



## Питання теоретичні

Ігор Лімборський

### КОНТРОВЕРСІЙНІСТЬ ПРОСВІТНИЦЬКОГО РЕАЛІЗМУ: РЕВІЗІЯ ІДЕОЛОГІЧНОГО МІФУ І СПРОБА ПАРАДИГМАТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Донедавна усе найзначиміше й найпомітніше в українській літературі перших десятиріч XIX ст. у вітчизняному літературознавстві беззастережно зараховували до реалізму (творчість Г.Квітки-Основ'яненка, Є.Гребінки, П.Гулака-Артемівського). Дослідження ж художньо-естетичної своєрідності цього літературного напрямку часто підмінялося механічним перерахуванням "ідей", так би мовити, "соціологічних" констант не стільки художнього, скільки ідеологічного характеру: визнання позастанової цінності особистості, тяжіння до відтворення соціальних конфліктів, зумовленість характеру людини життєвими обставинами<sup>1</sup>.

Сьогоднішнє подолання науковою думкою "реалізоцентричного" канону української літератури, яка начебто визначально була "відкритою" для реалістичних принципів віддзеркалення реальності, призвело до принципово іншої тенденції: дослідники літератури намагаються взагалі уникати розмови про той тип реалізму чи "реалістичності", що сформувався за часів Просвітництва<sup>2</sup>. При цьому в їхніх працях іноді зовсім не аргументується, чому ж, власне, дослідник вилучає з ужитку термін "просвітницький реалізм" щодо таких авторів, як Г.Квітка-Основ'яненко чи Є.Гребінка, але вважає за доцільне використовувати термін "побутово-просвітницький реалізм", розглядаючи творчість Панаса Мирного, І.Нечужа-Левицького, І.Карпенка-Карого, раннього М.Коцюбинського<sup>3</sup>.

Сьогодні вже цілком очевидно, що слід уникати абсолютизації художніх можливостей та досягнень цієї ранньої форми реалізму, але водночас варто не відмовляти їй у праві на існування в межах просвітницької художньої дискурсії в Україні першої половини XIX ст., а спробувати об'єктивно й неупереджено визначити її місце в українській літературі. Увагу дослідників має привернути той факт, що просвітницький реалізм знайшов виявлення насамперед у межах амальгамного типу художнього мислення. Такий підхід, на мою думку, дасть змогу пояснити деякі складні моменти еволюції тогочасного художнього дискурсу. Приміром, обґрунтувати можливість такого феномену, як поєднання реалізму у творах письменників доби Просвітництва, з такими напрямками і стилями, як сентименталізм і класицизм, а подекуди і з рококо, з ознаками бурлеску та бароко.

На мою думку, в європейських літературах, попри виразну національну забарвленість просвітницького руху, можна виокремити принаймні три його

<sup>1</sup> Див., наприклад: Гончар О.І. Просвітительський реалізм в українській літературі. – К., 1989. – 176 с.

<sup>2</sup> Див.: Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001. – С.378 – 387.

<sup>3</sup> Див.: Пахаренко В. Українська поетика. – Черкаси, 2002. – С. 187.

художньо-естетичні парадигми: *класична, конвергентна* та *амальгамна*. Перша виникла в тих країнах Західної Європи XVII ст., де на початковій стадії просвітницькі ідеї поширювалися у вигляді раціоцентричних моделей художнього мислення (просвітницький класицизм), згодом митці звернулися до сенсуалістичних художньо-образних орієнтирів (сентименталізм, просвітницький реалізм), набуло поширення рококо як форма “пізнього бароко”, що дістало виявлення в розгалуженій системі жанрових (епічних, ліричних, драматичних) і стильових форм (передовсім індивідуальних). Крім того, ці літератури вирізняються “безпосереднім” опертям на античну традицію й наявністю глибоко закоріненої власної художньо-естетичної спадщини, “нормальним” розвитком національних літературних мов за відсутності іноземного гноблення. Особливим фактором, що стимулював становлення просвітницької парадигми, виявилася історична ситуація, яка активно сприяла поширенню просвітницьких ідей. Це передусім стосується англійської та французької літератур.

