



Питання теоретичні

Дмитро Наливайко

ЕПІСТЕМОЛОГІЯ Й ПОЕТИКА РЕАЛІЗМУ

Підхід до реалізму та його інтерпретацій наприкінці ХХ ст. зазнав у нас докорінного перегляду: його апологія як вершини мистецтва, найдосконалішого та найправдивішого художнього методу змінилася рішучим розвінчанням, а то й повним і безапеляційним запереченням. Із теоретичного арсеналу дослідників української літератури майже повністю зник термін "реалізм"; його замінено терміном "народництво", який не дуже пасує типології художніх напрямів і стилів.

Чути голоси, що реалізм реально взагалі не існував у мистецтві, бо те, що ним означувалося, суперечить самій природі мистецтва або ж було чимось випадковим, позбавленим іманентності.

Безперечно, та парадигма реалізму, яка була вироблена радянським літературознавством під компартійним ідеологічним керівництвом, критики не витримує; але і з його тотальною негацією як історико-літературного феномену погодитися неможливо. Надто масштабне й вагоме це явище, щоб його вихлюпнути разом із шумовинням сперечань та дискусій, якими супроводжуються радикальні перегляди усталених уявлень і суджень.

Словом, склалася ситуація, за якої з'являється необхідність поставити кардинальне питання: що ж таке реалізм і навіть — чи існує він реально принаймні в історії мистецтва, чи це теоретичний фантом, витвір умоглядних спекуляцій естетиків і критиків попередніх епох? І

що цим словом означається, коли припустити, що за ним стоїть структурований духовно-реальний зміст? Ця стаття — спроба відповісти якоюсь мірою на поставлені питання, з'ясувати епістемологічний дискурс реалізму як художньої системи, тобто у зв'язку з його поетикальним дискурсом.

За поширеними уявленнями, поняття реалізму щодо художнього напрямку, який тоді інтенсивно розвивався, було введено французькими письменниками Ш.Шанфлері й Л.Дюранті в 50-х рр. ХІХ ст. Насправді ж — і це важливо наголосити — формування згаданого поняття йде з глибини віків, як і інтенції реалістичного



6 листопада відомому українському літературознавцеві, доктору філологічних наук, чл.-кореспондентові НАН України, лауреату Національної премії України ім. Тараса Шевченка, завідувачу відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Дмитру Наливайкові виповнюється 75 років. Редакція журналу "Слово і Час" щиро вітає ювіляра й зичить йому міцного здоров'я та нових творчих успіхів.

типу художнього мислення й творчості. Оскільки естетика реалізму міметична у своїй основі, тобто базується вона на розумінні мистецтва як наслідування природи, формування реалізму пов'язується з теорією мімесису, як це бачимо, наприклад, у відомій монографії Е.Ауербаха "Мімесис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі". Як пише польський теоретик літератури Г.Маркевич, передісторію цього поняття варто було б починати з опису щита Ахілла в гомерівській "Іліаді" (пісня XVIII), де висловлюється захоплення тим, що зображена на ньому нива "подібна зораній, хоч і зроблена із золота; було то диво мистецтва"¹.

Термін реалізм був поширений у середньовічній культурі, але там він мав інший, суто філософський зміст. Це була течія середньовічної філософії, яка приписувала реальне існування умоглядним ідеям та поняттям, вважаючи їх первинними щодо предметів – на протигагу номіналізму, який вважав їх просто "іменами". Радикальне переосмислення поняття "реалізм" відбувається вже у XVIII ст. У певних філософських течіях, зокрема в кантіанстві, цим терміном означається визнання емпіричного світу речей і явищ як самодостатнього об'єкта пізнання, виникає поняття "реального" як протилежності "ідеальному". Одним із принципово важливих наслідків цього переосмислення було те, що нове поняття "реалізму" переходить і в естетико-художню сферу та набуває в ній атрибутивного змісту. Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. формується поняття "реаліста" в його естетико-художньому значенні: це митець, орієнтований не на умоглядні ідеали й моделі, а на емпіричну дійсність, із якою він співвідносить свої ідеї та образи.

Таке поняття "реаліста" вперше було сформульоване Ф.Шіллером у трактаті "Про наївну й сентиментальну поезію" (1796), де водночас "реалісту" протиставлений "ідеаліст", який характеризується "неспокійним духом спекуляції", тяжінням не до наявної дійсності, а до того, що видається істинним і абсолютним "у духовному сенсі"². До речі, в очах Шіллера таким митцем-реалістом був Гете, і небезпідставна давня думка про те, що шіллерівський поділ поетів на "реалістів" та "ідеалістів" неабиякою мірою був осмисленням індивідуальних відмінностей між ним і Гете та їх підняттям на теоретичний рівень. І справді, багатогранний Гете з його могутнім чуттям реального, його скептичним ставленням до умоглядного теоретизування, його дослідницькими захопленнями, – одна з найпримітніших постатей у процесі формування нового типу митця в європейському мистецтві, який стане домінуючим у середині XIX ст.

Ще на рубежі XVIII–XIX ст. вимальовується й усвідомлюється і така субстанціальна якість реалістичного типу творчості, як превалююча зверненість до зовнішнього, об'єктивного світу, мовою того часу – до природи, а не, тією ж мовою, до світу духовного чи ідеального, що витворюється самим митцем. Зокрема, Шеллінг у своїй ранній статті "Про Я у філософії" (1795) визначив реалізм як ствердження пріоритетності об'єктивного світу ("чистий реалізм висуває Не-Я на перший план")³. І якщо, за судженням Шіллера, ідеаліст відповідно до законів людського духу прагне спонтанно охопити світ у його цілісності і безумовності, то реаліст іде до його пізнання шляхом спостережень і досвіду. Щоправда, він вважав, що цим шляхом "неможливо вийти за межі умовного знання" і "вище, чого досягає реаліст у своєму пізнанні, то це відносно універсальності"⁴. Але важливе в даному разі те, що тут фіксується базовий

¹ Markiewicz H. Główne problemy wiedzy o literaturze – Kraków, 1970. – S.215.

² Шіллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т.6. – С.410.

³ Цит. за: Wellek P. Concepts of Criticism. – New Haven; London, 1963. – P.225.

⁴ Шіллер Ф. Цит. вид. – С.467-468.

гносеологічний принцип реалістичного типу творчості, який повного вияву досягне в художній практиці середини XIX ст.

