому ж в добу реалізму поезія кількісно поступається прозі — як-не-як, мовляв Смердяков, “хто ж у житті в риму говорить?”. Резони Павла Смердякова, лакея з роману “Брати Карамазови” Достоевського, про те, що “стихи — вздор-с”, “стихи — не дело” (навіть якщо б ними всі почали говорити за наказом начальства), звичайно ж, сміховинні, однак й не випадкові! В обох журналах, які Достоевський видавав разом зі своїм братом (1861—1865), віршів менше ніж обмаль<sup>5</sup>. Тургенєв, котрий розпочинав літературну діяльність непоганим поетом, невдовзі перейшов на прозу і впродовж усього свого життя до віршів повертався лише з якоїсь виняткової нагоди. З віршами на літературну ниву вийшла полька Е.Ожешко, щоб скоро про них забути. Поезію здебільшого сприймали як несерйозне заняття! Принаймні Росія, в якій смак до поетичного слова, щоб аж зовсім, ніколи не згасав, наразі не була еталоном для всіх слов’янських літератур. Б. Прус не вірить у те, що віршами можна добитися результату, рівносильного прозовій пластиці зображення. Вірш-бо, який “блистить і сяє”, — дивись, то й засліпить читача. Отож Б.Прус бачить “небезпеку” для реалістичного твору навіть у наданні йому “поетичної тональності”. Прикметно, що Юліан Шмідт, німецький критик (який дуже високо цінував поетичну прозу Івана Тургенєва) усупереч моді вважав істотним недоліком тодішньої романістики нестачу в ній ліричного начала. За спогадами російського актора П.М.Орленєва, Лев Толстой, коли схотів *похвально* відгукнутися про один вірш, вислуханий ним, сказав: “Та ні, це — не поезія, а добротна і глибока проза”<sup>6</sup>. Очевидно, в техніці і композиції вірша дійшло до суттєвих зрушень, якщо проблема форми в поезії стала актуальною й для реалістичної творчості. Уже вкотре новатором доводиться називати Миколу Некрасова. Цим разом ось чому. Пушкінська традиція перед іншими віршовими формами надавала перевагу ямбові, причому восьми- і дев’ятискладовому або, як ще його називали у шкільних підручниках, ямбові чотиристопному:

Деревня, где скучал Евгений,  
Была прелестный уголок.

Якщо ненаголошені склади позначимо літерою “о”, а наголошені — через “ó”, то ритміка цих рядків набуде вигляду:

<sup>5</sup> Після відбуття каторги Ф.М. Достоевський разом із братом Михайлом видавав журнали “Время” (1861—1863) й “Эпоха” (1864—1865). — Прим. перекладача.

<sup>6</sup> Видатний російський актор П.М. Орленєв згадує про такий епізод із свого гостювання в Ясній Полянці у Льва Толстого, який, як відомо, не любив віршів: “Я отошел в глубину и, прислонившись к столбу террасы, начал читать стихотворение “Болезнь” И.С. Никитина. В сильных местах Толстой заметно волновался, а под конец совсем прослезился, чем меня растрогал и даже примирил с собою. “Как вы просто, как очаровательно прочли стихи Никитина, — сказал он. — Да нет, это не стихи, это большая и глубокая проза, не стихи, а дивный рассказ, положенный на гармоническую музыку”. — В кн.: “Жизнь и творчество русского актера Павла Орленєва, описанная им самим”. — М., 1961. — С.232. — Прим. перекладача.

о о о о о о о о  
о о о о о о о о

Вочевиднюється, що в багатоскладових російськомовних словах з усією необхідністю випадають при їхній вимові ненаголошені склади (див. акцентуальні схему другого рядка з процитованого вище пушкінського вірша).

У Некрасова ж силаботоніка — найчастіше трискладова, тобто наголос у рядку ритмічно-послідовно з'являється через кожні два склади:

От ликующих, праздноболтающих,  
Умывающих руки в крови  
Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви.

Отже, акцентуальна схема тут буде такою:

о о о о о о о о о о  
о о о о о о о о о  
о о о о о о о о о о  
о о о о о о о о о о

Трискладовик забезпечує поетові вживання довгих слів — дісприкетників, складених слів (комполітів). А можлива й більша кількість ненаголошених складів в одному слові: **“до светопрестваленія”** — о о о о о о о о.

Попри численні вульгаризми та просторіччя, муза Некрасова терпить книжні, газетні слова: “созерцающий”, “практический”, “экономический”. Менш рішучі у цьому плані інші російські поети.

Полюбляє грати різноманіттям строфічних форм, у тому числі й нових, Марія Конопницька. Частенько її віршуванню притаманна силаботоніка — регулярне чергування наголошених і ненаголошених “складів”, що суперечить польській суто силабічній традиції і вимагає від поетеси віртуозного володіння рідною мовою, в якій нормальним явищем є кінцівки рядків з наголосом на передостанньому складі:

W kolebce braterstwa słowiańskich narodów,                   о о о о о о о о о о о  
W prastarej ziemi Morawy.   о о о о о о о о о о

(“У колиці братерства слов'янських народів, / У прадавньому милому краї моравів”).

Чех Ярослав Врхліцький (пізніше професор порівняльної історії літератури) збагатив національну поезію численними строфічними формами, передусім завдяки своїм художнім перекладам з іноземних мов. Іван Франко запроваджує нові форми вірша в українську літературу. Зокрема, пише поезії, наслідуючи античну тонічну систему.

Метонімічний стиль плідно прислужується процвітанню великих романних форм, більше того, він їх повсюдно потребує. Тим-то не випадково роман стає тепер тим жанром, який, щасливо прищепившись у слов'янських літературах, підносить їх до світового значення. Насамперед таке слід сказати про творців великої романної форми в Росії — Івана Тургенєва, Федора Достоєвського, Льва Толстого, Івана Гончарова. Цей славетний ряд продовжить Максим Горький, чия автобіографічна трилогія (“Дитинство”, “В людях”, “Мої університети”, 1913—1922) гідно увінчає його творчий шлях як романіста. Польську романістику першими доправляють до високого міжнародного визнання троє її класиків: Е.Ожешко, Б.Прус, Г.Сенкевич. Їхні найвизначніші твори з'являються між 1878 і 1900 роками. Піонерами південнослов'янської реалістичної романістики є серб Яша Ігнатович (“Ваша Решпект”, 1875) і болгарин Іван Вазов (“Під ігом”, 1889—1890). У 80-х роках XIX ст. в монументальну романістику прийшли українські письменники Панас Мирний та Іван Франко, причому до “модерного” оповідного мистецтва сильніше від “європейця” Івана Франка тяжіє Михайло Коцюбинський (своїми оповіданнями та повістями, починаючи від 1903 р.). До рівня романних епіків підносяться словаки Мартін Кукучін (“Будинок на кручі”, 1903—1904) та Светозар Гурбан-Ваянський (“Суха гілка”, 1884; “Котлин”, 1901).

