

Д.С.Н а л и в а й к о, чл.-кор. АН України,  
Київський університет

ПРО ДРАМАТИЗАЦІЮ СТРУКТУРИ РОМАНУ ХІХ СТ.

У відомій праці "Епос і роман" М.М.Бахтін висунув тезу, за якою в літературі нового часу, принаймні з другої половини ХІІІ ст., дедалі посилюється вплив роману – оновлюючий і перетворюючий – на всі інші літературні жанри. "В епоху панування роману майже всі інші жанри більшою чи меншою мірою "романізуються"... Ті ж жанри, які вперто зберігають свою стару канонічність, набувають характеру стилізації" [2, с. 450]. Таку "революціонізуючу" дію роману Бахтін пояснює тим, що серед інших жанрів, давно вже "готових" і почасти мертвих, він є єдиним "неготовим" жанром, перебуває в перманентному становленні й розвитку і, внаслідок такої своєї природи, ізоморфний динамічній новочасній дійсності.

Ця теза набула поширення у літературознавстві й практично застосована у висвітленні літературного процесу ХІХ–ХХ ст.

У плані загальнотеоретичному цю тезу відомого вченого можна визнати конструктивною і плідною, але в плані історико-літературному вона не узгоджується з конкретними фактами й процесами певних епох, виключених Бахтіним в зону активної перетворюючої дії роману. Більше того, вона перебуває у глибокій суперечності з цими фактами й процесами. Конкретика європейського літературного розвитку другої половини ХІІІ і ХІХ ст., принаймні до останньої його третини, з усією очевидністю засвідчує, що в той час сам роман зазнавав великого перетворюючого впливу драми і, навпаки, відбувалася інтенсивна драматизація його структури.

Тут необхідно згадати деякі теоретико-літературні аксіоми, насамперед ту, в якій йдеться про те, що в різні епохи, на різних етапах розвитку літератури, формується певна система жанрів зі своєю ієрархією, котра визначається залежно від ролі того чи іншого жанру у літературному процесі епохи. Друга аксіома полягає в тому,

що жанри, котрі відіграють провідну роль у літературі на певному етапі, не тільки вінчають ієрархію, а й відчутно впливають на весь літературний процес, на інші жанри; це позначається і на їхній структурі. Далі висловлю думку, яка вже не є аксіоматичною: те, що Бахтін писав про роман у межах XVIII–XX ст., тією чи іншою мірою можна сказати про провідні жанри літератури різних епох. Як слушно зазначив Г.К.Косіков, у трактуванні Бахтіна роман стає метонімією літературного процесу нового часу; висновки про дію роману потенційно властиві жанру як такому [11]. З огляду на предмет нашої студії, до цього слід додати: провідні жанри, жанри-гегемони, як правило, активніше виявляють готовність до синтезування інших родів і видів літератури, їхніх художніх набутків і в можливих для них межах здійснюють цей синтез.

З останньої третини XVI ст. і десь до кінця XVIII ст. безперечно провідну роль у системі жанрів західноєвропейських літератур /за винятком хіба що англійської літератури XVIII ст./ відігравали драматичні жанри. Зумовлено це різномірними чинниками, на яких тут не будемо зупинятися /передусім тим, що саме драматичні форми виявилися найбільш адекватними змістові тривалої історичної епохи, сповненої драматичною боротьбою між третім станом, демократією і старим феодально-абсолютистським світом/. У західних літературах до XIX ст., від Шекспіра до Гете й Шіллера, драма висувала найбільш глибокі й хвилюючі проблеми буття і перебувала /разом з театром/ в епіцентрі літературно-мистецького життя, естетико-теоретичної думки. Не кажу тут про класицистичні поетики XVI–XVIII ст., йдеться про такі вершини, як естетичні системи Дідро, Лессінга, Шіллера, Шеллінга, Гегеля.

При цьому всі вони характеризують драму як жанр синтетичний, що поєднує епіку й лірику і тому володіє найбільшими, якщо не універсальними, зображально-виражальними можливостями. Принципово важливу особливість драми, що підносить її на якісно вищий рівень, Шеллінг вбачав у тому, що вона поєднує об'єктивність епосу і суб'єктивність лірики. "Існує лише одне можливе зображення, – писав він, – з якому зображуване таке ж об'єктивне, як в епічному творі, і все ж суб'єкт перебуває в такому ж русі, як в ліричному вірші; це саме те зображення, де дія подається не в розповіді, але постає сама і в дійності /суб'єктивне змальовується об'єктивним/" [19, с. 398–399]. Тією дією, що становить у мистецтві головний

інтерес, Шеллінг вважав дію внутрішню, але для того, щоб вона справила сильніше естетичне враження, повинна стати наочною, об'єктивізуватися, що й досягається у драмі.

Як "найвищий ступінь поезії і мистецтва загалом" розглядав драму Гегель, підкреслюючи її синтетичний характер. "...Серед інших родів словесного мистецтва, - йдеться у його лекціях з естетики, - драматична поезія... поєднує у собі об'єктивність епосу з суб'єктивним началом лірики, оскільки вона замкнена в собі дію показує в її безпосередній очевидності як дію реальну..." [5, т. 3, с. 538]. Її вищість і безперечна перевага, за Гегелем, у тому, що вона "не розпадається на ліричний внутрішній світ, протилежний зовнішньому світові, а представляє внутрішній світ і його ж зовнішню реалізацію. Отже, те, що відбувається, виглядає зумовленим не зовнішніми обставинами, а внутрішньою волею і характером, набуває драматичного значення тільки у співвідношенні з суб'єктивними цілями й пристроями" [5, т. 3, с. 540]. Йдеться про органічне поєднання зовнішнього і внутрішнього світу, зовнішньої і внутрішньої дії - у словесно-художньому зображенні, що своїми засобами і параметрами реалізовувала драма і до чого наполегливо просувався у той час роман.