У першій половині XIX ст. парадигма реалізму найактивніше формується у Франції та Росії відповідно до того, що саме в цих країнах найінтенсивніше відбувається розвиток реалістичного типу творчості. У Франції особлива роль у цьому процесі належала Бальзаку. Він не вживав терміна “реалізм”, але, виокремлюючи в тогочасній французькій літературі “еклектичну школу” та відділяючи її і від “школи ідей” (класицизму), і від “школи образів” (романтизму), висував концепт реалістичного напрямку, який із часом став називати “літературою дійсності”, “літературою правди” тощо. Звичайно, Бальзак не був еталоном реалізму, як його кваліфікувало радянське літературознавство; він належить до тих великих митців, які не вкладаються в рамки певного художнього напрямку чи стилю. Але водночас незаперечно, що певні аспекти й інтенції реалістичного типу творчості саме в його “Людській комедії” дістали найпотужніше художнє втілення, і поміж них такі засадничі, як вихід на чільне місце пізнавальної функції літературної творчості й тенденція до орієнтації художнього дискурсу на науку й наукову методологію.

Реалістичний напрям інтенсивно розвивався на той час також у російській літературі. У формуванні парадигми російського реалізму велику роль відіграв В.Белінський, який, за визначенням американського вченого Дж. Беккера, вже 1835 року “розпізнав філософську серцевину реалізму й своєю активністю підготував шлях для визначних письменників, які за ним пішли”⁵. Тут йдеться про статтю Белінського “Про російську повість і повісті п. Гоголя”, де критик дав, власне, програмну характеристику реалістичного напрямку, називаючи його “реальною поезією”, “поезією життя”, “поезією дійсності”, зрештою, “істинною і справжньою поезією нашого часу”⁶. Сутнісну якість цієї літератури він добачав у її “вірності дійсності”, в тому, що вона “не перетворює дійсність згідно з ідеалом, а відтворює її в усій наготі й істині”. Як і Бальзак, у цьому письменстві знаменитий російський критик наголошував на вихід на перший план пізнавальної функції, “дух аналізу, нестримне прагнення досліджувати”, що теж виступає однією з фундаментальних складових реалізму як типу художнього мислення й творчості.

Цей екскурс в історію реалізму засвідчує, що поява його як системи художньої творчості зумовлена глибокими світоглядними та епістемологічними зрушеннями, що відбувалися у XVIII – першій половині XIX ст. і в певному розумінні були їх корелятом у сфері естетики та мистецтва. У цей період визначаються кардинальні зміни в системі знань про світ, векторів і форм його реалізації (відчуттів, уявлень, понять), умов і критеріїв її істинності, що лягає, з відповідними модифікаціями, в основу епістемологічного дискурсу реалізму. Варто також завважити, що й означник цієї системи, “реалізм”, не був чимось випадковим, навпаки, на противагу таким означникам, як “бароко” чи “романтизм”, він являв собою логічне породження названих зрушень та процесів і виник як поширення філософсько-естетичного денотата на відповідний тип художньої практики. Його не “винайшли” Шанфлері й Дюранті; у значенні, нами окресленому, він заявляє про себе у французькій критиці ще в середині 20-х рр. XIX ст. Це, зокрема, засвідчує публікація в “*Mercure de France*” за 1826 рік, де зазначається: “Та нова літературна школа, яка поширюється день у день і яка прагне наслідувати не архітворення мистецтва, а оригінали, творені природою, могла б називатися реалізмом; із усього видно, що вона буде домінуючою літературною школою

⁵ Becker G.J. ed. Documents of Modern Literary Realism. – Princeton, 1967. – P.10.

⁶ Белінський В.Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т.1. – С.108.

XIX ст., літературою правди”⁷. У 30–40-х рр. терміном “реалізм” послуговувався критик Г.Планш; щоправда, до “нової школи” він ставився неприхильно, вважаючи, що вона більше цікавиться зовнішньою достовірністю зображення, ніж його внутрішнім змістом.

Необхідно зауважити, що, звертаючись до таких феноменів, як типи творчості, художні системи, стилі епох, слід їх розглядати і в культурологічному аспекті, в контекстах руху всієї духовної культури. Адже література — один із видів духовно-творчої діяльності людини й існує в їх ансамблі, у структурі всієї духовної культури, де всі види перебувають у взаємопов’язаності та взаємодії. У цих динамічних структурах їх складники на різних етапах розвитку утворюють ієрархічні системи, де складові частини, що увінчують ієрархію, набувають тією чи тією мірою значення детермінант і впливають на інші, активізуючи певні їх потенції та модифікуючи форми. Таким видом у середньовічній культурі була релігія, в культурі Просвітництва — філософія, в культурі XIX ст. такою складовою стає наука, яка дедалі більше впливає на весь ансамбль духовної культури, зокрема й на літературу. Отож реалізм і генетично та типологічно споріднений із ним натуралізм можна визначити як художню систему, корелятивну тим глибинним “сцієнтичним” зрушенням і процесам, що відбулися в культурі XIX ст. на епістемологічному рівні; для цієї художньої системи атрибутивним є ставлення до дійсності і як до предмета спостереження, вивчення та достовірного відтворення. Твір у цій системі мислиться й здійснюється також як художнє дослідження життєвих феноменів; цієї настанови не знайти ні в класицистичній, ні в романтичній, ні в інших художніх системах. І небезпідставно Бальзак у передмові до першого видання “Втрачених ілюзій” прямо заявляв про те, що до зображення суспільства він підходить по-науковому, і вимагав до себе такої ж поваги, як і до вчених та їхньої діяльності. У середині XIX ст. все чіткіше усвідомлюється необхідність теоретичного описання названих інтенцій і внесення відповідних коректив у теорію мистецтва.

Отже, реалістична художня система активно формується в 30–40-х рр. XIX ст., самий же термін “реалізм” закріплюється за нею в 50–60-х рр. У другій половині століття починається й науково-теоретичне осмислення та вивчення реалізму, і зразу ж визначаються два різні підходи до нього: як до тенденції чи типу художньої творчості, що проявляється на різних етапах розвитку літератури й мистецтва, і як до конкретного напрямку, що склався в художній культурі XIX ст. Це подвійне розуміння реалізму зберігається і в науці XX ст.

Тут одразу ж виникає питання: чи існував “реалізм до реалізму”, тобто до появи його як окремого напрямку, сформованої й розробленої художньої системи? На це питання слід дати ствердну відповідь, хоч і далеко не однозначну. Річ у тім, що реалізм, як і інші субстрати “великих стилів”, не сходять до сформованих художніх систем, визначених у часі, тобто це не породження певних суспільно-історичних епох, як трактувало проблему радянське літературознавство, виводячи “методи” із соціально-історичних умов і потреб того чи іншого суспільства. Їхні архетипи закладені іманентно в образно-художньому мисленні, вони існують не тільки на понятійно-предикативному рівні, а й на “допредикативному”, і здебільшого означаються наукою як “бароковість”, “романтичність”, “реалістичність”, “імпресіоністичність” тощо. Щодо реалістичності, то я б її визначив як прориви до життєвої емпірії в епохи домінування інших художніх систем — прориви, інтенційовані на мотивування зображуваного, кажучи словами Боккаччо у “Декамероні”, “людськими причинами”, тобто тим, що закладено в самій емпіричній сфері й

⁷ Цит. за: *David-Sauvageot A. Histoire de la langue et de la littérature.* — Paris, 1899. — T.VII. — P.174.