Як уже зазначалося, романи метонімічного стилю великі за обсягом, адже письменник-реаліст мусить постійно тримати в полі зору середовище, в якому розігруються описувані події. Проте з'являються також нові романні форми: короткий роман “романетто”,

“шлюсельроман” (роман, у якому відображено фактичні події і лише змінено імена героїв) та реалістичний роман “у віршах”, який принципово відрізняється від “байронівського епосу” романтиків. Чех Якуб Арбес винайшов жанр мініатюрного роману, якому дав назву “романетто”. “Шлюсельромани” писали історики культури — чех Зигмунт Вінтер (1846—1912) та українець Орест Левицький (1849—1922). Останній переносив у свої твори історичні джерела майже *in crudo* (у незміненому вигляді, такими, якими заставав їх в архівах, передруках тощо). Романи “у віршах”, на відміну від аналогічних творів романтиків (“Євгеній Онегін” О. Пушкіна, “Беньовський” Ю. Словацького), замість специфічних поетичних відступів подають розлогі описи навколишнього середовища. За його змалювання реалісти включають у свою оповідь десятки й сотні дійових осіб, долі яких автор і читач простежують на сотнях і сотнях сторінок. Трилогія Г. Сенкевича (“Вогнем і мечем”, “Потоп” і “Пан Володзьовський”, 1883—1888), що присвячена історичним подіям XVII ст. на теренах Польщі та України, обіймає тринадцять томів! Вражає своєю грандіозністю епопея Льва Толстого “Війна і мир”. У такий добряче “товстому” романі “Лялька” Б.Прус проникливо розповідає про людей сучасного йому суспільства — про знатну і менш заможну аристократію, про купців, велику-дрібну буржуазію і, нарешті, про ремісників. Доля кожного обертається довкола історії одного подружжя. Не з гіршим розмахом розвиваються події у соціальних романах Г. Сенкевича (“Без догмату”, 1891; “Сім’я Поланецьких”, 1895; “Чорторії”, 1908). Роман Івана Вазова “Під ігом” — широке повільно про страшне під’ярменне життя болгар за турецької неволі.

Втім, і романи скромніших обсягів мають на меті наблизити читача до соціально-політичної дійсності зображуваного часу. Поряд з масивними романами Льва Толстого, епохальними в російській літературі стали “малогобаритні” романи Івана Тургенєва, які змальовують духовну еволюцію російської інтелігенції у 40—70-их роках XIX ст. На базі цієї романістики літературознавці соціологічної та психологічної орієнтації Д.Овсяннико-Куликовський та Іванов-Разумник взялися були написати хронологічно відповідну їй “Історію російської інтелігенції”.

Майже всі видатні романісти тогочасся вбачають своє найважливіше завдання у “розповіді про події”. Із врівноваженою романною епікою контрастує романний критицизм, романна сатира, ба більше, романна карикатура (згадати б російські “антипрогресистські” чи ж бо “реакційні” романи, як наприклад, “Біси” Федора Достоєвського). Тоді на передній план у зображенні можуть висуватися не самі герої, а їхнє середовище.

Історичний роман вийшовся тим жанром, який у стихії нового — метонімічного — стилю надзвичайно продуктивно продовжує традиції романтичного героїчного роману. Водночас із типом історичного роману, яким його репрезентують “Війна і мир” Толстого і трилогія Сенкевича, котра виблискує майстерним вживанням національної лексики XVII ст., існують історичні романи іншого ґатунку — добротні зроблені, але поверхові: “Quo vadis” того ж таки Г. Сенкевича, численні “наївні” твори чеха А.Ірасека чи українсько-російського романіста Д. Мордовцева, про якого історик Микола Костомаров писав: “Нашим романтикам історичного спрямування закидають, що вони погано знають історію. Пан Мордовцев становить виняток: він її зовсім не знає”<sup>7</sup>.

Слов’янський реалістичний роман надзвичайно тенденційний. Він споріднений із тим старовинним жанром у слов’янських літературах, який можна вважати дидактичним і який мав своїм завданням навіювати відповідні ідеї читачеві. Це досягається або завдяки авторським роздумам, або монологам героїв, або й завдяки вставним новелам, притчам, спогадам тощо. У такому ж напрямку діють сатира й пародія в новій романістиці, їхня аргументація не раціональна, а своя специфічна — емоційна.

Велику роль відіграє дидактичний матеріал у романах Достоєвського. Поряд з “Бесідами і повчаннями старця Зосіми” у “Братах Карамазових” знаходимо глави: “Брати

<sup>7</sup> Ці слова М.І.Костомарова про Д.П.Мордовцева викликають подив. Адже достеменно відомо, що кращого друга, ніж Мордовцев, у Костомарова не було. Численні мемуарні свідчення (зокрема, Н.О.Білозерської, О.А.Кисіль-Костомарової і самого Д.П.Мордовцева) повідомляють зовсім протилежне: Костомаров був високої думки про Мордовцева як знавця українських та російських старожитностей, які він, художник слова, у своїх історичних романах, повістях й оповіданнях відтворював, щоправда, не завжди адекватно. — *Прим. перекладача.*



знайомляться” (наскрізний діалог між двома братами), “Чорт. Кошмар Івана Федоровича” і “Великий Інквізітор” (легенда, приписувана Іванові). У романі “Ідіот” Достоевського симпатії повинні викликати слов’янофільські тиради князя Мишкіна, в романі ж “Біси” антипатії мусять пробуджувати соціалістичні прожекти Шигальова й пародіювання Кармазиновим творів Тургенєва та якоїсь-то романтичної “п’єси-містерії”\*.