Розуміння драми як вищого і водночас синтезуючого роду літератури в першій третині XIX ст. стало загальноприйнятим, і на початку 40-х рр. Белінський проголошував, узагальнюючи розробки німецьких естетиків: "Це вищий рід поезії і вінець мистецтва. ...Епічна і лірична поезія являють собою дві абстраговані крайності дійсного світу, діаметрально одна одній протилежні; драматична поезія являє собою злиття /конкретію/ цих крайностей в живе і самостійне ціле" [4, т. 2, с. 8].

Усім цим і пояснюється, чому для становлення роману як жанру провідного й синтезуючого особливого значення набуло освоєння художнього арсеналу драматургії. Без вагань можна твердити, що він не зміг би здійснитися в подібній якості без цього освоєння і без глибокої драматизації своєї структури. Цей процес розпочався у романі XVIII ст., але з найбільшою інтенсивністю і плідністю розгорнувся вже у наступному столітті.

Процес драматизації протікав у різних планах, радикально міняючи структуру роману, який принаймні до середини XVIII ст. залишався переважно розповідним жанром. Звернімо увагу й на те, що тривалий час, аж до XIX ст., роман переважно розвивався екстенсивно, романіст прагнув до охоплення відомого йому світу шляхом долавання все

нових епізодів на спільний сюжетний стрижень. Цей "принцип додавання" можна визначити як провідний композиційний принцип роману на тих етапах його розвитку. Відомий німецький літературознавець В.Кайзер писав: "Коли Лансон розглядає незліченні епізоди як композиційну слабкість і шкідливі вставки, то він не бере до уваги сутність жанру. Йдеться якраз про зображення багатогранного, відкритого світу. Додавання є тут необхідним будівельним принципом" [ 21, с. 365 ]. За цим принципом будувалися середньовічні лицарські романи й барокові романи XVII ст., пікаресні романи від "Ласарильйо з Тормеса" до романів Лесажа й Наріжного, відігравав він велику "конструкційну" роль і в просвітницькому романі XVIII ст. /Дефо, Філдінг, Смоллет та ін./.

Коли цей етап розвитку роману завершився і від екстенсивного змалювання світу він перейшов до зображення інтенсивного, коли на зміну принципу додавання прийшов принцип концентрації змісту і дії, виникла нагальна необхідність в опануванні художнього досвіду і структурних принципів драматичних жанрів. Адже драма, принаймні в європейському культурно-історичному регіоні, засновувалася на принципі концентрації змісту, що композиційно реалізується передусім в єдності дії. Ці принципи закладені в її жанровій природі і визначені ще Арістотелем в його "Поетиці". Процес драматизації роману розпочався у XVIII ст., найбільш жваво протікав він у романі англійському, який в той час посів провідні позиції у національній літературі. Еволюція "драматичної композиції" в ньому досліджується у монографії В.Л.Кросса, причому автор доходить висновку: драматизація тогочасного англійського роману протікала досить інтенсивно і виявилася з достатньою виразністю [ 20 ].

Але повного розмаху цей процес набув у літературі першої половини XIX ст. На цьому етапі епізоди й персонажі романів, на кшталт розробленої драматичної структури, цілком виражено тяжіють до однієї значної події, тієї чи іншої мірою підпорядковуються їй як організуючому центру. А це вже не що інше, як відхід від "хронікального роману" з домінуючим композиційним принципом додавання до "роману події" з чітко визначеним композиційним центром, елементами драматичної композиції.

Подібне поєднання роману й драми цілком свідомо й цілеспрямовано практикував Вальтер Скотт в історичних романах, які відіграли принципово важливу роль у становленні роману XIX ст. Відчуваючи нагальну необхідність з'ясування цієї проблеми, котра мала для нього передусім практичне значення, Скотт у 1814 р. перервав працю над своїм першим романом "Веверлі" і написав "Дослід про драму", де звернув

виняткову увагу на питання драматичної композиції. Йї єдиним законом він вважав єдність дії, "централізований інтерес", якому підпорядковуються всі епізоди твору. "Один централізований інтерес, — писав він, — що підпорядковує собі побічні епізоди, котрі, в свою чергу, його посиляють, повинен пронизувати все п'єсу. Він повинен розпочинатися разом з п'єсою і розвиватися разом з нею, він повинен постійно бути в полі зору і завжди в русі, доки не прийде до катастрофи; вона все завершує і розв'язує" [цит. за: 15, с. 420—421]. Забороняється вводити в твір епізоди, які не стосуються "централізованого інтересу", а тим більше сюжетні лінії зі своїм "окремим інтересом".

Цього ж принципу єдності дії, що засновується на одному "централізованому інтересі", Скотт дотримується в своїй романістиці, починаючи з "Бевеблі". Проте єдність дії він розумів не в дусі класицистичної традиції, а орієнтувався на драматургію Шекспіра, котра "відповідає сучасному смаку". У ній він знаходив розгалужену, складну і водночас єдину дію, ради подій, спрямовані; однак, до єдиного центру, ради, що не відволікають уваги від головного інтересу, а, навпаки, своєю розмаїтістю і послідовністю привертать її до нього. Це драматичне чи, точніше, драматургічне ядро у численних романах Скотта виражене по-різному, в одних — з більшою визначеністю /наприклад, у "Бевеблі", "Пуританах", "Монастирі", "Вудстоку" тощо/, в інших — з меншою /зокрема, в "Квентіні Дорварді", "Айвенго", "Кенільворті" тощо/, але воно є в кожному з них. Так, в романі "Айвенго" маємо, за визначенням Б.Г.Рейзова, п'ять сюжетних мотивів: це повторне завовання головним героєм коханої — Ровени і повторне завовання королівства Річардом I, процес відьми, звинуваченої у чаклунстві і виправданій, далі — помста жінки насильнику, який раніше її збещестив, і, нарешті, фольклорний мотив шляхетного розбійника Робіна Гуда, але всі ці сюжетні мотиви взаємопов'язані та взаємопроникні, зливаються у єдине русло "централізованого інтересу" боротьби короля Річарда за престол [15, с. 431—440].