передається в життєподібних формах, без теологічних, міфічних чи символічних проєкцій і мотивацій.

На цій підставі дослідники, які дотримуються, сказати б, подвійного розширеного тлумачення реалізму як реалістичного типу художньої творчості, знаходять його і в античній літературі, і в середньовічній, і в літературі Відродження і т.д. Не зупиняючись тут на докладному висвітленні цього питання, зазначу лише, що до подібного погляду схилився й Іван Франко, артикуючи водночас оригінальну концепцію й термінологію. Він розрізняв “реалізм несвідомий”, що проявлявся стихійно, і “свідомий реалізм”, що виливається в розбудовану художню систему. І.Франко писав: “Се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний у кожній стрічці кожного писателя. Друга річ — новіший реалізм літературний, зведений в певну науку, оброблений і уформований цілком свідомо”⁸.

У радянському літературознавстві, як відомо, реалізм був культовою художньою системою, поставленою над усіма іншими. Десь із тридцятих років у ньому запанувала концепція реалізму як єдино правдивого і прогресивного “творчого методу”, й весь художній розвиток, зрештою, звівся до переможного, всупереч усім перешкодам і протидіям, поступу реалізму. Звичайно, були й певні відходи від цієї жорсткої догматичної схеми, особливо у 80-х рр., але незмінним у радянських науковців лишився реалізоцентризм літературного процесу: реалізм підносився як метод, що за правдивістю перевершує всі інші. Власне, “правдивість” була проголошена його прерогативою, чільною атрибутивною якістю й передусім нею обґрунтовувалася його перевага над усіма іншими “методами”. Звісна річ, це були декларації, позбавлені серйозного наукового змісту.

Та в цьому зв'язку необхідно зауважити, що правдиве завжди справжнє мистецтво, в тому сенсі, що воно завжди прагне збагнути й виразити в різних формах істини й цінності людського буття, які не лишаються незмінними. Згадувана життєподібність форм реалізму аж ніяк не може бути гарантом його правдивості, що, до речі, з максимальною переконливістю довів соціалістичний реалізм. Той чи інший напрям, та чи та художня система стають домінуючими й “правдивими” в певну епоху тому, що виявляють здатність дати найбільш переконливі відповіді на виклики цієї епохи, найповніше висловити істини й цінності життя, як вони в той час мислилися й переживалися. І тут принципового значення не має, чи то форми життєподібні, чи то метафоричні, символічні, параболічні тощо, які домінують у літературі й мистецтві середньовіччя, бароко, романтизму, модернізму. Звичайно, реалізм не володіє якоюсь вищою чи універсальною правдивістю: це правдивість, як вона мислилася й уявлялася згідно зі світоглядними установками й науковими постулатами XIX ст., від яких наступне XX ст. далеко відійшло.

Дещо докладніше слід окреслити підходи до реалізму та його трактування в західному літературознавстві другої половини XX ст., про які існують у нас досить-таки розпливчасті й однобічні уявлення, зокрема й такі, що нібито цей літературний феномен на Заході вже не викликає інтересу, що це питання там уже, так би мовити, знято. Насправді вивчення реалізму не припинялося на Заході і в період домінування формалістичних концепцій та методик, не припиняється воно й нині. Здебільшого поєднуючи історико-типологічні та структурно-семантичні підходи до літературного процесу, значну увагу приділяли реалізму такі визначні вчені середини XX ст., як Е.Р.Курціус, Е.Ауербах, А.Гаузер, А.Мартіно, Р.Веллек,

⁸ Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціли // Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т.26. — С.11–12

Г.Лівайн та інші, в останній третині століття його студії були продовжені Л.Гольдманом і Р.Вільямсом, Г.Й.Лотцем і Дж.Беккером, М.Бредбері й Е.Лауером, К.Салінарі та багатьма іншими вченими.

Їхні концепти реалізму мають істотні відмінності, але більшість із них визнають його існування у двох іпостасях: як загальної позаісторичної властивості чи типу художньої творчості і як конкретно-історичного напрямку чи напрямів. Завважаючи реалізм у літературі різних епох і народів, відомий німецький учений Е.Р.Курціус убачав його визначальні постійно повторювані риси “в ідеї відтворення повсякденної дійсності” й “у прагненні до відтворення правди природи”. Відмовляючись від концепційного поняття реалізму, Курціус тлумачив його як якусь загальну властивість чи тенденцію мистецтва. “Реалістична тенденція, — писав він, — існувала в усі часи і в усіх країнах. Існували дюжини, якщо не сотні реалізмів із різною природою, стилем, різною технікою. Літературна наука, а також історія мистецтва поступово вчать їх розрізняти”⁹.

Трактування реалізму, досить близьке до наведеного, знаходимо і в “Мімесисі” Е.Ауербаха. Він теж уникає типологічного визначення реалізму й теж добачає в ньому позачасовий первень чи тенденцію художнього процесу, а не конкретно-історичний напрям. Але він не роздрібноє його на “дюжини, якщо не сотні реалізмів”, і в останніх розділах праці, присвячених літературі ХІХ—ХХ ст., приходить до характеристики його як історично детермінованої художньої системи, яка розкрила взаємозв'язок різних рівнів буття “з духовними й економічними відносинами повсякденного життя”¹⁰. За концепцією Ауербаха, становлення реалізму в новий час означало передусім руйнування ієрархічності в літературі, як і ієрархічності соціальної, що стояла за нею, сказати б, урівняння в естетико-художніх правах усіх сфер буття, зокрема в соціальній площині, ствердження серйозного проблемного підходу до життя звичайних людей, в якому класицистичні поетики бачили низьку сферу, що їй відповідає комедійно-пародійне зображення.

Дещо окремо стоїть А. Гаузер, який належить до найзначніших представників соціологічного напрямку в західній естетиці й культурології ХХ ст. Один із важливих аспектів його чималенької “Соціальної історії мистецтва й літератури” — висвітлення генези й розвитку реалізму, в якому він вбачає художній напрям, корелятивний фундаментальним структурам соціального й духовного життя новочасної Європи. Та при цьому Гаузер зливає реалізм і натуралізм (що прикметно передусім для французької наукової традиції) і маркує цей напрям як “натуралізм”. Диференціацію понять “реалізм” і “натуралізм” він уважає зайвою й дотримується думки, що перше з них більше пасує філософії, а друге — літературі й мистецтву. В нього це, з одного боку, означник типу художньої творчості, що характеризується тяжінням до емпіричної дійсності й достовірності її відтворення, з другого — означник конкретного художнього напрямку ХІХ ст., в якому інтенції та структури реалістичного (за термінологією Гаузера — натуралістичного) типу творчості набули завершеного системного втілення¹¹.