У романах Льва Толстого тенденційність завжди неприхована — хай це будуть його особисті історико-філософські роздуми у “Війні і мирі” чи тамтешнє ж карикатурне зображення Наполеона. Відкрита тенденційність у Тургенєва полягає в тому, що він прагне розворушити позитивні почуття до тих чи тих дійових осіб (скажімо, до Базарова в “Батьках і дітях”). Не гребують повчальною тенденційністю романи Елізи Ожешко. Так, її широке полотно “Меер Езофович” прямо орієнтує читача на осуд антисемітизму. Разом з тим це один із випадків притаманної їй творам гуманістичної тенденційності взагалі. У більшості слов’ян національні й націоналістичні мотиви надзвичайно сильні і проступають у літературі в незауваженому тенденційному вигляді.

Характерним для реалістичного роману є використання ним двох стратегічних можливостей, які він відкрив для себе: це, по-перше, *типізація* при художньому зображенні “пересічних” представників певних народностей, верств та груп населення і, по-друге (здебільшого паралельно з першим варіантом), змалювання унікальних екстремальних випадків — доведених до крайнього напруження ситуацій. Глибока психологічна аналітика виводить художній твір, сюжетно прив’язаний до конкретного місця і часу події, з вузької стильової обмеженості у коло творів всезагальної естетичної і філософської вартості. В них-то й даються відповіді на запитання, які вічно хвилюють людину. До вселюдської значущості у слов’янському світі найпотужніше піднімаються романи Федора Достоевського та Льва Толстого.

У реалістичному романі герої — “негероїчні”, того високопафосного “героїзму”, яким їх було наділено в романтизмі, у них тепер нема. Щоправда, і на сторінках останнього міг вільно розгулювати негідник: ніхто й письменникові-романтику не забороняв, як казав Гоголь, “припрячь и подлеца”. Однак у реалістичному романі “крутяться” переважно такі крутії, які відповідають “правді життя”, не завжди вони зовсім позбавлені людяності, характери подаються в динаміці, в суперечливому розвитку, — їх бачимо водночас десь гіршими, а десь кращими. Рука об руку з “негідниками” в романі діють просто слабкі люди, котрі не здатні встояти перед спокусами й тиском зовнішніх обставин, бо бракує їм сили волі, внутрішніх гамівних і стримуючих факторів. Самі ж письменники-реалісти добре були свідомі того, що типізація позитивних героїв, насамперед таких, які повинні діяти у своєму середовищі, є справою хтозна чи і вдячною. Злочинці у романах Достоевського — не обов’язково без нормальних людських якостей. “Одновимірні” і через те вкрай художньо недосконалі образи зустрічаємо в романах на сільську тематику чи про боротьбу за національну незалежність. Крім того, цензура чинила необорні бар’єри, коли справа доходила до зображення революціонерів та борців за національну свободу. А коли їх вимушено розміщали у творах аж десь на задньому плані, то, певна річ, вони виходили художньо слабкими, неповнокровними.

Письменники-реалісти в цілому уникають однобокого зображення своїх героїв. Хіба що лише в історичних романах про сиву давнину та недалеке минуле бал правлять бездоганно порядні лицарі меча і честі. Історичні романи Генріка Сенкевича — яскраве свідчення цьому.

Серед негативних типажів, відомих також романтизмові, в літературі реалізму на помітній відсоті знаходиться образ невдахи — людини, якій, хоч убийся, ні в чому не таланить, і з життям своїм вона розлучається зовсім не “героїчно”, а буденно, прозаїчно. У спадок від російської “натуральної школи” реалістичному романові дісталися персонажі другорядні, люди не “вищого сорту”, зображувані карикатурно, гротескно. Та в сатиричних творах, буває, саме вони вдостоюються честі створювати благодатне тло для зображення.

\* Дидактичний твір не потребує безумовної *відповіді* на порушені ним проблеми. Набагато суттєвішим є те, що дидактичний твір порушує *проблему*, спонукає до її з’ясування. Читачеві надається можливість зробити це цілком самостійно або послуговуючись певними навідними моментами, що їх подає автор у творі. Обидва варіанти маємо майже у всіх творах Достоевського! — *Прим. автора.*

Негативний образ чудово й показово виведено в романі Я.Ігнатовича “Ваша Решпект”. Ваша — егоїст, спритний цинік, чиє життя письменник змалював з нещадною гостротою. Балансує між невинною зіпсутістю і слабохарактерністю Калинович, герой з роману О.Писемського “Тисяча душ” (1858). Більшість чоловічих образів І.Тургенєва — люди ламкої вдачі, які самі винні в тому, що нещасні. Навіть їхня героїчна смерть (Рудін з однойменного роману Тургенєва мужньо приймає кулю в серце в передніх лавах паризьких комунарів) — не свідчення їхньої сили. Райський з роману Івана Гончарова “Обрив” (1869), дарма що всебічно обдарований, але ж не може знайти себе у житті. А добра й чиста душа Обломов, за однойменним романом Гончарова (1859), гине саме через свою пасивність.

Жінки в романах Тургенєва — переважно позитивні образи, хоча й трапляються серед них спокусниці, вертихвостки та інше ледащо. Жінка як справжній хижак — дійова особа романів Достоевського: у своєму середовищі вона виступає творцем фатальних ситуацій. Якнайкраще змалював жінку щонайгіршого ґатунку (жінку-ляльку) Болеслав Прус у своєму романі “Лялька” (1889). Там же виведена ціла галерея чоловічих образів найрізноманітнішої моральної вартості.

А взагалі міру “позитивності” персонажів визначити непросто (проза Тургенєва, Гончарова), і лише в Достоевського вони, трапляється, повністю очищені від скверни й наближаються до святості (образ Зосіми у “Братах Карамазових”). Микола Лєсков у своєму одному-єдиному — видатному ж — романі “Соборяни” змальовує людей, які нічого героїчного не вчиняють, а проте, з погляду на їхню непохитну моральну стійкість і вірність обов’язкові, їх цілком можна долучити до лику щонайсвітліших. Між іншим, такі люди прикрашають і малу прозу Миколи Лєскова.