Процес драматизації романної структури з особливою інтенсивністю протікає у реалістичному романі середини XIX ст., коли звернення романістів до драми стає загальним явищем. Характерною у цьому плані є творчість Бальзака. В "Етаді про Бейля" він проголошував, що сучасність неможливо змалювати "методами XVII й XVIII ст.", для сучасного роману необхідним є "введення драматичного елемента". Ця тенденція виразно виявилася в його творах; можна сказати, що

Бальзаківський роман активно засвоює драматичну художню систему і вступає у своєрідне змагання з нею. В основі цього явища – притаманне творцєві "Людської комедії" загострене відчуття драматизму життя суспільства, що склалося після Великої французької революції, суспільства, заснованого на законах вільної конкуренції і боротьби за життєві блага. В очах Бальзака він сам був суцільною драмою, про що йдеться у його листах до Ганської. Я не буду тут зупинятися на переосмисленні письменником джерел і механіки драматизму в житті й літературі, зазначу лише, що його джерело він побачив у майнових інтересах, загальній гонитві за грішми, і це, безперечно, було його великим відкриттям. Згадане переосмислення знайшло афористичне вираження у відомій бальзаківській формулі: гроші – це фатум сучасного суспільства.

Для Бальзака драма – це не тільки властивість життєвого матеріалу, з якого будуються твори, а й найбільш адекватні форми його художнього висловлення, трансплантовані в роман. Він був схильний вважати, що в його час драма зі сцени перейшла в роман; про це, зокрема, він писав, приховуючись під псевдонімом, у рекламній статті про "Шагрєневу шкіру": "Месьє Бальзак довів те, що треба було довести, а саме: драма, тепер вже неможлива на сцені, можлива ще в розповідному жанрі". Поняття драми у Бальзака неоднозначне, охоплює кілька рівнів і аспектів. Воно включає не тільки життєвий і загальноестетичний, категоріальний зміст, а й зміст структурний, композиційно-сюжетний. "Драма – це ряд дій, діалогів, переживань, які прагнуть до катастрофи", – таке визначення знаходимо в його повісті "Таємниця княгині Кадіньян". Драматизм Бальзак називав також будову роману, а ще частіше – його сюжет [ 16, с. 329-330 ].

Загалом високо оцінюючи роман Стендаля "Паризький монастир", Бальзак вбачав недолік твору в тому, що він не побудований за законами драматичної композиції. У ній же головний елемент – закон єдності дії, який автор нарисув вважав "істинним принципом мистецтва". "Я піду далі, – заявив він, – і не поступився заради цього чудового твору істинними принципами мистецтва. Головний його закон – єдність композиції..." [ 1, т. 15, с. 410 ]. За Бальзаком, єдність композиції досягається або шляхом концентрації дії навколо однієї значної події, або навколо долі головного героя, носія провідної ідеї твору. Сам він на першому етапі творчої зрілості, наприкінці 20-х і першій половині 30-х років, писав романи й повісті, дотримуючись згаданих принципів "драматичної композиції": це твори з простим і напруженою наскрізною дією, невеликою кількістю персонажів і чітко

визначеними сюжетно-тематичними функціями кожного з них. Причому в одних творах таким організуючим центром є значна подія, що відіграє роль драматичної кульмінації і стягує до себе всі епізоди й сюжетні мотиви /"Шагренєва шкіра", "Музей старожитностей", "Турський священник", "Справа про опіку" тощо/, в інших – драматична доля головного героя, що є сюжетним стрижнем твору; ряд подій знаходяться в одному силовому полі, сповненому драматичної напруги /"Ежені Гранде", "Пощуки абсолюту", "Стара панна" тощо/.

Пізніше, наприкінці 30-х і в 40-ві роки, Бальзак, прагнучи до всеохоплюючого зображення сучасного йому суспільства, створив більш складні романні структури, відповідно ускладнилися в них і принципи драматизації, але про це доцільніше сказати трохи далі.

Драматизація розповідних жанрів гостро цікавила й інших видатних /і не тільки видатних/ письменників того часу і з різною мірою інтенсивності втілювалася в їхній творчості. Так, проблема збагачення роману розвиненими формами й засобами драматичних жанрів активно цікавила Стендаля і була предметом його роздумів та творчих пошуків. При цьому найбільший інтерес для нього становили можливості драматичних структур, перенесених в роман, у виявленні "внутрішньої дії" і в наочному її втіленні. Про "незвичайну плідність" перенесення драматичних засобів у розповідні жанри неодноразово писав Діккенс, кваліфікуючи цей принцип як головний у своїй творчій манері. Дослідниця його творчості В.В.Івашова зазначила: "Крайня драматизація прози, на якій наполягає Діккенс, глибоко продумана і усвідомлена ним в процесі власної творчої практики. Письменник постійно вказує на ті засоби, які можуть бути запозичені із драматургії і успішно використані прозаїком" /Ю, с. 360/.

Ніби узагальнюючі наведені тут думки і прагнення сучасників, Гоголь писав про взаємини роману й драми у тогочасній літературі: "Роман не епопея. Його скоріше можна назвати драмою... Все, що не з'являється, з'являється тому тільки, що пов'язане надто з долею самого героя. Тут, як у драмі, допускається одне тільки тісне поєднання діючих осіб... Він летить, як драма, пов'язаний живим інтересом учасників головної події" /6, т. 8, с. 481-482/.