*Конвергентна* (від лат. *convergentio, convergo* – *сходжусь, наближаюсь*) парадигма заявляє про себе в тих літературах, де спостерігається виразна тенденція до “вирівнювання” з тим типом художнього мислення, що його було названо класичним. Відразу в кількох європейських літературах, які з огляду на певні історико-культурні причини ще перебували в силовому полі попередніх художньо-естетичних систем (передусім бароко), починаються складні процеси макроструктурної перебудови художнього мислення – від стильових до відповідних жанрових форм, набувають поширення ранньопросвітницькі віяння, формується новий тип просвітницької словесності, яка спочатку була значною мірою зорієнтована на асиміляцію літературних взірців, але згодом виявилася “в авангарді” просвітницького руху. Прикметна в цьому плані література Німеччини. Наприкінці XVII ст. ця країна була ослаблена виснажливою Тридцятилітньою війною, художня словесність тут була зорієнтована не на національну літературну традицію, а на іноземну, насамперед на французьку. Різні форми бароко, іноді в поєднанні з рококо і класицизмом, проявлялися в німецькій художній свідомості майже впродовж усієї першої половини XVIII ст., але наприкінці цього ж століття Німеччина стала вже справжнім центром поширення просвітницьких ідей, що в 1870–1880-і роки засвідчили своїми новаторськими художніми пошуками письменники-штормери Й.Гете і Ф.Шіллер. Конвергентна парадигма сформувалася і в швейцарській літературі, де відхід від бароко і помітний зсув у бік ранньопросвітницької раціоналістичної системи художніх цінностей спостерігався вже у 1820–1830-і роки у творчості А.Галлера. В Італії творчість французьких класицистів сприйняли як продовження великих традицій італійського Відродження.

Підпадають під конвергентну парадигму й такі слов'янські літератури, як польська та російська, в яких процеси “вирівнювання” із західноєвропейськими літературами відбувалися надзвичайно потужно, хоча й не завжди послідовно. Цікаво, що й у російській, і в польській, і в німецькій літературах спостерігається виразна орієнтація на взірці французької літератури – найрадикальнішої за своєю ідеологічною програмою.

*Амальгамна* (від франц. *amalgame* – *поєднання, суміш різнорідних речей або явищ*) парадигма властива насамперед літературам тих країн, що увійшли у XVIII ст. історично ослабленими, з пережитками архаїчних традицій, іноді з уповільненим культурним розвитком (у Болгарії, приміром, у другій половині століття літературний рух майже припинився), деякі з них перебували в історико-культурній залежності від інших держав. Для цих літератур прикметна нерозвиненість жанрових форм, поширених за часів Просвітництва, активний симбіоз

світської та клерикальної традицій, що особливо позначилося на розвитку Просвітництва (воно тут мало, як правило, поміркований характер). Одна з їх прикметних рис — зародження просвітницьких ідей у межах барокової системи естетичних і художніх цінностей. Вершина просвітницького руху припадає тут на кінець XVIII — початок XIX ст., а літературні напрями і стилі Просвітництва виявлялися не стільки в “чистому” вигляді, скільки “нашаровувалися” на історично наступні художні явища — преромантизм і романтизм, зберігаючи при цьому зв'язок із попередніми художніми системами (середньовічний бурлеск, бароко). На противагу Франції, де поширеним був раціоналізм картезіанського типу, тут особливого значення набули руссоїстсько-патріархальні ідеали та відповідна система художніх цінностей.

У цілому ці літератури вирізняються стильовим синкретизмом, власне амальгамністю, а доміантною тут виявилася тенденція до розбудови національної літератури як складової процесу відродження національної культури. До такого типу літератур належать передусім літератури слов'янського культурного регіону — чеська, словацька, болгарська, сербська, хорватська. У першій половині XIX ст. саме амальгамний тип художнього мислення сформувався й в Україні.