У добу реалізму процвітає новелістика. Що й не дивно, бо є в цьому суто “прагматична” підоснова. Письменники часто співробітничали в невеликих газетах, а ще важило те, що літературна діяльність була основним джерелом їхнього матеріального забезпечення, новела ж, оперативно йдучи в друк, обіцяла незабарну грошову винагороду. Цей жанр — цілком у душі російської “натуральної школи” — надавав письменникам змогу замість великих романних полотен створювати не менш вартісні малі картини життя. І майже всі романісти пишуть новели. Більшу частину прози Тургенєва саме вони й складають. Генрік Сенкевич — автор не лише чималої кількості талановитих романів, а й новел. У прозі завдяки їм високо піднеслися і чех Я. Неруда, і серб Сіма Матавуль, і когорта інших. Згодом сформувалася школа новелістів, які вчилися у Мопассана та Чехова. В основній своїй масі пізніші новелісти виробляли стиль, який доречно називати імпресіоністичним.

Мова в новелах, як правило, ближча до повсякденної, ніж у романах. Часто на передній план вибивається гумористична складова. Найбільше місця новела відводить зображенню народного життя. Схоже на те, що її майстри у прототипах для своїх персонажів — у людях із соціальних низів — не помічали того драматизму долі, який був характерний для цілих інтелектуальних верств чи окремих головних та рядових героїв в історичних романах.

Ми один раз уже зазначали, що реалісти нерідко прагнули до “типізованого” зображення людей, явищ, подій. *Типізація* — не новина в літературі, але в мистецтві слова доби реалізму вона набуває центрального значення, як ніколи досі. Створюються відповідні художні образи людей та дійсності, яким дано *репрезентувати* цілі соціальні одиниці, епохи, комплікативні міжособистісні стосунки. Сама по собі проблема такого “репрезентування” викликає низку запитань. Найперше серед них: яким чином слід добирати “типові” риси із розмаїтої повноти буття, щоб потім їх об’єднувати у художню цілісність? Творці реалізму переважно не доходили до того, щоб замислюватись над чимось подібним. І все ж один із найцікавіших теоретиків поетики реалізму, польський романіст Болеслав Прус, на щойно сформульоване запитання відповів так: “а) дібрати найважливіші точки опори... б) з них утворити лінію, яка б своєю величиною і формою характеризувала зображуваний предмет”. А щоб у такий спосіб створюваному образіві надати пластичності, то “потрібно подбати про відповідне тло для нього”, те тло, яке типізованому образіві “уможливить якнайвиразніший вияв”.

При доборі рис та ознак, які варті були називатися “важливими” або “найважливішими”, вимагалось дотримувати певних критеріїв, котрі в кожного реаліста були різними. Те, що цей процес був аксіологічним, оцінковим, помічав далеко не всякий письменник. (Проблему оцінкової природи художньої творчості аж десь пізніше ґрунтовно обмислив і висвітлив Макс Вебер, коли розробляв поняття “ідеального типу”). Отож письменникам вірилося, що типізація досягається через просте “спостереження” – через констатацію в об’єкті зображення найпритаманніших, найхарактерніших для нього рис. Така позиція у Пруса, такої думки Тургенєв і Гончаров (у їхньому листуванні)<sup>8</sup>.

Однак “відбір рис та ознак” – це лише половина справи у процесі типізації. Не менш доцільно знати, як здійснюється її другий етап – етап поєднання уже дібраних рис та ознак у художнє ціле. Те, що наразі велику роль відіграє світогляд митця, було видно з того, що створювані типи у різних письменників дуже відмінні між собою. Та, попри все, кожен тримався думки, що саме він викристалізовує найправдивіші типи, а той, хто бачить речі по-іншому, сильно помиляється. Літературно-критична полеміка довкола “справдешності” відповідних типів могла спричинитися до діаметрально протилежних висновків.

Митці, котрим доводилося мати справу з історичним матеріалом, найчастіше переймалися світоглядом, який виробляла (тогочасна!) наука. Разом з тим побувала точка зору, що при відборі типових рис та ознак із зображуваної дійсності може бути достатнім гарантом *communis opinio* (панівна думка) публіцистів та політиків. Проблематичне питання, на які джерела спирався Г. Сенкевич при написанні своїх історичних романів, прояснює усю складність відбору в процесі типізації. І.Тургенєв, Л.Толстой, Е.Ожешко, якщо вірити їхнім запевненням, у цьому випадку критерієм істини вважали свої безпосередні переживання або “критичне” використання суджень сучасників.

Добір і поєднання типових рис для майбутнього образу в художньому задумі – то ще не повнокровний художній образ, а лише попереднє узагальнене поняття про нього. Це узагальнене випередження мусить у процесі написання твору постійно синтезуватися з рисами людини, баченої в її повсякчасній реальності, щоб відтак зміг визріти образ живого героя. За цим же принципом відбувається типізоване зображення суспільних явищ, природи, сімейно-побутового життя тощо. Але зазначене збагачення абстрактних, виношуваних у творчому задумі, “типів” часто-густо спричиняло на адресу письменників докори, ніби вони створювали не тих героїв, яких би хотіли бачити самі. Подібні дорікання доводилося чути Тургенєву в гострій полеміці довкола “типовості” введеного ним образу “нігіліста” Базарова в романі “Батьки і діти”. Дискутували про типовість чи нетиповість певних літературних героїв не лише критики та публіцисти, а й їхні творці – письменники (Б. Прус тут одна з найяскравіших постатей). Загальний висновок такий: у художній практиці реалізму не один раз виникали неборні протиріччя між його тенденцією подавати тільки типізоване зображення дійсності і тим, що виливалось у прагнення письменників-реалістів до якомога більшої конкретності при зображенні типів<sup>9</sup>.