Процес драматизації роману інтенсивно протікав тоді і в російській літературі, а своє повне й завершене втілення знайшов у творчості Достоевського. На "драматичну структуру" його романів чи на головну роль драматичного елемента в них давно звертали увагу ті, хто досліджував ці романи або роздумував над ними. Вяч.Іванов визначив їх як "романи-трагедії", Т.Манн називав "грандіозними дра-

мами", Л. Гроссман у дослідженні їхньої поетики дійшов висновку, що "роман Достоєвського - це філософський діалог, розгорнутий в епопею пригод" [7, с. 63], тяжіння Достоєвського до драматичної форми побачив також М. М. Бахтін, пояснюючи це явище тим, що письменник "бачив і мислив свій світ переважно в просторі, а не в часі" [3, с. 38].

Зрозуміла річ, перенесення в роман драматичного принципу єдності дії, який вимагав відповідних композиційних побудов, наштовхувалося на опір епічної природи романного жанру. Тут передусім мається на увазі те, що роман XIX ст. зберігає й прагнення до можливо широкого охоплення дійсності, тобто до її екстенсивного освоєння; це продемонстрував Бальзак у своїй циклопічній "Людській комедії". Подібне прагнення притаманне й іншим письменникам від Гоголя й Діккенса до Толстого й Дж. Еліот, проявляється у них в інших формах і аспектах. Це протиріччя між "драматичною композицією", що засновується на єдності дії, і відцентровими силами бимагало від романістів складних структурно-композиційних рішень, поєднання масштабних відтворень дійсності з концентрацією дії та змісту, з усіма тими можливостями та перевагами, що дає "драматична форма".

Суть полягає в тому, що єдність дії, яка проймає весь драматичний твір і перетворює його в сюжетно-композиційну цілісність, в романі, котрий зберігає епічну основу, може виявлятися і в єдності дії окремих частин і епізодів, сюжетних ліній і сцен, пов'язаних між собою більш вільно загальним потоком розповіді. Саме у цьому напрямі еволюціонувала романна структура у Бальзака, Діккенса, Достоєвського та інших письменників XIX ст. Так, Бальзак, розпочавши зрілий етап творчості романами з "драматичною композицією", тобто з однією центральною організуючою дією, згодом перейшов до створення багатопланових і поліцентричних романних структур, спрямованих на різнобічне, "стереоскопічне" зображення суспільства в його складних зв'язках, контрастах і суперечностях. І якщо у "Втрачених ілюзіях" знаходимо ще відповідно до трьох частин твору три сюжети й три центри дії, то в "Селянах" чи "Рузині Бетті" вже маємо поліцентризм іншого типу, де сюжетні лінії і центри дії перебувають у більш складному взаємозв'язку і взаємопереплетенні. Розпочавши з романних структур традиційного типу, в яких організуючим центром /стрижняем/ є доля головного героя, Діккенс з кінця 40-х років вдався до структур, де "роман-біографія" поєднується з "романом-подією"; маємо кілька сюжетних ліній і локальних центрів дії, котрі, однак, стягуються до єдиного центру /"Торговельний дім Домбі і син" в однойменному романі, Канцлерський суд в "Холодному домі", боргова зв'язниця



Маршаллі в "Маленькій Дорріт" тощо/. Своєрідна романна структура, що поєднує оповідь і "подання сценами" /термін письменника/, була створена Достоевським, причому в його романах основне навантаження падає на розгорнуті за законом драматичного мистецтва сцени, що йдуть у напруженому темпі одна за одною.

Це "подання сценами" загалом притаманне прозаїкам XIX ст. і є одним з їхніх найуживаніших засобів і найважливіших складників романної структури. Але "подання сценами" зумовлювалося ще одним важливим чинником драматизації роману – прагненням до показу, який в прозі XIX ст. поступово тіснить і розповідь, і опис, зливаючи їх водночас в нову художню єдність.

Отже, драматизація роману полягала і в усе зростаючому прагненні до показу зображуваного, в чому величезну роль відіграло освоєння драматичних засобів і структур. Вальтер Скотт скаржився на те, що у романіста немає ні сцени, ні декорації, ні трупи акторів, у його розпорядженні тільки слово, про все він може лише оповісти, але це він має зробити так, щоб читач все це побачив на уявній сцені [ 15, с. 457-458 ]. А все це означало необхідність оволодіння мистецтвом показу, вивчення досвіду драматургії і театру. За висловом Діккенса, в романі має створитися "сцена оповіді", на якій би герої самі, без втручання автора, розігрували свої ролі /"...гра-ти ролі вже не моя справа: я надав слово їм самим"/ [ 10, с. 360-361 ]. Таким чином, письменник вже нібито не стільки "розповідає", скільки "показує" вчинки й стосунки, характери й долі героїв на "сцені оповіді". Доречно згадати тут і про те, що Мопассан цинив у Флобера "якості постановника", який виводить на сцену твору "живих людей".

Це прагнення до показу найтісніше пов'язане з глибинними світоглядно-естетичними засадами творчості романтиків XIX ст., з їхньою демиургічною позицією, яка є однією з визначальних стильових констант реалістичної літератури минулого століття. "Наслідуючи природу", письменники-реалісти у своїй творчості нібито уподібнювалися їй, претендували на всезнання й роль абсолютної креаційної сили у створеному художньому світі. "Романіст знає все", – безапеляційно заявляв Теккерей в "Ярмарку суєти". Своє завершене втілення ця позиція знайшла у Флобера, який порівнював творчість світобудовою, а його автора – з Богом: він повинен бути у творі, як Бог у світобудові, – всюди і ніде [ 17, с. 178 ]. Цілком відповідає цій позиції відомий афоризм Толстого: "Боротьба з Богом – ось це таке мистецтво". Його завдання письменник бачив не у дзеркальному відображенні життя, а в проникненні до першоснов і першопричин; у всеохоплюючому синте-

тистому відтворенні. Автор на обов'язково мав бути "невидимим", як це характерно для Флобера чи Толстого, він міг бути й присутнім у творі, відігравати в ньому активну роль, як це, наприклад, бачимо у Гоголя чи Теккеря, але "деміургічна позиція" від цього не змінювалася.