Амальгамний тип парадигми був притаманний і деяким літературам південно-західної частини Європи, серед яких не можна не назвати іспанську. Саме в ній, на противагу більшості західноєвропейських літератур, надзвичайно потужними виявилися традиції бароко, а в культурному житті на початку XVIII ст. ще владно заявляв про себе контрреформаторський рух, який помітно впливав на розвиток літературних уподобань тогочасних письменників. Бароко тут все ще сприймалося як глибоко закорінена національна літературна традиція, а в класицизмі багато діячів тогочасної іспанської культури вбачали “чужорідне” явище.

Щоправда, слід враховувати й такий важливий момент, як наявність можливих “перехідних” моделей, регіональних підтипів, що виникали, приміром, з огляду на історико-культурну ситуацію в тій чи тій країні. Ідеться не лише про ступінь національної залежності від інших держав, а й про наявність у того чи того народу своєї “інтелектуальної еліти”, традицій державності в минулому, уявлень про “окремішність” національної літературної спадщини. Скажімо, у болгарській і чеській літературах процеси переорієнтації на просвітницькі моделі художнього мислення відбувалися за різних історичних обставин, процеси “реабілітації” національної самосвідомості мали свої індивідуальні особливості, а тому формування відповідних структур художнього мислення теж ішло різними шляхами. Проте спільною доміантою було те, що за часів становлення й розквіту Просвітництва незмінною залишалася амальгамність літературних напрямів і стилів.

Щодо питання про художньо-естетичні принципи реалізму, то тут проблема полягає не стільки в пошукові нових, незаангажованих підходів для визначення специфіки літературного процесу, скільки у площині власне теоретичній: сьогодні у світовому літературознавстві так і не сформовано єдиної думки про те, чи існував взагалі просвітницький реалізм як специфічне явище “міметичного” відтворення реальності. Не знаходять для нього місця й укладачі “Нової Прінстонівської енциклопедії поезії і поетики”, як, до речі, і для реалізму взагалі, зводячи його фактично до натуралізму<sup>4</sup>. Проте в тих працях, де йдеться про реалізм письменників XVIII ст., наводяться різні його конститутивні ознаки. Відомий англійський літературознавець І.Ватт, приміром, родові риси цього типу реалізму

<sup>4</sup> The New Encyclopedia of Poetry and Poetics. — Princeton, 1993. — P.818–819.

<sup>5</sup> Watt I. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. — Berkley; Los Angeles, 1964. — P.11.

визначає як “зображення життя з непривабливого боку”, як “спробу відобразити все розмаїття людського досвіду”, а твори реалістів для нього “не стільки впливають з характеру самої зображуваної реальності, скільки будуються на способах її презентації”<sup>5</sup>. Е.Сіммонс вбачає в реалізмі XVIII ст. “художній спосіб вглядування в життя, за допомогою якого митець намагається збагнути його закономірності”; ознаками реалізму вчений вважає “тяжіння до об’єктивності, яка іноді призводить до того, що письменник нехтує внутрішнім світом персонажа”, “акцентування на вчинках героїв, а не на аналізі мотивів, які спонукали до них”<sup>6</sup>. Водночас Д.Дейчес стверджує, що реалізм виразно заявляє про себе в літературі часів Просвітництва там, де митець “має справу з людьми, що живуть в соціальному світі, відомому самому письменникові”<sup>7</sup>.