Був можливий у реалізмі ще один спосіб відтворення дійсності – *шляхом зображення виняткових та екстремальних подій, випадків*, тобто образів та ситуацій, яких у дійсності зовсім, або майже зовсім, не буває. Найхарактерніші ознаки дійсності підсилюються, гіперболізуються, душевні переживання, думки персонажів подаються в

<sup>8</sup> Автор, очевидно, має на увазі книгу, в якій зібрано це листування: И.А.Гончаров и И.С.Тургенев. (С предисловием Б.М.Энгельгардта). – Петербург: “Academia”, 1923. – *Прим. перекладача.*

<sup>9</sup> Дмитро Чижевський спонтанно порушує надзвичайно пекучу проблему в теорії літератури: чим є “художній тип”? чим є “художній характер”? і якою мірою вони співвідносяться між собою? У 60–70-х роках минулого століття в радянському літературознавстві довкола неї відбулася гостра й широка дискусія, успішно започаткована Б. Сучковим і Б. Храпченком. Перемогла думка, що “чистих” типів у талановитій творчості, навіть якщо її підведено під соціалістичний реалізм, не буває. “Безхарактерний” тип – мертвий. Перемога цього погляду стала катастрофічною для теорії соціалістичного реалізму, який волів дотримувати жорсткої (отже, послідовно ідеологізованої) типізації в мистецтві та літературі. Проникнення в офіційне (академічне) радянське літературознавство зазначеної “еретичної” ідеї вирішальним чином посприяло спростуванню догми про закритість мистецтва соціалістичного реалізму як “унікальної” художньої системи, адже з’ясувалося, що і в ній створено чимало повнокровних людських характерів, окрім ходульних пропагандистських типів. – *Прим. перекладача.*

оголенішому й логізованішому вигляді, ніж цього можна було б сподіватися у житті. Любитель екстремальних ситуацій — Достоевський, і певною мірою кохався в них Лесков. Достоевський<sup>10</sup>, будучи ворогом “раціоналістичного просвітництва” 60-х років XIX ст., проте в образі Івана Карамазова змальовує аж такого глибокодумного представника просвітницького мислення, а в образі Павла Смердякова аж таке уособлення цього мислення, що годі повірити, чи обидва й могли існувати в російській дійсності!

Екстремальна гіперболізація як прийом реалістичного зображення висуває ще більше запитань, ніж типізація, яка не терпить, щоб при підсиленні характерних рис у зображуваному “особливому випадку” письменник міг дозволяти собі вносити бодай якийсь штрих, котрий означав би “відступ від правдоподібності”. Бо це обіцяло б розходження образу зі своїм прототипом і появу “невдалої карикатури”. На те, щоб вдаватися до “карикатурної (гіпертрофованої) правдоподібності”, упривілейовані лише сатирики. То їхній привілей зображувати дійсність такою, якою вона могла би стати, якби люди дотримували тільки ідеальної послідовності у своїх думках і вчинках, а стосунки між ними склалися тільки беззмарно. Тож до рівня карикатури гіпертрофуються соціалістичні прожекти Шигальова в романі “Біси” Достоевського. А Салтиков-Щедрін не відмовляє собі у праві покидати реальність задля перенесення сюжету в царину казкового. Так, в одного його градоначальника — не голова на плечах, а в буквальному розумінні пиріг, нафаршований усякою кулінарною всячиною, в іншого ж у голові сидить органчик, який щоразу висловлюється за нього. І т.д.<sup>11</sup>.

Тим часом як типізація таїть у собі небезпеку, замість змалювання невідомих образів, продукувати безбарвні ходувальні схеми, то надмір особливі, екстремальні сюжети завжди загрожують обернутися іншою крайністю — перебільшеннями, в які ніхто не стане вірити.

Проте і перший, і другий принцип зображення з усією необхідністю ведуть до тієї манери письма, яка заслуговує на те, щоб називатись “імпресіоністичною”, “враженневою”. Обидва будують свою методику зображення на відборі — на частковій невичерпній селекції окремих елементів, що відбувається, хочемо ми того чи не хочемо, неминуче, адже художнє відтворення дійсності в усій повноті, в усьому різноманітті її деталей просто неможливе. Характер відбору елементів визначається трьома основними факторами: 1) перспективою, в якій письменник бачить свій об’єкт зображення (нею є, окрім зв’язку письменника зі своєю часово-просторовою околицею, також його суспільний статус), 2) особистими якостями письменника (його талант, гострота бачення, інтереси тощо), 3) впливом на письменника навколишнього середовища, тобто “духу часу” і тих вимог, які ставлять до нього літературна ситуація і читачі (тепер це прийнято називати “соціальним замовленням”); причому цьому впливові митець може чинити опір, який часто тільки сприяє його успіхові серед читачів. Врешті-решт найважливішим тут є те, що письменник-реаліст змальовує свій об’єкт *лише фрагментарно*. Загальна картина виходить внаслідок синтезу окремих рис. Їхнє багатство, майстерність їхнього відбору мають бути засвідчені створеним художнім образом як відповідною цілісністю, в якій уникнено істотних пропусків та помилок. Тоді і можна буде говорити про наявність “імпресіоністського” — фрагментарно структурованого — образу.

У певному сенсі означення “імпресіоністський” застосовне щодо будь-якого виду художньої творчості. Однак багатьом реалістам незрозуміло, де починається, а де

<sup>10</sup> Достоевському належить думка про те, що в мистецтві перебільшення, гіперболізація неминучі. Її він висловив у коментарі до перекладених російською мовою творів Е.По. Художній досвід останнього Достоевський використав і розвинув у своїй романістиці. Сьогоднішнє літературознавство говорить про його “фантастичний реалізм”, який в перших десятиріччях XX ст. став одним із найважливіших стилістичних принципів у сценічному мистецтві (напр., театр Є. Вахтангова) й у літературі: проза Д.Хармса, Є.Зам’ятіна, А.Платонова, М.Булгакова, поезія Г.Ахматової (“Поема без героя”). Елементи “фантастичного реалізму” наявні у театрі Л.Курбаса, прозі В.Підмогильного, М.Хвильового, кінематографі О. Довженка, поезії П. Тичини. У другій половині XX ст. можливості “фантастичного реалізму” блискуче продемонструвала антиутопія О.Хакслі й Дж.Оруелла. — *Прим. перекладача.*

<sup>11</sup> Ці два гротескні образи виведено в “Історії одного міста” М.Є. Салтикова-Щедріна. Пиріг на плечах, замість голови, бачимо у градоначальника Прища; градоначальнику Брудастому голову заміняє вгвинчений у шию органчик, “могущий исполнять некоторые нетрудные музыкальные пьесы. Пьес этих было две: “разорю!” и “не потерплю!” (Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20-ти т. — М., 1969. — Т.8.— С. 288). — *Прим. перекладача.*

кінчається вірність правдоподібному — “реалістичному” — зображенню. Отож вони й не помічають, що їхнє письмо носить імпресіоністичний чи то пак фрагментарний характер. Лише окремі митці — та й то на пізній стадії реалізму — вдаються до імпресіоністського стилю *свідомо*. Точні межі цього “імпресіоністського реалізму” окреслити важко, і не в останню чергу тому, що чимало письменників пожиткуються ним лише від випадку до випадку.