Загалом деміургізм у реалістичній літературі XIX ст. – це специфічна авторська позиція, яка витікала із системи світогляду, що превалювала у XIX ст. в добу реалізму, і яка, врешті-решт, була її структурно-естетичним корелятом / ІЗ, с. 25–31 /. Безпосереднім художньо-стильовим відповідником цієї позиції і є, на нашу думку, спрямованість до специфічної об'єктивної діяльності, прагнення подати її як таку, що не тільки існує за іманентними законами, сама себе розгортає, а й ніби сама себе розповідає. Це й реалізується в показі, розвивається в прозі дедалі інтенсивніше і в творчості більшості письменників, передусім другої половини XIX ст., стає провідним засобом, художньою домінантою. Щоб пересвідчитися в цьому, досить згадати Флобера й Мопассана у французькій літературі, Треллопа й Дж. Еліот – в англійській, Толстого й Чехова – у російській. Характерне тяжіння до показу знаходимо і в українській літературі: найраніше виявилось воно у Нецуп-Левицького, який відходить від оповідної манери, домінуючої в українській літературі того часу, і звертається до "об'єктивного методу", але з усією повнотою це тяжіння розкривається на межі XIX–XX ст. – у творах Франка і Коцюбинського.

Деміургізм як структурно-стильова домінанта – якість, притаманна реалістичній художній системі XIX ст. і оперта на переконаність у тому, що світ, людське буття – це щось складне, але єдине, що існує на основі іманентних законів та відносин і піддається пізнанню і моделюванню, в принципі – до останніх своїх глибин, до першооснов і першопричин. Втрата цієї переконаності літературою XX ст. унеможливила деміургізм як світоглядно-стильову концепцію, перетворив його у деяких письменників на предмет свосвідної естетичної гри. Це, зокрема, характерно для "Чарівної гори" Т. Манна, де автор, виступаючи в іпостасі оповідача, час від часу нагадує про те, що знання його про предмет розповіді аж ніяк не "деміургічні", а "деміургічні" прояви та претензії супроводжує характерними іронічними застереженнями.

А в романі Д. Фаулза "Подруга французького лейтенанта" деміургізм – це вже відверта імітація літератури вікторіанської доби, не позбавлена іронічного підтексту, що автор і дезавулює у фіналі

твору: "Все, що я тут розповідаю - суцільна вигадка. Герої, яких я створив, ніколи не існували поза межами моєї уяви. Якщо я до цього часу робив вигляд, що мені відомі їхні потаємні думки й почуття, то лише тому, що, засвоївши якогось мірову мову і "голос" епохи, коли розігрується дія мого твору, я аналогічним чином дотримуюся і загальноприйнятої тоді умовності: романіст стоїть на другому місці після Господа Бога. Якщо він і не знає чогось, то робить вигляд, що знає". Отже, деміургізм, на думку Фаулза, не позбавлену слухності, - це мова і стиль епохи, що виходила зі своїх світоглядно-естетичних критеріїв, і для того, щоб адекватно відтворити цю епоху, її ментальність, необхідно звернутися й до деміургічних стильових структур, але вже як до художньої гри.

Само собою, деміургічні тенденції у реалістичній прозі XIX ст. немислимі без превальвання в її структурі епічного начала, атрибутивна функція якого - розповідати про об'єктивно суще, змальовувати світ у його об'єктивному бутті. Водночас її жанри, насамперед провідний серед них - роман, мають істотні структурні відмінності порівняно з епосом. Не заглиблюючись в це питання, вкажу лише одну з принципових розбіжностей, котра має важливе значення для висвітлення нашої теми. Класичний епос, при всій властивій йому об'єктивності і дистанційованні зображення, залишався суто оповідним жанром. Величезна конструктивна роль належала в ньому оповідачеві, він був тією центральною постаттю, навколо якої розгорталася панорама розповіді, він визначав її будову й лад, до стилістики включно. Щодо реалістичної літератури XIX ст., то в ній роль оповідача помітно знижується, у стильовому аспекті все виразніше виявляється тенденція до заміни розповіді показом.

Класичним прикладом може служити роман Флобера "Мадам Боварі", який розпочинається в традиційній манері реалістичної розповіді, тобто спочатку ми чуємо голос оповідача, котрий розповідає, як одного разу під час уроку в їхньому класі з'явився новий учень, переросток Шарль Боварі, і про те, як складалося його життя до одруження з Еммою. Далі розповідь поступово стичується, дедалі більше замінюючись показом з його відбором виразних деталей і динамічним малюнком, що закарбовується в пам'яті. При цьому автор відмовляється і від докладних описів, враховуючи ту психологічну закономірність, що чим детальніше письменник описує, тим менше читач бачить. Водночас показ у Флобера розрахований не на суто візуальне сприймання, як іноді вважають, а на "внутрішній зір" читача з його здатністю відтворювати невизначено узагальнений, зі-

зуально нечіткий, а проте живий і експресивно насичений образ. І це був важливий крок у розвитку прози, відхід від докладної і досить-таки статичної описовості, розрахованої на візуальне сприйняття і властивої прозі першої половини ХУ ст.