Підсумовуючи, можна зазначити, що дослідження реалізму XVIII ст. базуються не лише на визначенні його естетичної природи, а й на спробах виявити його онтологічну та гносеологічну сутність. Просвітницька дискурсія вже за самою своєю природою тяжіє до об’єктивності й претендує на логічне обґрунтування — за допомогою художнього слова — закономірностей реальності. Не дивно, що вона постійно прагне розширити горизонт, межу знакової “презентації” світу, спрямовуючи слово на ті пласти реальності, які нехтувалися, скажімо, представниками “старого” класицизму або не зацікавили представників бароко. Ідеться насамперед про “включеність” персонажа в певні ієрархічні стосунки з іншими представниками людської спільноти, про особливе ставлення до предметного світу, де естетичної значущості набувають ті деталі, на яких спинився погляд автора, зрештою — це інше ставлення до природи. Такий реалізм ґрунтується на принципах причиновості, ідентичності й навіть “істинності”: художнє “дослідження” одного предмета відкривало перспективи для вивчення інших, що містилися поруч. Д.Чижевський справедливо зазначав, що реалізм починається там, де на зміну “метафоричному стилю” приходять “метонімія”, тобто тоді, коли письменник, “залишаючись при об’єкті зображення, переходить від нього до сусідніх речей, до оточення (українські реалісти іноді називають його російським словом “среда”)<sup>8</sup>. Власне, подібні гносеологічні настанови містилися у філософській думці XVIII ст., а тому не дивно, що локківсько-русоїстська сенсуалістична традиція виявилася важливим формантом європейського художнього дискурсу Просвітництва, особливо, коли йдеться про літературний досвід класичного типу.

Водночас не можна заперечувати й того, що реалістичність — це одна з типологічних прикметних ознак художньої творчості. Як справедливо зазначає Д.Наливайко, “реалізм, як настанова художнього мислення і як певний стильовий субстрат, іманентно притаманний літературі та пов’язаний з інтенцією реалістичного, тобто зорієнтованого на досвід сприйняття та інтерпретування дійсності”<sup>9</sup>. Отже, процес “номінації” дійсності в різних художніх системах і стилях потенційно виявляє здатність до “реалістичності”, іноді просто на рівні спрямованості слова до світу речей, зв’язок між якими здавався об’єктивним і безперечним. Інша річ, що не завжди реальність виявлялася “готовою” до реалістичного способу відтворення. Ця проблема особливо показова, якщо звернутися до української

<sup>6</sup> *Simmons E.* Introduction to Russian Realism. — Bloomington, 1965. — P.3, 7.

<sup>7</sup> *Daiches D.* A Critical History of English Literature: In 4 vol. — London, 1968. — Vol. 3. — P.700.

<sup>8</sup> *Чижевський Д.* Реалізм в українській літературі // Слово і Час. — 1998. — № 2. — С.9.

<sup>9</sup> *Наливайко Д.С.* Епістемологія і поетика реалізму // Слово і Час. — 2004. — № 11. — С. 9.

літератури першої половини XIX ст. Перед тодішніми письменниками постало одразу кілька складних питань: що можна вважати “українською реальністю” в умовах напівколоніального становища України? Що виступає критерієм художності при визначенні національно зорієнтованого художнього слова, яке претендує називатися “українським”? Чи можливий взагалі об’єктивний зв’язок між українським словом і реаліями побуту українського селянина? Зауваження й рекомендації, що їх висловлювали тогочасні українські письменники та критики, досить показові. О.Льовшин, скажімо, закликав приділяти особливу увагу регламентації граматичних правил української мови, що, на його думку, приведе до того, що “малороссияне в славе ученых произведений своих, быть может, будут состязаться с просвещеннейшими народами Европы”<sup>10</sup>. Увагу Є.Гребінки привернув “местный колорит” у повістях Г.Квітки-Основ’яненка<sup>11</sup>, який, до речі, вважав, що, “як говоримо, так і писати треба”<sup>12</sup>. Не дивно, що в ситуації російсько-української двомовності письменник реалізував цю настанову практично: герої його комедій “Шельменко – волостной писарь” і “Шельменко-денщик” розмовляють двома мовами, при цьому стихія українського слова переважає в мові центрального персонажа Шельменка, а російськомовні персонажі виступають у творі лише як тло, яке допомагає “максимально” розкритися центральному персонажеві. Подібний “емпіричний” спосіб презентації дійсності (писати так, як “постає” перед письменником реальність, тобто “буквально”, зокрема, відтворюючи й мовне середовище) був спрямований не тільки на освоєння “нових” пластів реальності, яку було важко однозначно визначити як “українська” (“малоросійська”) або “російська”, а й на реабілітацію українського слова, відкриття в ньому важливих естетичних начал, здатних певним чином співвідноситися з конкретною дійсністю й реаліями життя українця. Проте ситуація, яка розробляється в цих комедіях, надто далека від історичних реалій: не дивно, що Шельменко серед інших героїв виглядає іноді як самотня постать, його дискурс – це дискурс фактично одинака, який спромігся заявити про себе завдяки комічності “тексту”.