Інші західні дослідники, такі як Г.Лівайн чи Р.Веллек, у принципі припускають розуміння реалізму як широкої типологічної категорії, але сумніваються в можливості створення його наукової парадигми і вважають продуктивним лише вивчення його конкретних течій та явищ. Прикметна в цьому плані праця Лівайна

⁹ Curtius E.R. Kritische Essays zur europäische Literatur. — München, 1966. — S.92–93.

¹⁰ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 1976. — С.18.

¹¹ Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. — München, 1976. — S.752 і далі.

“Воротами з рогу” про французький реалізм XIX – початку XX ст. До французького реалізму її автор звернувся тому, що, на його думку, саме у Франції ця художня система проявилася в повному й завершеному вигляді. Реалізм він розглядає як мистецтво буржуазної епохи і його атрибутивні риси виводить із її соціальних і соціопсихологічних структур та інтенцій. Це й велика увага до речей, предметно-матеріального середовища, і тверезе ставлення до життя, засноване на розумінні його реальних відносин і вимог (що, на думку автора, шкодить моральній і духовній природі людини в цій літературі, і цю ваду долав лише російський реалізм, “який терпляче винаходив протиотруту”), і висунення характерології в ранг центральної проблеми літератури, що пов’язується у книжці зі зростанням індивідуалізму.

Але гносеологічний релятивізм американського вченого поширюється й на, сказати б, реальність реалізму як художнього напрямку чи течії. Відмовляючись від теоретичного поняття реалізму, він, зрештою, визнає його лише як художню реальність, що існує в конкретному творі. “Кожен роман, – пише він, – реалістичний з одного погляду й нереалістичний з другого. Завдання літературної науки полягає у визначенні пропорції через порівняння твору з тим, що письменник прагнув показати”¹².

Р.Веллек теж пропонує розрізняти дві іпостасі реалізму: як певного стильового субстрату, що проявляється в мистецтві різних епох, і як конкретного художнього напрямку XIX ст., але увагу зосереджує на останньому. Його він характеризує в зіставленнях із класицизмом та романтизмом і в опозиції до них. У концепції Р.Веллека реалізм – це художня система, яка відсторонює елементи фантастики, алегорії, символіки, міфу, так само як і далекосяжну стилізацію, умоглядність і декоративність, котра відмовляється від усього, що неправдоподібно, що виступає проявом випадкового чи виняткового¹³. Саму ж дійсність, на думку вченого, реалісти розуміли як світ, улаштований за законами й постулатами, висуваними наукою XIX ст. В остаточному підсумку Веллек вважає реалізм “помилковою естетикою”, яка не усвідомлює тієї істини, що зрештою кожен твір мистецтва – символічна побудова. Та це не завадило йому визнати, що *de facto* цей тип художньої творчості – один із найпоширеніших і репрезентативних у літературі й мистецтві XIX ст.

Щодо часових меж реалізму як літературного напрямку XIX ст., то західні вчені здебільшого вміщують його між 1830 і 1870 роками, не заперечуючи, звичайно, і виходів за ці хронологічні межі. Деякі дослідники, наприклад, Г.Й.Лотц, означають цей період як “епоху реалізму”, виокремлюючи реалізм цієї епохи в дискретному “вічному реалізмі” як структуроване літературно-естетичне утворення зі своїми нормами та принципами художнього оприявлення дійсності¹⁴. Такого ж погляду дотримується Дж.Беккер, який вважає, що реалізм як тенденція існував завжди, але не в такій якості, щоб визначати обличчя літератури цілої епохи, втілювати її засадничий дискурс, як це спостерігаємо в літературі середини XIX ст.¹⁵.

Але повернімося до наших вихідних тез. Реалізм як настанова художнього мислення і як певний стильовий субстрат іманентно притаманний літературі та пов’язаний із інтенцією реалістичного, тобто зорієнтованого на досвід, сприйняття та інтерпретування дійсності. На раніших етапах розвитку літератури він

¹² Lewin H. *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists.* – New York, 1963. – P.65.

¹³ Wellek R. *Concepts of Criticism.* – P.240-256.

¹⁴ Lotz H.J. *Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik. Zur Kritik des nichthistorischen Epochenbegriffs.* – Heidelberg, 1984. – S.319.

¹⁵ Becker G.J. *Realism in Modern Literature.* – New York, 1980. – P. 4.

проявляється дискретно, в діапазонах домінуючих художніх систем, а з XVIII ст. міцніє й активізується, формуючись у художні системи, що стають домінуючими. Неодмінна умова їх появи — поширення загального реалістичного світосприйняття, яке засновується на постулатах, що наявний світ — це субстанційна реальність із властивими їй іманентними законами й відносинами, в системі яких перебуває людина, і ця реальність піддається як науковому, так і художньому пізнанню. В цьому й полягає його загальний епістемологічний принцип, із якого виходять різні його течії й варіанти.

Ці кардинальні світоглядні й епістемологічні зрушення інтенсивно розгортаються в XVII — XVIII ст. Великі природничо-наукові відкриття цих століть ґрунтовно підірвали віру в телеологічну гармонію світобудови й центральне місце людини в ній. Водночас вони формували нову парадигму світосприйняття: телеологічні, в сутності своїй морально-етичні концепції світорозуміння, що мають релігійно-міфологічну основу й базуються на протиставленні Добра і Зла як першоначал буття, витісняються природничо-науковими, що будуються на відкриттях і законах механіки, фізики, а згодом хімії, біології та інших наук. Отже, науково-дослідне знання, його дискурси та тенденції проникають у світоглядну сферу і змінюють як її структуру й загальну будову, так і епістемологічну інтенційованість, її характер та механізми. Цей процес у його співвідношеннях із розвитком літератури простежується в деяких істотних аспектах у книжці англійського вченого С.Н.Менлоу "Література і реальність. 1600 — 1800"¹⁶. Тут, зокрема, показано, як у творах, що належать до різних художніх систем того часу, долається символіко-емблематичне мислення, засноване на співвіднесенні природних об'єктів і явищ із телеологічною системою значень і цінностей, як прокладають шлях інші художні інтерпретації, що йдуть від науково-дослідного або емпіричного знання. Першим письменником, у творчості якого превалює ця нова система художнього мислення, Менлоу вважає Д.Дефо, а її першу переконливу маніфестацію знаходить у його романі "Робінзон Крузо".

Отже, можемо стверджувати, що реалізм — це найпоследовніше художнє вираження епох, у системі духовно-практичної діяльності яких наука набуває значення домінанти. Маємо на увазі не тільки сцієнтичні захоплення О.Бальзака, Г.Флобера, Е.Золя, Дж.Еліот, Г.Джеймса, І.Франка та багатьох інших письменників і їхні декларації про те, що література має брати за взірець науку та її методи. Йдеться про засадничі принципи естетики й поетики реалістичної літератури, епістемологічну парадигму їхнього художнього мислення та творчості. Тут необхідно наголосити, що поміж інших напрямів і типів реалізм вирізняється тим, що в ньому серед функцій мистецтва на передній план виходить функція пізнавальна. Нагадаю, що мистецтво поліфункціональне за своєю природою, причому його функціональна структура зрештою йде від функціональної структури людської життєдіяльності. Художній образ і весь твір, що є образом вищого рівня, несуть у собі повноту та поліфункціональність людської життєдіяльності й у цьому знаходять свою життєздатність та переконливість. До найважливіших і найактивніших функцій мистецтва я б відніс креаційно-перетворювальну, комунікативно-інформаційну, пізнавальну, оціночно-орієнтаційну, естетико-гедоністичну.