У цьому русі до показу, в якому реалізувалася деміургічна структурно-стильова настанова, знову ж таки опором для роману була драма і вироблений нею арсенал зображувально-виражальних засобів і структур. За визначенням Гегеля, атрибутивною властивістю драми є те, що вона "замкнену в собі дію показує в її безпосередній очевидності як дію реальну". Драматичні твори невіддільні від театру, і хоч не всі вони, як то кажуть, бачать світло рампи, реалізація на сцені потенційно присутня в них, запрограмована в їхній структурі, а це також означає, що розгортаються вони в іншій буттєвій і часовій площині, ніж твори епічні. Структура драми спрямована на те, щоб представити зображуване у "безпосередній очевидності", в його фізичному втіленні і водночас в наявному існуванні. Це і є показ у його дійсному вигляді, як він віками існував та практикувався у драматичному мистецтві і десь з середини ХІІІ ст. почав засвоюватися романом.

Це входження показу в роман означало й поступове подолання одновимірного, "площинного" зображення життя з однієї закріпленої точки бачення — точки бачення автора чи його репрезентанта-оповідача. Завдяки органічній зв'язності зі сценою, драматичне мистецтво має змогу подавати в творі не закріплені за автором та площиною його розповіді і в цьому відношенні "незалежні" й самодостатні точки бачення героїв і водночас віри в реальності, що перебувають у різних, частіше конфліктних співвідношеннях. А звідси й можливість розглядати життєві явища з різних точок зору, подавати їх у різних площинах, до чого починає наполегливо прагнути роман в ХІХ ст. Усіма цими якостями відзначалася передусім драматургія Шекспіра, то ж не дивно, що вона привертала увагу багатьох романістів минулого століття і служила для них зразком перебудови роману та збагачення його художніх можливостей.

Загалом показ передбачає зображення життя в незрівнянно більшій предметно-буттєвій наочності і адекватності, ніж оповідь, його "перекличення" в інду часозу і разом з тим буттєву площину. В епічному, розповідному творі обов'язково маємо дві просторово-часові ситуації: оповідача і самої дії, які можуть зближатися, але не можуть злитися. Навіть якщо це одна особа, оповідач і персонаж не тотожні одне одному. Поміж ними немінуча часова і психологічна дис-

танція. Перший про другого говорить ніби з боку, хай і схильоване" [ 18, с. 73 ]. Показовим у цьому відношенні є роман Теккерей "Ньюкоми"; автор приписав його письменникові Артуру Пенденнісу і водночас вивів його серед персонажів твору. Але між Пенденнісом-оповідачем і Пенденнісом-персонажем - постійна дистанція, вони існують у різних просторово-часових площинах.

Перед читачем зображуване в епічному творі завжди постає в минулому часі, чи то у віддаленому, чи то у близькому, але обов'язково як таке, що вже звершилося. Тут немає ілюзії безпосередньої присутності, ілюзії наочного розгортання дії; давно чи щойно вона вже мала місце і тепер розповідається, без звершення вона розповідатися не може, що передбачає також момент її осмислення і обробки посередником-оповідцем. Характеризуючи в нотатках з теорії словесності співвідношення і розбіжності між родами літератури, О.О.Потебня зазначив: епос - це *relictum*, тобто він говорить про минуле, це його субстанційний час, тоді як лірика й драма - це *praesens*, їм властиво й минуле актуалізувати, переключати в теперішнє, але роблять вони це по-різному, відповідно до їхньої художньої природи; головна ж розбіжність між епосом і драмою полягає в тому, що "в останній нечас оповідача, посередника між глядачем і подією. Тому - жодних описів, оповідь і монологи зведені до мінімуму. ...Єдність дії і часу зведені до мінімуму" [ 14, с. 449-450 ].

У діалогах і монологів, з яких переважно складається драма, в її мізансценах немає двох просторово-часових ситуацій. Є тільки одна - просторово-часова ситуація зображуваної дії, адже діалоги й монологи протікають у тій же часовій площині, що й дія, є її безпосередньою художньою реалізацією. Щодо "авторського тексту", ремарок, то вони надто стислі й мають характер приміток до дії. Все це дає змогу дійти висновку, що "життя, показане в драмі, ніби говорить від самого себе", "дія тут відбувається з більшою достовірністю, ніж в епопеях, повістях, романах"; "сприймаючи образи драми, ми знайомимось не з чимись розповідями про життєві факти, а ніби впритул з самими фактами" [ 18, с. 74-75 ]. Рух до показу в романі XIX ст. передбачає всі ці елементи, але вони не перенесені механічно. Власне, це було вживлення їх в романну структуру, що потребувало значної трансформації.

Необхідно ще звернути увагу на особливу, функціональну роль поділу драми на сцени й картини, що має зовсім не формальний характер. Передусім тільки в межах сцени чи картини, тобто в межах окремих епізодів, можливий той збіг зображуваного часу / часу дії / з часом

Їх "розігрування", що є атрибутивною властивістю драматичного мистецтва. Воно змальовує дію у "безпосередній очевидності". Звичайно, дія драматичного твору може розтягуватися на кілька днів, тижнів, місяців і навіть років, але драма не може /на відміну від епічного роду/ зображати плин часу; вона подає в "безпосередній очевидності" сцени й картини, тобто епізоди, в межах яких час дії збігається з часом її відтворення, а між ними пролягають провали, не заповнені матерією розповіді. І це тому, що теперішній час /*praesens* /, котрий є субстанційним часом драми, не має протяжності. Він, за висловом Потебні, "тільки мить, що народжується і тут же щезає". Зі структурної точки зору драматичний твір не є цілісною "розповіддю в сценах". Це, власне, майстерно виконаний монтаж вихоплених з потоку життя миттєвостей, що справляє враження цілісності.

Креативна спрямованість, яка утвердилася в реалістичному романі XIX ст., потребувала такого зображення дійсності, коли вона "сама говорить від себе", її показу в "безпосередній очевидності", усунення час від часу, з різною тривалістю, посередника-оповідача /без якого загалом епічний твір обійтися не може, не міняючи своєї епічної природи/. В сутності своїй це було не що інше, як драматизація структури роману, відбувалася вона через поєднання у ньому, в різних співвідношеннях, оповіді й "подання сценами" і через широке використання діалогів та полілогів, яке нерідко перетворюється на головний зображувально-виражальний засіб романістів, набуваючи такого ж поліфункціонального характеру, як у драмі.