На особливу увагу заслуговують міркування Івана Тургенєва про імпресіонізм Льва Толстого. Певні місця критик виділяє у “Війні і мирі” як “маленькі штучки, хитро підмічені й кучеряво висловлені”, як “дрібні психологічні зауваження, які він, буцімто задля “правди”, виколупує з-під пахви та інших темних місць своїх героїв”. І “до чого ж це все мізерно на широкому полотні історичного роману!” (лист І.С.Тургенєва до І.П.Борисова від 28. III. 1865 р.)<sup>12</sup>. За Толстим додається “давній вибрик набридливо передавати коливання, вібрації одного й того ж почуття, положення” (лист І.С.Тургенєва до П.В.Анненкова від 26.II.1868 р.). Канва роману, “історія його — фокус, биття тонкими дрібницями по очах; психологія — капризно-одноманітна, порпання в одних і тих же відчуттях” (лист І.С.Тургенєва до Я.П.Полонського від 18. III. 1868 р.), які, отже, перебувають за межами нормальних переживань (так би мовити, “під пахвою” дійових осіб). Тим-то місцями твори Толстого — “суцй хаос”. І не виняток й “Анна Кареніна” (лист І.С.Тургенєва до Ю.П. Вревської від 22.III.1875 р.) Так само відгукувалася тодішня критика про романи Достоевського, а згодом — то і про *серйозні* новели Чехова, в яких критиків неприємно вражали відсутність “ідеї”, “провідної думки” та “неясні” місця.

Риси імпресіонізму в творах тих чи тих реалістів є передвістям народження модерністського словесного мистецтва. Продовження стильової традиції Чехова в українця Михайла Коцюбинського було прямим переходом до модернізму.

Найчастіше переважає імпресіоністське письмо в новелістиці, попри те, що реалісти всіляко прагнуть оговтати притаманну імпресіоністській фрагментарність. Тургенєв у багатьох випадках досягає цього завдяки звуженню оповідного простору: в ньому якомога менше персонажів, нерозтягнутий сюжет, зосередження оповіді на кількох невеличких епізодах, які не потребують проміжного наративного зістикування. Звісно, даний художній прийом значно легше уможливити в новелі, ніж у романі.

Іншим чином скрашують фрагментарність у своїх новелах ті прозаїки, яким вдається об’єднати короткосюжетні речі в тематичні цикли. Це зробив чех Ян Неруда, який, написавши низку шкіців про аристократичну частину Праги “Мала Страна”, зциклізував їх під загальною назвою “Малостранські оповідання” (1878). Якнайпослідовніше послуговується імпресіоністичним стилем від кінця 80-х років ХІХ ст. Антон Чехов (“Степ”, “Нудна історія”, “Моє життя” тощо). Він розвинув свій власний “чеховський” стиль, у якому засадничою ознакою є зображення “фрагментів” із внутрішнього життя людей, тварин, із того, що з ними трапляється в навколишніх обставинах. Невдовзі в слов’янському світі у нього з’явилися послідовники.

Увагу імпресіоністів приковують окремі предмети і барви дійсності, здебільшого невиразні й достоту незрозумілі порухи душі, непевний настрій або що. Твори відмовляються від чіткої композиційної побудови: сюжет розвивається не до кінця або різко обривається. Втім, у жодному разі не треба думати, ніби цим здійснюється повернення до письма російської “натуральної школи”! Переживання дійових осіб, мотиви їхніх вчинків та висловлювань не мають належної собівартості і складається враження, що вони невмотивовані, ба більше, композиційно випадкові. У Чехова щось подібне можна пояснити тим, що він був професійним лікарем і вмів зазирати в глибини хворої душі з її розладами (неврозами, капризами підсвідомості) чи ситуативним неспокоєм (під час вагітності, гарячки).

Свій подальший розвиток імпресіонізм потім знайде в “неоромантизмі”\*.

<sup>12</sup> В авторському тексті у посиланнях на листування І.С. Тургенєва помічено неточності в датуванні. Їх виправлено, а датування подано за новим стилем. — *Прим. перекладача.*

\* У добу реалізму імпресіонізм відчутний в епігонів романтизму; в російській літературі наразі показовою є лірика Афанасія Фета. — *Прим. автора.*



До базових ознак реалістичного стилю слід віднести також притаманну йому каузальність, яка відповідає філософським уявленням про взаємозумовленість, що існує між усіма елементами дійсності. Зазначене переконання, яке в “реалістичному імпресіонізмі” послаблюється або й зовсім втрачає силу, обернулося для самого реалізму трьома фундаментальними наслідками. Письменник мусив: 1) з’ясувати генезу характерів своїх персонажів, 2) вмотивувати їхні вчинки зображуваними в художньому творі детермінантами і 3) змальовувати середовище, в якому вони живуть і діють. Неважко помітити, що всі ці стильові елементи мають метонімічну природу: вони вимагають розгорнутого зображення обставин, серед яких людина виросла і живе. Це веде не лише до розширення меж зображення, а й потребує скрупульозного і тривалого збору матеріалу як необхідної передумови художнього творення.

Відтак чи не загально визнаним стає твердження: художня творчість у певному смислі є паралеллю до іншого виду людського пізнання — наукового. Послухати Болеслава Пруса, то “наука і поезія” являють собою два крила, які “людину підносять вгору”, тобто втаємничують її в істини, котрі мало чим відрізняються від точного пізнання. У російських реалістів “служіння пізнанню” заходить так далеко, що вони до своїх художніх творів додають статистичні таблиці (згадати б Гліба Успенського). Отже, панувало тверде переконання: користь від художньої творчості в тому, що вона є джерелом пізнання. Аби якомога ефектніше проакцентувати зиски, які мають від неї люди, Б.Прус говорить без жодного лукавства, що вона повинна дарувати їм картоплю, замість троянд. У не менш запутаному становищі постають дари муз і тоді, коли їх прирівнюють до хліба насущного.