Утворюючи структурну єдність, функції мистецтва перебувають у рухливих співвідношеннях: зокрема, змінюється їхнє місце й роль у різних типах і напрямках художньої творчості. Пізнавальна функція виходить на передній план, стає

¹⁶ *Manlow C.H. Literature and Reality. 1600 - 1800. - London, 1976.*

усвідомленою, цілеспрямованою, провідною в реалістичній системі літератури й мистецтва. Реалізові іманентне ставлення до дійсності як до предмета вивчення, пізнання й достовірного зображення з установкою на вираження об'єктивно існуючої суті зображуваного, що ідентифікується з правдивістю. "Здається, я зрозумів одну річ, одну дуже важливу річ, — сповідався Флобер в одному з листів, — що для людей нашої породи (тобто письменників. — Д.Н.) щастя полягає в пізнанні й ні в чому іншому"¹⁷. Це зізнання дуже прикметне для письменника-реаліста й водночас його важко уявити в устах романтика або символіста.

Доречно в цьому аспекті глянути й на "матерію" текстів реалістичних творів, на шляхи та засоби її висновування. Тут із особливою виразністю розкривається фундаментальна відмінність реалізму від романтизму та типологічно близьких до нього художніх напрямів і течій. Для них уява — не просто вимисел, фантазія, а щось незрівнянно більше: і засіб пізнання буття, і водночас художня реалізація цього пізнання, креаційна сила творчості. Романтики були переконані в тому, що уява має дивовижну здатність проникати в речі та явища, їхні сутності та їхню динаміку, виражати все це в поетичних образах і картинах. Тому Шеллі й наголошував, що поезія в загальному сенсі може бути визначена як "вираження уяви". І чим уява могутніша й розкутіша, тим глибше вона проникає в усе суще й тим успішніше виконує означені функції. Завершене образне формулювання цього романтичного дискурсу знаходимо в Кітса: "Уяву можна порівняти зі сном Адама: прокинувшись, він пересвідчився, що все в ньому правда".

Беручи романтизм і реалізм як типологічні категорії, узагальнено можна сказати, що у своїй творчості, зокрема на епістемологічному й поетикальному рівнях, реалісти йдуть у діаметрально протилежному напрямку. У цілому реалізм характеризується тим, що він інтенційований на емпіричну дійсність і йде шляхом спостережень, вивчень та аналізів її феноменів; творчість реаліста базується на цих спостереженнях і вивченнях, на досвідному знанні й мислиться як їх художнє узагальнення. Тут мовиться не лише про відмінність "творчих методів" романтизму й реалізму, а про те, що у творах, написаних в їхніх параметрах, різний "будівельний матеріал", різна художня матерія. Щоправда, в письменників першої половини XIX ст., зокрема в Бальзака та Стендаля, Дікенса й Гоголя, котрих у нас традиційно повністю відносять до реалістів, активність уяви та її роль залишаються на високому рівні, але ж їхня творчість великою мірою перебуває в річищі романтизму й не піддається повному інтегруванню в реалістичну систему. Ситуація змінюється в другій половині XIX ст., коли реалізм остаточно самовизначається й рішуче відмежовується від романтизму. Тепер на передній план виходить у ньому настанова "достовірності" у відображенні дійсності, суть якої, власне, полягала у збереженні дійсних масштабів і пропорцій у змалюванні життєвої емпірії, персонажів та обставин, що вело за собою осудження романтичних "фантазій" і "перебільшень".

Один із авторитетів того часу І.Тен навіть висловив думку, що реалістичний роман у сутності своїй — це підсумок спостережень та досвіду, й кожна освічена людина може написати один чи пару пристойних романів на матеріалі власних спостережень і життєвого досвіду¹⁸. Звичайно, це перебільшення, але воно в загострено-парадоксальній формі відбиває істотні особливості реалістичного способу творчості.

У континуумі художнього процесу реалізм знаменував кардинальну естетичну переорієнтацію літератури й мистецтва, ствердження принципово інших критеріїв

¹⁷ Цит. за: Рейзов Б.Г. Творчество Флобера. — М., 1955. — С.134-135.

¹⁸ Цит. за: Новиков А.В. От позитивизма к интуитивизму. — М., 1976. — С.33.

і пріоритетів. Ця переорієнтація щільно пов'язана з принциповим зламом у підході до проблеми естетичного, природи та джерел поезії, який відбувся в добу реалізму й мав далекосяжні наслідки для подальшого розвитку літератури. Його суть наочно й чітко сформулював Флобер: "Раніше вважали, що цукор можна видобувати лише з цукрової тростини. Тепер його видобувають ледве не з будь-якої речовини; те ж саме слід сказати й про поезію. Будемо її видобувати із чого завгодно, бо вона в усьому і всюди..."¹⁹.

Словом, реалізм рішуче відмовився від поділу життєвих явищ на "естетичні" і "неестетичні", як і від їх розміщення на різних щаблях естетичної ієрархії; для нього все суще — єдина реальність, що існує на основі іманентних законів і підлягає спільним принципам осмислення та стильового вираження. Тому для реалістів утрачає сенс і значення співвіднесення зображуваного з відомими естетичними категоріями високого й низького, трагічного й комічного, на яких базувалися попередні ієрархічні системи естетико-художнього світосприйняття. Реалізм співвідносить зображуване передусім із самою дійсністю, що сприймається як єдине, хоч і суперечливе ціле, в якому складно переплітається, інтегруючись у діалектичну єдність, високе й низьке, трагічне й комічне. У письменників, що творили в параметрах реалістичної системи, на передній план виходить пізнання життя і його відтворення в можливій повноті та достовірності, у згаданій діалектичній єдності.