Неважко помітити, що роман XIX ст. все виразніше тяжів до побудови розділів як розгорнутих сцен, котрі складаються з опису обстановки й мізансцен /кажучи словами Діккенса, створення "сцени оповіді"/ та з відтворення дії в її "безпосередній очевидності", з діалогів та полілогів, до яких переходить основна зображувально-виражальна роль у цих розділах-сценах. Ця тенденція цілком виразно простежується вже у романах Вальтера Скотта. Він вважав, що описування, оповідь і "драматична форма", тобто діалог, - три основні складники мистецтва романіста, котрі мають органічно поєднуватися і взаємодіяти в тканині твору, при чому особливу увагу він звертав на діалог. Ще далі йшов у цьому напрямі Діккенс, який свідомо мав на меті створення в романах "сцени оповіді", де персонажі самі б розігравали свої ролі, говорили б самі за себе, "без втручання автора". Значний інтерес становлять у цьому плані романи Бальзака, починаючи десь з "Батька Горіо": докладні описи й характеристики

письменник зосереджує на початку творів або його частин, самі ж ці частини будуться за принципом розгорнутої драматичної сцени з напруженою наскрізною дією і великою кількістю діалогів та монологів, через які переважно передається зміст.

Отже, в літературі XIX ст. з'являються романи з великою мірою наближення до драматично-сценічної структури, зокрема на рівні композиції. Характерним прикладом тут може бути роман Тургенєва "Дворянське гніздо", який, за винятком оповідних екскурсів у минуле, передісторій головних героїв, послідовно будується за драматично-сценічним принципом. Ми не кажемо вже про просту й цілісну дію, що проходить через весь твір, поєднуючи всі його епізоди і всіх персонажів в один вузол, про чітку визначеність зав'язки, кульмінації і розв'язки. Слідування принципам драматично-сценічної композиції виявляється тут і в тому, що його будова орієнтована не тільки на сцени й картини, а й на дрібніші сюжетно-композиційні одиниці драми - на яви або виходи. Обсяг розділів роману, котрі включають одну таку сцену, невеликий і змінюється вони з динамічністю, характерною для п'єс середини XIX ст.

Простежимо, хоча б у загальних рисах, як розгортається цей роман Тургенєва. Перший його розділ - сценка біля відчиненого вікна, характеристика двох літніх жінок, Марії Дмитрівни та Марфи Тимофіївни, та їхня розмова про Гедеоновського. Другий розділ, власне, друга ява - ті ж і Гедеоновський; третій розділ - третя ява, ті ж і вершник перед вікном, Паншин, який претендує на руку Лізи; у четвертому розділі бачимо його вже в кімнаті і тут же з'являється старий музикант, німець Лемм; наступний розділ - це вже "масова сцена" з участю Лізи, прояснюються її відносини з Паншином; врешті-решт, у сьомому розділі з'являється Лаврецький, другий з головних героїв любовно-психологічної драми, що розігрується у старому дворянському гнізді. Отже, в усіх розділах послідовно витримується драматично-композиційний принцип, вони розгортаються як розділи-яви за аналогією з драматичними творами. Розгортання йде у швидкому драматично-сценічному ритмі, якому підпорядковуються описи антуражу й мізансцени, і лише докладні біографічні характеристики основних персонажів випадають із цього ритму. В наступних розділах /XII-XVI/ подається передісторія Лаврецького, тут твір на певний час переключається в інший, розповідний план. Але далі, повернувшись в теперішній час, Тургенєв звертається до композиційного принципу, за яким розпочинався роман, хоч у другій його половині поділ на розділи-яви не витримується з такою ж чіткістю й послідовністю.

Зрозуміла річ, до цих же драматично-композиційних принципів Тургенев вдавався і в інших своїх романах — в "Рудіні" й "Напередодні", у "Батьках і дітях", "Новині", "Весняних водах" тощо. Щодо цього він не був одинаком у тогочасній літературі: аналогічні композиційні принципи простежуємо у багатьох тогочасних письменників, зокрема, в кращому романі Дж.Еліот "Мідлмарч", у Золя, Доде, Фонтане та ін. Скрізь показ превалює над розповіддю, а діалогічні взаємини персонажів організуються в мізансцени. Драматична структура романів з притаманним їй "сценічним оформленням" розділів настільки усталилася в реалістичній літературі ХІХ ст., що Мопассану в першому його романі "Життя" довелося докласти чимало зусиль до того, щоб повернутися, як до головного засобу, до узагальнено-описової розповіді, котра час від часу переходить у зображення конкретних сцен, де персонажі виступають як безпосередні учасники дії. Втім, вже в наступному романі "Любий друг" Мопассан перейшов до усталеної структури.

Отже, драматично-сценічний елемент широко входить в роман ХІХ ст., але при цьому між ним і елементом розповідним, епічним встановлюються різні співвідношення і різна взаємопов'язаність. Тут можливі два основні варіанти: 1. "Розігрувані" сцени включаються в оповідь, пов'язуються нею, але не підпорядковуються її ладові, зберігаючи високу міру художньої автономності в тексті. 2. Сцени-епізоди, що виростають з оповіді, значною мірою підпорядковуються її ладові, вони не тільки оточені оповіддю, а й внутрішньо нею проймаються. Як зазначив В.Д.Днепров у монографії про Достоевського, другий варіант знайшов завершене втілення у романах і повістях Толстого, в діях яких домінують сцени-епізоди. При всій їхній драматичній енергії і динамізмі, "вони проросли оповіддю, ми весь час відчуваємо присутність автора, чуємо його голос; поряд з дією, що твориться перед нашою уявою, точиться розповідь, йдеться про дію як таку, що вже звершилася" [8, с. 310].