Таким чином, художньому творові мусить передувати дбайливий збір фактичного матеріалу для нього. Це означає, що письменник-реаліст проходить тим тернистим шляхом, що й учений, — шляхом наполегливого спостереження, вивчення та використання уже наявних джерел, суто наукових чи публіцистичних (тож у не вельми привабливому терміні “експериментальний роман”, запропонованому Емілем Золя, все-таки щось та є).

Серед інших критеріїв цінності художнього твору, як явища літератури, в реалізмі виступає його *актуальність*. Проте і її можна розуміти по-різному. Так, “надчасові” проблеми, що в романах Федора Достоєвського або Льва Толстого, чимало їхніх побратимів по перу і просто читачів вважали щонайактуальнішими — такими, в яких предметом розмови ставало “боління часу”. Актуальністю, як розмовою на злобу дня, перейняті, певна річ, “Плоди освіти” Льва Толстого й “Біси” Федора Достоєвського, хоча в останньому творі закладено багато чого такого, що має ознаки якраз “надчасової актуальності”.

Реалісти майже завжди робили свої твори актуальними. Щодо актуальності, то попереду, очевидно, йде зі своїми дітищами драматургія. Найбільше це стосується “менших” слов’янських літератур. Слов’янська сцена, якими б обмеженими не були її можливості через брак коштів чи через втручання цензури, перетворилася на церковну кафедру для своїх народів. Звідси — повчальний характер слов’янської драми, який вочевидньювали її зміст, її відповідно дібрані герої, її стиль і не в останню чергу її тенденційна спрямованість. Вона була ще дидактичнішою, ніж інші реалістичні жанри.

Отже, в добу реалізму театр у всіх слов’ян відіграє надзвичайно велику роль: драматургія звертається до широких народних мас тим же зичним голосом, що й решта красного письменства. Але саме масовість публіки призводить до того або іншого рівня примітивізації художніх творів. Література майже всіх слов’ян виводить на сцену “народні низи”. І вистави мають своїм першочерговим завданням показати, що й у простій людини не менш складне і багате внутрішнє життя, ніж у героїв з освічених чи панівних верств суспільства. Драматург, відправивши своїх простодушних героїв на сцену, залишає їх напризволяще сам на сам з їхньою обмеженістю. Примітивні конфлікти розробляють у своїх трагедіях Лєсков і Писемський; більшість своїх п’єс О. Островський присвячує неосвіченому купецтву, через що в одній з епіграм його охрестили “купецьким Коцебу”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Російський поет М.Ф.Щербина, назвавши молодих героїнь із п’єс О.М.Островського “кокетками на постном масле”, додає в них спільні риси із сентиментальними жіночими образами, що в драмах німецького письменника XVIII ст. А.Ф.Коцебу. Звідси його епіграма:

Со взглядом пьяным, взглядом узким,  
Приобретенным в погребу,  
Себя зовет Шекспиром русским  
Гостиновдорский Коцебу. — *Прим. перекладача.*

Вся об'ємиста реалістична драматургія українців не спромоглася вийти за межі селянської дійсності. Затісний художній світ у п'єсах серба Б. Нушича.

Окрему групу складають ті драми, котрі займаються історичною тематикою. Тут зберігається традиція героїки романтизму, яка знову ж таки істотно збіднює проблематику творів. Автори збиваються на фальшиву риторику й мелодраматизм. Винятки становлять хіба що сміливці, які підносяться у своїх творах над історичною конкретикою. Так, О.К.Толстой у драмі "Цар Федір Іванович" (1868) через майстерне зображення характерів зумів здобути на глибоку етичну аналітику.

Тобто реалістичному театрові постійно загрожує небезпека розчиняти суто мистецьку проблематику або в етнографізмі, або у фальшивому історизмі. У кращих випадках реалістична драма пробивається до вдалої сатири, а наприкінці доби реалізму Чехов створює імпресіоністські п'єси, які відкривають перед сценічним мистецтвом і його поетикою нові обрії. Що стосується виконавської майстерності, то видовищний момент у ньому відходить на задній план — театр став "прозово-буденним". Лише твори історичного й етнографічного спрямування, які прагнули викликати до себе інтерес і симпатії з боку простого народу, й надалі зберігали елементи барвистості і привабливої краси. Пізніше у творах цього ґатунку теж почали добиватися реалістичної точності при відображенні життя, що вело до знебарвлення історичних образів.

Від кінця 80-х років XIX ст. реалізм у більшості слов'янських народів переживає кризу. Вона виникла через внутрішні причини, але загострювалася зовнішніми впливами, поступом західноєвропейських літератур. Криза охопила молодше покоління митців (які народилися десь після 1865 року), а вже через кілька років до новаків долучилися окремі представники старшого покоління — ті, що досі були пасивними спостерігачами змін у літературному житті.

Одну з іманентних причин кризи становило вимирання "стариків" — у першу чергу в Росії, а російський реалізм був чи не для всіх слов'янських літератур провідним взірцем. Та й читачі з часом втрачали інтерес до авторів другої шеренги з їхніми творами, які чимдалі, то здавалися бляклішими і нуднішими. Однак ці причини лежать на поверхні. Між тим діяли й глибинні потужніші чинники: спраглисть за красою (яка в реалізмі серед інших естетичних вартостей аж ніяк не посідала центральне місце) і пробудження інтересу до художніх форм, котрі часто-густо були дотепер зневаженими. Як-не-як слово, в тому числі поетичне, досі вживали і шанували головно в його *комунікативній* функції, а гребували тією його функцією, яку в найширшому розумінні слід приймати за зображувальну (вдодачу й естетичну).

Серед факторів, що зумовили підрив позицій реалізму, не другорядними є соціально-політичні, які в різних слов'янських народів по-різному і проявлялися. Знаменним є ослаблення радикального революційного руху, який винятково посутню роль відігравав насамперед у духовній історії Росії. Провідний російський публіцист М.К. Михайловський писав: "На що покладати надії? У що вірити? Чого бажати? До чого прагнути? Все розбито і розтопано". Сатирик М.Є. Салтиков-Щедрін говорив про засилля "тріумфуючої свині"<sup>14</sup>. Публіцисти констатували, що на сцену вийшло нове покоління — покоління скептиків-нігілістів. Ідеалами своїх батьків вони воліють не керуватися. А що політична боротьба особливих результатів не принесла, то втішатись доводиться сірим повсякденням.