У здійсненні цих пізнавально-зображальних інтенцій дедалі більшої ваги набували для реалізму орієнтації на науку та наукову методологію. Як констатувала Л.Гінзбург, у російському літературному середовищі середини ХІХ ст. "зв'язки з природознавством, історією, соціологією, психологією цікавлять письменників і критиків незрівнянно більше, ніж суперечки про прекрасне..."²⁰. Ці сциєнтифічні орієнтації найвиразніше проявлялися у французькому реалізмі, у творчості Флобера, Золя, Гонкурів та інших письменників, але вони в цілому притаманні реалістичній художній системі як одна з її типологічних констант. Можна сказати, що ці орієнтації запрограмовані в реалізмі, який, нагадаємо, є породженням епохи, коли наука стала домінантою всього розумового життя, всієї системної єдності духовної культури. Одним із перших цей вектор реалізму вловив і темпераментно висловив В.Белінський: "Дух аналізу, нестримне прагнення досліджувати, пристрасне, повне ворожості й любові мислення зробилося тепер життям істинної поезії"²¹. Приблизно в той-таки час Бальзак стверджував, визначаючи новий метод творчості: "Основне для письменника — дійти синтезу шляхом аналізу". І продовжував, розвиваючи цей постулат: "Перш ніж писати книжку, письменник повинен проаналізувати всі характери, проіннятися всіма звичаями, оббігти всю землю, віднути всі пристрасті, бо всі пристрасті, країни, звичаї, характери, природні явища і явища моральні, — все повинно пройти через його аналіз"²².

У нас аналітичні завдання й мету реалістичного письменства найпоплідовніше артикулював і втілював у всіх своїх творах Іван Франко, якому належать особливі заслуги в розробці теоретичних засад реалізму в українській літературі. Заявляючи, що для письменників-реалістів "єдиний кодекс естетичний — життя", він закликає творити, "вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила"²³. Особливе

¹⁹ Цит. за: Реізюв Б.Г. Цит. праця. — С.138.

²⁰ Гинзбург Л. О литературном герое. — Л., 1979. — С.64.

²¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. — Т.7. — С.344.

²² Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. — М., 1955. — Т.15. — С.437.

²³ Франко І.Я. Цит. праця. — С.13.

акцентував Франко на тому, що сучасний письменник має бути обізнаний із різними науками, з методологією наукового мислення й аналізу, і реалізм він називав не інакше, як "науковий реалізм". Нині письменникові, наголошував Франко, вже не досить зіркового ока, здатності підмічати й описувати деталі — треба вміти "проникнути в глибину явищ, прослідкувати їх генезис, їх поступальний розвиток і їх модифікації під дією зовнішніх факторів"²⁴. А все це говорить про те, що аналітичність виступає у Франка — не тільки теоретика, а й письменника — як атрибутивна якість реалістичного письма і чи не найважливіший його інструмент.

Специфічна настанова реалізму полягає в тому, що, звертаючись до тієї чи іншої теми, письменник-реаліст мислить та здійснює її як художнє дослідження певної проблеми чи життєвого феномену; подібної епістемологічної настанови не спостерігаємо ні в літературі класицизму, ні в літературі романтизму та інших напрямів. Звідси аналітичність як одна з атрибутивних рис реалізму й водночас як одна з його стильових домінант. А це означає, що аналітичність — це також конструктивний складник поетикального рівня реалістичної творчості. Аналітичний елемент влітається в оповідь та показ і все більше визначає характер і структуру реалістичного нарративу. На тлі інших художніх систем реалістична вирізняється й тим, що в процесі розвитку набуває яскраво вираженого аналітичного характеру. Дослідники вже не раз звертали увагу на специфічну тенденцію реалістичної літератури: у своєму поступі вона набувала дедалі більшої розвиненості й витонченості в аналітичності й водночас втрачала в розповідальності й живописанні словом. Показовий у цьому плані рух французької літератури від Бальзака через Флобера до Анатолія Франса або ж англійської від Діккенса через Джордж Еліот до Бернарда Шоу.

Реалістичній літературі притаманний специфічний тип автора, що, як це й має бути, вирішальним чином визначає своєрідність її нарративу. Але перш ніж входити в розгляд цієї проблеми, необхідно уточнити, який зміст вкладаємо в категорію автора як структурної складової твору. Автор — це не тільки особистість митця, не тільки його особистісна присутність у творі в експліцитній чи імпліцитній формі. Автор — це й певний погляд на зображуване, певна концепція зображуваного, вираженням якої є весь твір, його змістова, семантична й художня інтенційність. Зовсім не обов'язково, щоб він виокремлено входив у текст твору: зазвичай він опосередкований у ньому як несуб'єктивними, так і суб'єктивними формами мовлення, і суб'єкт мовлення тим ближчий до автора, чим більшою мірою він розчинений у тексті. Як структурна одиниця, автор не прагне до свого прямого вияву, його може й не бути, як у драматичних творах і багатьох епічних, скажімо, в романах Флобера чи Кафки: він інкорпорований у всю структуру тексту, і в такі її складові, як дескрипція й показ, розповідь і діалоги персонажів. Адже художній твір — то, зрештою, продукт духовно-творчої діяльності митця, і звідси ця всюдиприсутність автора в різних жанрово-стильових формах — епічних, ліричних, драматичних.

Та сама категорія автора не цілісна й однорідна. В ній необхідно розрізняти те, що йде від особистості митця, його когнітивності й психології, духовного й душевного складу та досвіду, і те, що йде від епохи та її культури, від суспільного й культурного середовища, до яких він належить і речником яких виступає. У цій другій іпостасі автор, за визначенням Л.Гольдмана, — це виразник реакцій суспільства чи певних його прошарківів на виклики життя, виразник їхніх умонастроїв і прагнень, структур свідомості й ментально-емоційних комплексів, яким він дає оформлене художнє вираження²⁵.

²⁴ Там само.

²⁵ Goldmann L. Pour une sociologie du roman. — Paris, 1965. — P.346–347.

Тип автора в реалістичній художній системі характеризується передусім тим, що це автор-деміург, який наділяє себе всезнанням і роллю абсолютної креаційної сили у створюваному ним художньому світі. "Автор знає все!", – безапеляційно заявляє Теккерей у романі "Ярмарок суєти". Флобер порівнював художній твір зі світобудовою, а його автора з Богом, котрий має бути у творі, як Бог у світобудові, – всюди і ніде²⁶. З цим постулатом французького письменника перегукується відомий афоризм Толстого: "Боротьба з Богом – ось що таке мистецтво". Коментуючи його, М.Гей слушно пише: "Звідси претензія на письменницьке всезнання, знання всього про самого себе, про людину взагалі, про світ у цілому, яке випливає з проникнення в причину причин. Чи не тому для письменника мистецтво – це суперництво, навіть боротьба з Богом"²⁷.

Справді, письменники-реалісти XIX ст. здебільшого відчували себе повноправними й повноважними "деміургами" у своїх творах, дивилися на створюваний художній світ із вищої й абсолютної точки зору, і він поставав у їхньому всепроникному освітленні й витлумаченні. Зрозуміло, допускалися й часткові інтерпретації, що належали персонажам, але вищою, інтегруючою була авторська інтерпретація, яка виражала авторське світобачення. Автор не обов'язково мав бути "невидимим", як це прикметно для Флобера, Толстого, Дж. Еліот тощо; він міг бути й присутнім у творі та відігравати активну роль, як це бачимо, наприклад, у Бальзака чи Теккерей, але "деміургічна" позиція його від цього не змінювалася й навіть не послаблювалася.