Отже, існувало те, що виходило за межі проблем художності дискурсу і впліталось безпосередньо у психологічну проблему сприйняття реальності – історична невизначеність поняття “українська реальність” (тобто така, яку можна було б беззастережно й однозначно маркувати як “українська”). Ця “прогалина” компенсувалася за допомогою тексту, де автор міг – залежно від свого світобачення, при цьому не виходячи за межі просвітницького канону – зміщувати акценти.

Важливим моментом у зародженні специфічних просвітницьких модусів реалістичності в українській літературі початку XIX ст. було й те, що тогочасний художній дискурс – не тільки описовий, дескриптивний, а й прескриптивний, моралізаторськи-повчальний. А тому увага приділялася насамперед тим моделям нарації, які були зорієнтовані не просто на відтворення певних конфліктів, а на те, щоб подати в художньому слові “повчання”. Власне, це й зумовило значною мірою “порубіжність”, амальгамність тогочасного реалізму, який легко абсорбував художні настанови класицистичного світогляду або того, що був притаманний моралізаторським творам сентименталізму. Не дивно, що Г.Квітка-Основ’яненко

<sup>10</sup> Льовшин О. Письма из Малороссии // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. – К., 1996. – Кн. 1. – С.40.

<sup>11</sup> Гребінка Є. Малороссийские повести, рассказанные Грицьком Основьяненком // Там само. – С. 102.

<sup>12</sup> Квітка-Основ’яненко Г. Твори: У 8 т. – К., 1970. – Т.8. – С.45.

шукає в повістях безпосереднього контакту з читачем, звертаючись до нього в розлогих вступках і відступах від автора з певними повчальними “ідеями”, що надає його творам ознак просвітницької публіцистичності (“Добре роби, добре й буде”, “Сердешна Оксана”, “Мертвецький Великдень”, “Щира любов”). Словом, письменник був абсолютно переконаний у тому, що запропонована ним морально-етична програма дістане підтвердження й утілення в реальному житті, що фактично означатиме “злиття” слова й дійсності, коли слово стає важливим формантом реальності (ілюзія, яку поділяли більшість європейських просвітителів, що тяжіли до реалізму). Природно, що настанова “прорватися” до реальності стимулює розробку принципів достовірності, “адекватності” зображення: читач мав повірити в ті події, що розгортали перед його очима.

Останній момент передбачав появу певної “формульності”: існує література “наша”, яка може бути правильно сприйнята “справжніми” українцями (“земляками”, за словами Є.Гребінки). При цьому сприймати її слід без будь-яких вагань, суперечок і полемік між “своїми”. Виступати із закидами щодо недостатнього рівня художності, оригінальності, новаторства, здатності піднімати “серйозні” теми можуть лише “чужі”, ті, хто помилково вважає, що “на малороссийском языке можна писать только одно комическое”<sup>13</sup>.

Ще одна особливість українського просвітницького реалізму — ослаблене критичне начало. У тогочасному українському письменстві суспільство не сприймалося під кутом зору його репресивних інститутів, насамперед держави. Прикметно, що у творах Г.Квітки-Основ’яненка, Є.Гребінки, І.Котляревського критично оцінювалася не реальність як така, а людські вади, які розумілися досить схематично: все, що не вписувалося в межі простонародно-етичної педагогіки, відкидалося як “аморальне”. Такий тип реалізму був спрямований на легітимізацію та утвердження постулатів “наївного оптимізму” простого селянина, який не тільки не готовий протестувати проти різних форм соціальної несправедливості, а й взагалі не усвідомлює соціальність як константу людського життя. Цей “оптимізм”, проте, був зумовлений наявністю віри в можливість морального “перевиховання” суспільства, тобто тут зберігалася інтенція Просвітництва про внесення певних “корективів” безпосередньо в життя людської спільноти.