Напружені стосунки між старшим та молодшим поколіннями випливали з різноманітних і часто прихованих джерел. Напрочуд суголосне відображення конфлікту між батьками й дітьми 90-х років XIX ст. помічаємо в польського модерніста Т. Бой-Желенського — в його мемуарах про Краків "Чи знаєш ти той край?" (1930—1931) й у спогадах російського символіста Андрія Белого "На рубежі двох століть" (1930), і це при тому, що життя у Кракові та Москві було зовсім різним.

Зовнішні впливи на художню творчість слов'янських народів мали переважно літературно-мистецький характер; йдеться про імпресіонізм у малярстві, де реалізм не спромігся на

<sup>14</sup> Про це в алегоричному сновидінні "Торжествующая свинья, или разговор свиньи с Правдою" у нарисі М.Є. Салтикова-Щедріна "За рубежом". (*Салтиков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20-ти т. — М., 1972. — Т. 14. — С. 200–202.* — Прим. перекладача.

тривалий опір, про заклики до відродження “творчого” середньовічного ремесла (В.Морріс, Д.Рьоскін та пов’язаний з їхніми теоретичними настановами младостиль<sup>15</sup>) і передусім про новітню західноєвропейську літературу. Ібсен, Оскар Уайльд, Метерлінк – імена цих прозаїків і драматургів збігають на пам’ять першими. Потім – французькі поети: Верлен, Малларме, Рембо. А в деяких слов’янських літературах – Стефан Георге і часопис “Blätter für die Kunst”<sup>16</sup>, Артур Шніцлер і навіть Гергард Гауптман та молодші скандинави, як приміром, Кнут Гамсун. Свій вплив справило також те, що західноєвропейська філософія відвернулася від матеріалізму й позитивізму, а в природничих науках запанували нові погляди. Поглибленіше вивчалася спадщина знакових постатей минулого в царині високого мислення.

Та з усього видно, що реалізм у духовній історії слов’янства повністю ще не виконав своєї місії, якщо він продовжував висувати видатних майстрів і в добу модернізму. Знаходилися й такі, що, побувавши в модерністах, знову поверталися в лоно реалізму. Щоправда, не без стильового збагачення. Інші ж увесь час були непохитними реалістами, хоча від подеяких новітніх стильових засобів не відмежовувались.

У Польщі видатні реалісти жили і творили ще на початку ХХ ст. Б. Прус, який саме тоді оповістив своє відоме теоретичне обґрунтування реалізму, помер 1912 року, Е.Ожешко та Г.Сенкевич пішли з життя відповідно у 1910 і 1916 роках. Така ж сама картина спостерігається у словаків: Светозар Гурбан-Ваянський помер 1916 року, Павол Гвездослав – 1921, Мартін Кукучін – 1928. Життя болгарина Івана Вазова закінчилось у 1921 році. Чимало й інших аналогічних фактів. Тим часом в українців поживалення літературного процесу (почасти завдяки ослабленню цензури в Росії) розпочалося лише на початку ХХ ст. У російській літературі прозаїки молодшого покоління Горький і Бунін на перших порах були долучилися до модернізму, проте повзгодом повернулися назад у лави сутих реалістів. Окремі визначні послідовники Горького, хоч і дотримували реалістичного прямування, проте інколи схилилися до модерністського стилю.

Потужна новітня реалістична течія, будучи епігонською стосовно давнішого реалізму, аж ніяк не усвідомлювала себе епігонською, і літературні часописи та видавництва, в яких вона здобувалася на панівне становище, випихала модерністів із друку на задвірки художнього життя.

### **З німецької переклав Микола Ігнатенко**

<sup>15</sup> “Младостиль” чи “югендстиль” (від. нім. “der Jugendstil”) – стильова течія в європейській архітектурі, образотворчому і прикладному мистецтві, літературі та музиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. Поряд з імпресіонізмом та символізмом, прислужився до становлення раннього модернізму. Зародився в Англії в 70–80-і рр. ХІХ ст. у творчості прерафаелітів (В. Морріс, Д. Рьоскін, Д. Россеті, Е.Берн-Джонс), потім поширився у Франції, Німеччині та інших країнах. У творах вимагав лінійної стилізації, площинного зображення, декоративності, незвичайного, бажано епатажного, сюжету, здебільшого супранатуралістичного, з містичною символікою, тим-то часто зверненою до романтичного середньовіччя чи чарівної античності, до світу загадкових островів, хащ, старовинних замків, омріяних гаїв тощо. У Києві младостилем В. Васнецов здійснив розпис Володимирського собору (стилізація під стародавню Русь). У західноєвропейському літературознавстві, починаючи від 1945 року, термін “младостиль” – у значенні “ранній модернізм” – застосовується також щодо літературних явищ імпресіоністичного та символіко-неоромантичного характеру як антиподів реалізму, натуралізму й експресіонізму. Термін “югендстиль” походить від назви мюнхенського часопису “Die Jugend” (“Молодь”), який з 1896 р. пропагував “молоді” – імпресіоністські, антиакадемічні – стильові ідеї у мистецтві, щоправда, з давнім романтичним відгомінням. Вони трансформувалися у так званий неоромантизм. У Франції цей стиль прийнято називати “Art Nouveau” (“нове мистецтво”), в Англії – “modern style” (“сучасний стиль”), в Австрії його всіляко пропагував, аж до ідентифікації себе з ним, “віденський сецесіон”, який через те і сам, по суті, являв собою “младостиль”. – *Прим. перекладача.*

<sup>16</sup> “Blätter für die Kunst” (“Сторінки для мистецтва”) – журнал, заснований одним із найвидатніших німецьких неоромантиків (точніше – німецьких символістів) Стефаном Георге. Проіснував, виходячи нерегулярно, від 1892 по 1919 рік. Приймав на свої сторінки здебільшого неоромантичну поезію літераторів із “Туртка Георге” та їхні роздуми про неоромантичну (символістську) творчість. – *Прим. перекладача.*