Ця "деміургічна" позиція письменників-реалістів, цей їхній гносеологічний оптимізм і впевненість у необмежених можливостях художнього пізнання й вираження щільно пов'язані із системою світогляду, яка домінувала у XIX ст. в добу реалізму і яка, власне, була своєрідною кореляцією цієї системи у сфері художньої творчості. Зasadничо світ, людське буття сприймалися письменниками класичного реалізму як щось складне, але єдине, що існує на основі іманентних закономірностей та відносин і піддається пізнанню й адекватному витлумаченню, у принципі – до останніх своїх глибин, до першооснов і першопричин. Цей гносеологічний оптимізм, ця віра в те, що розум та інтуїція митця здатні проникати в усе суще й адекватно його виражати, становлять основу та прихований пафос реалістичної літератури XIX ст. Водночас цей всевідаючий автор внутрішньо тяжіє до репрезентанта колективної "свідомості епохи", а точніше, її інтелектуальної верхівки, що володіє необхідним знанням у різних сферах (саме про це писав Франко), і *de facto* виконує роль цієї свідомості.

Тут варто вказати на цікаву "непослідовність" чи контрверзу, притаманну письменникам класичного реалізму. Вони могли бути абсолютними скептиками та песимістами в загальносвітоглядному аспекті, особливо у своїх соціофілософських поглядах, у ставленні до дійсності та її перспектив, як, приміром, Флобер чи Теккерей, але цей скепсис і песимізм не поширювалися на епістемологічно-естетичну сферу, на засадничі принципи їхнього художнього мислення і творчості. В цьому вони залишалися "деміургами" в уже означеному розумінні.

Отже, деміургізм реалістичної літератури XIX ст. – це авторська позиція, що базується на домінуючій світоглядно-епістемологічній парадигмі епохи, науково-філософській за своїм характером, і реалізується в художніх структурах і стилі письма. Нею визначаються ракурс зображення, внутрішня перспектива твору, котра

²⁶ Реізів Б.Г. Цит. праця. – С.173.

²⁷ Гей Н.И. Сопряжение пластичности и аналитичности // Типология стилового развития XIX века. – М., 1977. – С.115.

являє собою об'єктивізований об'ємний часопростір зі своїми планами, глибиною, мізансценами та ритмом їх змін, а також "автономністю" персонажів, котрі постають як нібито суверенні й самодостатні щодо автора. А це означає, що в системі класичного реалізму домінантою на семантичному й художньому рівнях виступає тенденція специфічної об'єктивізації дійсності, прагнення представити її як таку, що існує за іманентними законами і не тільки сама себе розгортає, а й нібито сама себе розповідає. Звідси така характерна особливість поетики реалістичної літератури XIX ст., як тяжіння до показу, котрий у творчості більшості письменників, особливо другої половини століття, витісняє розповідь та опис і стає провідним засобом нарації. Найвиразніше це виявляється у творчості Флобера, Гонкурів, Мопассана у французькій літературі, Джордж Еліот та Троллопа в англійській, Толстого й Чехова в російській тощо. Це ж тяжіння до показу знаходимо і в українській літературі на зламі століть, у творах Франка, Коцюбинського та інших письменників.

Ствердження показу як провідного засобу нарації в реалістичній прозі XIX ст. тісно пов'язане з міжродовими й міжжанровими взаємозв'язками та взаємодіями, які на той час відбувалися в літературі, насамперед із інтенсивним збагаченням роману, інших прозових жанрів набутками драми, що почалося у XVIII ст. й повного розвитку набуло в XIX ст. Але це окрема тема²⁸, і тому скажемо лише, що драматизація роману – це не сума "зовнішніх" запозичень; вона оприявнює себе в тому, що роман у зростаючій мірі будується за внутрішнім законом драматичного показу, прагне, кажучи словами Гегеля, показувати дію в її "безпосередній очевидності як дію реальну", але, звичайно, словесними засобами. Воднораз це внутрішній закон поетики реалістичної літератури, одна з її констант, ізоморфних "деміургічній" світоглядно-естетичній парадигмі класичного реалізму.

Отже, об'єктивність – одна з основних категорій реалістичної художньої системи, базова категорія її онтології, адже в ній за предмет мистецтва береться об'єктивно існуюча дійсність і визнається можливість її теж об'єктивної – в онтологічному сенсі – художньої репрезентації. За формулюванням, поданим у радянському академічному збірнику праць із типології реалізму, – це "метод, який за гносеологічну основу має таке ставлення до дійсності, коли він розглядає, як власний матеріал, позасуб'єктивну дійсність як предмет свого спостереження, вивчення, типізації й зображення з метою з'ясування її сутності"²⁹.

Формулювання надто прямолінійне й неоковирне, але така гносеологічно-естетична настанова справді, тією чи тією мірою, була притаманна письменникам-реалістам, і у своїй творчості вони прагнули її реалізувати, вірячи в можливість подібної об'єктивності художньої репрезентації. У завершеному вигляді вона проявилася, скажімо, не лише у відомому трактаті Л.Толстого "Що таке мистецтво?", а й у його художньому доробку. І це закономірно, адже естетика реалізму – в основі своїй естетика міметична, яка виходить із розуміння мистецтва як "наслідування природи", власне, наслідування того, що об'єктивно існує у фізичному й моральному світі. Але ще більше тут важать сцієнтичні орієнтації реалістичної літератури XIX ст., дія наукової домінанти у сфері духовно-практичної діяльності епохи, котра надавала естетико-теоретичній думці й художній практиці такої векторності. Зрештою, не слід забувати, що реалізм розвинувся в епоху позитивізму, і його інваріант когерентний цій системі філософсько-наукового мислення, що неоднаковою мірою проявляється в різних національних варіантах реалістичної літератури і в розмаїтті її конкретних явищ.

²⁸ Див.: Наливайко Д.С. Драматизація структури роману XIX ст. // Питання літературознавства. – Вип. 1. – Чернівці, 1992.

²⁹ Фохт У.Р. Типологические разновидности русского реализма (К методике изучения вопроса // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969. – С.68.

Та водночас необхідно наголосити, що об'єктивність реалістичної літератури в онтологічному сенсі ілюзорна, бо завжди так чи так, тим чи іншим способом митець творить власний суб'єктивний "образ світу" незалежно від того, чи він "життєподібний", чи метафоричний, символічний, алегоричний, параболічний або якийсь інший. У творі, який у цілісності своїй теж є образом, тільки іншого масштабу й вищої складності, він втілює власне світосприйняття і світорозуміння, свою ментальність і соціальність, свій екзистенційний і духовний досвід, свої відчуття й систему вартостей, свідомість і підсвідомість тощо. І саме це виступає іманентним змістом твору, тоді як "відображення дійсності" зрештою має параболічний характер. У цьому плані відмінність реалізму від таких художніх систем, як, скажімо, романтизм чи модернізм, полягає в тому, що він вибудовує твір із "життєподібного матеріалу", вважаючи міф і символ, параболу, фантастику тощо "неправдоподібними" за їхньою природою й використовуючи їх лише як допоміжні виражальні засоби.