Іноді простонародні моральні настанови навіть суперечили просвітницькому уявленню про необхідність виявляти співчуття кожній людині, здатній на природні, щирі почуття. У повісті Г.Квітки-Основ’яненка “Сердешна Оксана” спостерігаємо ситуацію, коли героїня, щиро й самовіддано закохавшись, наражається на осуд односельчан, адже вона стала коханкою “копитана”. Імперативність народницького світогляду принципово не сприймає індивідуалістичного “бунту” героїні, яка прагне жити за власними моральними законами, бажаючи бути щасливою в коханні до шлюбу. Іншими словами, у такому типі реалізму ще не помітна тенденція до “емансипації” особистості, яка перебуває в силовому полі приписів корпоративної моральності. Прикметно, що й сам письменник залишається на боці патріархально-селянського погляду на стосунки чоловіка та жінки, де немає місця вільному виявленню інтимних почуттів. Не можна не погодитися з думкою С.Павличко, яка зазначала, що для “Квітки тілесна любов — це гріх, розпуста, бісівська напасть, кращі (ідеальні) люди з народу в неї не вдаються”<sup>14</sup>. Отже, свідомість

<sup>13</sup> Гребінка Є. Малороссийские повести, рассказанные Грицьком Основьяненком // Історія української літературної критики та літературознавства. – С. 100.

<sup>14</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – С.79.

письменника визначально збігається зі свідомістю народницького типу, а це зумовлює і специфіку художнього дискурсу – він зорієнтований на уніфікацію тексту, в якому на першому місці опиняється орієнтація на простонародну форму слововживання. Власне, це й визначало художньо-естетичний зміст українського просвітницького реалізму, який полягав у пошуках слова, здатного відобразити народну автентичність. Саме цю настанову намагалися реалізувати і І.Котляревський, і Є.Гребінка, і Г.Квітка-Основ'яненко. Вона, до речі, зберігала своє значення і за часів романтизму, отже, цей тип реалізму виявляв неабияку потенційну можливість до “входження” деякими своїми регістрами і до романтичного типу художньої творчості.

Як наслідок, в українській літературі почали формуватися два важливих художньо-естетичних постулати: по-перше, поступово утверджувалося уявлення про те, що наслідування народної мови виступає запорукою “правильного” літературного шляху, “нашого”, національно ідентичного; по-друге, важливим в історії українського реалізму (зокрема, і для його подальшої стадії, пов'язаної з творчістю І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І.Карпенка-Карого, М.Старицького) виявився той момент, що письменник був непохитно переконаний у “надійності” словесного способу відображення реальності. Реалістичний тип нарації починав будуватися на перетині художнього тексту й тих начал, власне, реальності, яка має визначати, “уможлиблювати” цей текст.

Індивідуалізація художнього образу в просвітницькому реалізмі – мінімальна, специфіка творення персонажа нагадує іноді процес механічного перенесення його з фольклорного твору у твір художній. Природно, що це ще далеко не та, прикметна для зрілого реалізму, “конкретна, з плоті та крові, індивідуальність, яка з'являється з глибин історичної, суспільної, біологічної ситуації, що пов'язана і змінюється разом із нею”<sup>15</sup>.

Уже М.Костомаров вказував на слабку індивідуальну окресленість образів у прозі Г.Квітки-Основ'яненка, навіть вважав, що характер Василя з “Марусі” “не ясен и даже неестествен”<sup>16</sup>. Часто герої творів письменника мають радше узагальнювальний, ніж чітко окреслений індивідуальний характер. Скажімо, Кузьма Трохимович (“Салдацький патрет”) і Шельменко (“Шельменко-денщик”) нагадують героїв простонародного анекдоту; Маруся і Василь – ліричних героїв сентиментальних народних пісень (“Маруся”). Але саме тут уже виокремлюється проблема “середовища”: приміром, події в повістях Г.Квітки-Основ'яненка мають зазвичай “замкнений”, локальний характер, персонажі належать до певного конкретного простору й часу – села, де інша реальність (скажімо, “місто”) сприймається як щось далеке, малозрозуміле й чужорідне. Ївга Макуха в “Козирдівці”, наприклад, так передає своє враження від міста: “Як у лісі, ходжу; аж сумно було! Народу на базарі – не протовпишся, а нема ж тобі нікогисінько знакового! Ніхто тобі не кланяється, ніхто ні о б чим не питає... Блукаю, як та сирота”<sup>17</sup>. Внутрішній світ героїні нероздільно пов'язаний із тим середовищем, яке вона була вимушена залишити в пошуках “справедливості” для несправедливо покараного Левка. Отже, саме середовище стає важливим формантом емоційно-психічної ідентичності героя, який відчуває себе нормально лише тоді, коли перебуває в добре відомому, раніше “освоєному” світі.

<sup>15</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. – М., 1976. – С.470.

<sup>16</sup> Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // История украинської літературної критики і літературознавства. Хрестоматія. – Кн.1. – С.234.

<sup>17</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Твори. – Т.3. – С. 289.

Просвітницька позиція письменника не може виступати гарантією й запорукою того, що його творчість беззастережно буде зарахована до просвітницького реалізму. Емпіричний спосіб бачення предмета й тяжіння не так до об'єктивності, як до побутовізму засвідчують недостатню розробленість художніх “механізмів” проникнення в сутність зображуваного. Не дивно, що в Україні в першій половині XIX ст. не сформувалося відповідного теоретичного дискурсу, в якому б дістали підтвердження провідні настанови реалістичної естетики. Цей реалізм формувався значною мірою спонтанно, як вияв такої “реалістичності” художнього дискурсу в межах амальгамної парадигми, яка поступово відкривала в собі здатність “відчутти” емпіричну реальність і впритул “наблизитися” до неї завдяки художньому слову. Не останню роль тут відіграла сенсуалістична спрямованість тогочасної російськомовної критичної думки, що постала під потужним впливом англійської<sup>18</sup>. Цей тип реалістичності художнього дискурсу стимулював до пошуків сенсу не в абстрактних категоріях “прекрасного” (класицизм), а безпосередньо в самій дійсності, в її фізично наявних формах.

Просвітницький реалізм в українській літературі в підсумку сформував постулат про наративний, “повістувальний” характер людської свідомості, що відкривало важливі перспективи для розвитку прозових жанрів; спрямовувало просвітницьку рефлексію до обсервації реальності з урахуванням її “позитивних” і “негативних” сторін в їх єдності, складному й діалектичному протистоянні, а не як полярних начал, як це було в класицизмі або в сентименталізмі; давало можливість пояснити вчинки індивідуума умовами його існування. Амальгамний характер тогочасного українського просвітницького реалізму сприяв повсякчасному перебуванню його в динамічній ситуації “переходу” в класицизм або сентименталізм, якщо цього вимагала авторська ідейна настанова.

<sup>18</sup> Див.: Лімборський І. В. Горизонти художнього мислення в компаративно-історичній перспективі: англійське Просвітництво та українська література // Українська література в загальноосвітній школі. – 2003. – № 8. – С.49 – 53.



**Олександр Відоменко, Євген Семенюк. Тарас Шевченко і родина Енгельгардтів. – Хмельницький: Міська друкарня, 2002. – 172 с.**

До книжки увійшли кіноповість “Вельможне панство Енгельгардтів”, есе про М.Гоголя “Нащадок двох гетьманів”, нариси, статті та рецензії. О.Відоменко – двоправнучатий племінник Т.Г.Шевченка (пра-

правнук по брату Йосипу) – розширює межі хрестоматійних знань про дитячі та юнацькі роки великого поета. Видання ілюстроване світлинами родини Енгельгардтів, малюнками маєтку.



*Слово і Час. 2005. №7*