Як доводить Р. Брінкманн у відомій праці "Дійсність чи ілюзія", об'єктивність реалістичної літератури уявна (слово *Objektivität* він постійно бере в лапки), так само як і поширений критерій "правдивого відображення дійсності" в емпіричному сенсі, і художня дійсність, що твориться митцем, не та, що об'єктивно існує і транспонується в текст або на полотно, це "власна, притаманна самій літературі дійсність", не ідентична емпіричній. "Наративна проза — не відображення зовнішньої дійсності, відтвореної з більшим чи меншим блиском. Вона будує власну дійсність із властивими їй структурою, законами, логікою. Хоч вона як мовний твір завжди має, хотіла б вона того чи ні, власне ставлення до зовнішньої дійсності, але це ставлення, подібно до будь-якого осмисленого словесного вислову, не ідентичне тому, що є власне словесним мистецтвом, що робить його таким"³⁰. Об'єктивність реалістичної літератури, висновує дослідник, уявна, ілюзорна, в сутності своїй це закамуфльована суб'єктивність, її проекція у зовнішній світ: "Об'єктивність літератури є, власне, проблемою суб'єктивності"³¹.

Важливо тут нагадати, що реалізм — складова частина мистецтва, що як вид духовно-практичної діяльності користується арсеналом різних засобів і форм вираження, творячи особливу художню дійсність, що існує на основі іманентних їй законів і структур. А це означає, що дійсна фундаментальна своєрідність реалістичної літератури — це, зрештою, своєрідність її поетики, системи засобів і форм художнього вислову. В цій поетиці домінує своя семіотика, особлива, сказати б, емпірична знаковість: не умовні образи, символи, параболи, алегорії тощо, а "життєподібні образи", які, однак, існують у тому ж статусі й виконують ті ж функції у вираженні авторського сприйняття та інтерпретації буття, у творенні його "образу світу". Із цією специфікою реалістичної образності пов'язана її прикметна особливість, яку можна означити запозиченим у Р.Барта терміном "асимболія". Маю на увазі ослаблення символіко-метафоричної семантики образів, їхнього кореспондування з абстракціями, з буттєвими феноменами, позбавленими предметно-чуттєвого існування. Символіка й метафоричність із міфологічним підтекстом були атрибутивною якістю художнього мислення попередніх епох із його інтенцією символічного прочитання "книги світу", її таємних сенсів і прихованих істин, із їхнім прагненням виражати те, що не піддається прямому вислову. Ця інтенція ще зберігається в художніх кодах романтизму і знімається реалізмом із його принципом "бути до найменших подробиць вірним дійсності" (Л. Толстой) і з його явними чи імпліцитними сцієнтичними орієнтаціями. У реалістичній художній

³⁰ *Brinkmann R. Wirklichkeit und Illusion. — Tübingen, 1957. — S.309.*

³¹ *Ibid. — S.310.*

системі вона замінюється поетикою точного називання й пізнавального зображення. З простодушною відвертістю вона висловлена в "Щоденнику" Ж.Ренара: "В поезії мусить відбутися той переворот, що вже відбувся в романі. Важко повірити, як тяжко давить на нас донині стара міфологія. Навіщо співати, що в дереві проживає фавн? Дерево живе само собою. Воно живе: ось чому треба вірити. [...] Навіщо поряд із життям створювати якесь інше життя? Фавни, ваш час минув! Тепер поет має говорити прямо з деревами!"³².

Звичайно, це не означає, що всі письменники-реалісти дотримувалися настанови "говорити прямо з деревами", тобто послідовно дотримуватися поетики "прямого слова", але й важко заперечити те, що маємо справу з інтенцією, закладеною в парадигму поетики реалістичної літератури. Першою радикальною реакцією на неї був символізм; за словами В. Брюсова, "символісти рішуче заперечили такий метод творчості, що перетворював мистецтво на просте відображення життя, й наполягали, що за зовнішнім конкретним змістом завжди має ховатися інший, глибший. На місце художнього образу, що визначено виражає одне явище, вони поставили художній символ, який таїть у собі цілу низку значень"³³. Подальший розвиток і поглиблення цей дискурс отримує в модернізмі, який витворює принципово нові дигестивні концепти художньої творчості, поєднуючи найсміливіші модерні експерименти з архаїкою.

Підбиваючи підсумок, звернуся ще до одного принципово важливого питання. Останнім часом і в нашому літературознавстві висловлюються думки, що реалізм як художня система є чимось штучним, навіть невідповідним природі мистецтва, а саме його найменування — "такий собі кричущий нонсенс". Д.Затонський, якому належать наведені категоричні твердження, виходить із того, що "мистецтво як таке володіє цариною почуттів, і тому не стільки про щось розповідає, скільки дає щось відчутти. З цієї причини його сенс ніколи не буває прямим, він завжди переносний, метафоричний"³⁴. Думаю, не варто зводити мистецтва до сфери відчуттів і почуттів: за своїм виражальним діапазоном воно набагато ширше й багатше, поліфункціональне; радше можна погодитися з тезою М.Гайдеггера, що "мистецтво в буквальному сенсі є світоглядом", який включає й сенсуалізм та інтуїцію³⁵. Також твердження про те, що сенс мистецтва завжди переносний, метафоричний, не позбавлене перебільшення, особливо коли за справжній його зміст брати відчуття й підсвідомість.

Митець справді творить свій образ світу, не тотожний емпіричному, але це не означає, що цей образ завжди метафоричний — він може мати різну структуру, зокрема міметичну, — в тому сенсі, що образ світу будується із життєподібних "мікрообразів", як це притаманно й реалізму. Як я уже доводив, необхідно розрізняти естетико-теоретичне розуміння й самообґрунтування реалізму, що спиралося на теорію мімесису, і його поетику, специфіку її семіотики й семантики, функціональну підпорядкованість життєподібних образів артикуляції авторського "образу світу". До речі, якщо вже бути послідовним, то тоді слід заперечити як щось невідповідне природі мистецтва не лише реалізм, а й інші міметичні художні системи — ренесанс, якоюсь мірою бароко, класицизм, художні течії XVIII ст., навіть деякі модерні течії. Але що ж тоді лишиться з історії європейського мистецтва?

³² Ренар Ж. Дневник. Избранные страницы. — М., 1965. — С.68.

³³ Брюсов В. Поэзия. Собр. соч. и переводов. — СПб., 1913. — Т. XXI. — С.228.

³⁴ Затонський Д. Чи може існувати реалізм в мистецтві // Філологічні семінари. Вип. 1. Реалістичний тип творчості. — К., 1998. — С.11-12.

³⁵ Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. — Stuttgart, 1967. — S.112.