Інший варіант співвідношення і взаємодії епічно-розповідного й драматично-сценічного елементів бачимо в романах Достоевського. Тут сцени не пройняті оповіддю і не супроводжуються нею невідступно, "зона виникає лише спорадично серед сцени, котра йде своїм ходом. Це не сцена, що розповідається, а сцена з домішкою розповіді" [8, с. 310]. І якщо у Толстого розповідне слово постійно зберігає зображальну силу й аналітичну функцію, то у Достоевського в сценах-епізодах воно змінює свій характер, "приспосовується до обслуговування драматичного процесу, робиться уривчастим і пояснювальним". Відповідно у Толстого в сценах-епізодах психологічний аналіз зберігається за автором, є н його заде і коментує; у Достоевського персо-



накі самі займаються і самоаналізом, і психоаналізом одне одного, переважно в діалогах і монологіях, а це означає також, що здійснюється він значною мірою засобами драматичного мистецтва [9, с. 310-311].

Звичайно, було б цікаво простежити за співвідношенням і взаємодією епічно-розповідного і драматично-сценічного елементів у інших великих романістів XIX ст., але для цього бракує місця в рамках невеликої статті. Однак спробуємо хоча б пунктирно позначити окремі істотні моменти. І у Бальзака, і у Діккенса спостерігаємо в цьому плані безперечно тяжіння до "варіанту Достоевського", передусім у пізній творчості, хоч, певна річ, про тотожність тут не може бути й мови. У суто композиційному плані, в оформленні розділів роману як сцен-епізодів, Золя ближче до "варіанту Толстого", але у нього відсутня пройнятість цих сцен аналітичною розповіддю, зокрема психологічним аналізом. Мабуть, серед великих романістів минулого століття в названому плані до Толстого найближче Дж. Еліот, насамперед у пізніх соціально-психологічних романах, в "Мідлмарчі" й "Деронді".

Окремо стоїть Флобер, який уникав розгортання романів у вигляді драматизованих сцен-епізодів і не вбачав у діалозі найефективніший засіб художнього вираження, хоч і не гребував ним. У тканині романів Флобера домінуючими виступають інші стильові компоненти - узагальнено-описова розповідь, що відзначається високою концентрацією художнього змісту, і невластива пряма мова, якою передається внутрішнє життя, внутрішні "жести" персонажів, що не піддаються адекватному вираженню у діалозі. Цим же шляхом пішов і Мопассан у своєму першому романі, але згодом звернув з нього.

Та найяскравіше процес драматизації роману XIX ст. виявляється у піднесенні значення й питомої ваги діалогу. Він розширює свій функціональний діапазон, перетворюється на один з найважливіших компонентів романної структури. Але ж діалог - засіб за своєю природою і сутністю драматичний, епічним жанрам органічна розповідна форма, яка використовувалася в романах XVII-XVIII ст. і для передачі сцен, розмов, зіткнень, колізій і т.ін. Загалом пряма мова не є іманентною формою для епосу, в епіці раніших епох вона з'являлася в потоці розповіді й повністю їй підпорядковувалася, діяла в обмеженому функціональному діапазоні. Та справа, звичайно, не лише в кількісній стороні, не лише в тому, що діалог широко входить в роман XIX ст. і посідає в ньому чільне місце. Ще важливіше те, що тепер діалог у романі міняє свій характер і функції, наближаючись у цьому

відношенні до діалогу в драмі, котрий, власне, є поліфункціональним, оскільки на нього припадає основне навантаження у вираженні змісту. Як писав В.Д.Дніпров, тепер в романах "діалог має... характер чисто драматичний; він не повідомляє нам про обставини або події, ні, тут кожне слово – вчинок, кожна фраза – живе спілкування людей і виявлення їхніх характерів" [ 8, с. 80–81 ].

Широке входження діалогу в роман і розширення його функцій наочно розкривається вже у Вальтера Скотта, з якого розпочався незвичайний розквіт романного жанру в літературі ХІХ ст. Велику кількість діалогів він вважав однією з характерних рис своїх романів і розцінював як відхід від розповідної форми до форми "драматичної". Він був цілком свідомий того, що яснота діалогів зближає його роман з драмою і ставить читача в позицію глядача, переключає його увагу на персонажів і полишає в тіні оповідача. Важливу перевагу "нової форми" Скотт саме й бачив у подоланні суб'єктивізму оповідача і в можливості відтворити життя об'єктивно, у "безпосередній очевидності". Водночас діалог набуває у нього поліфункціональності, бере на себе не тільки виражальні, а й зображальні завдання, за його допомогою романіст прагне адекватніше передавати не тільки психологію персонажів, а й колорит епохи. "Для нього, – резюмував Б.Г.Реузов, – діалог був синтетичною формою, яка передавала водночас епоху, характер, переживання, думку і дію, а часто також пейзаж і обстановку" [ 15, с. 467 ].

Ці поліфункціональні можливості діалогу як синтетичної форми знайшли подальший розвиток, поглиблення і гитончення у творчості наступних поколінь європейських романістів – у Бальзака і Стендаля, Діккенса і Теккерея, Толстого і Достоевського, Фонтане, Г.Джеймса, Франка та багатьох інших. Це дуже цікавий процес, але на його висвітлення у нас вже не залишається місця. Він може бути вагомим темою для спеціального дослідження.

В плані підсумку нашої теми необхідно зазначити, що цей процес вів до глибокої драматизації структури роману, до ґрунтовної зміни, кажучи словами Т.Манна, його "поетичної позиції". За визначенням Манна, поетична позиція епіки – "так було", позиція драми – "ось, як воно є" [ 12, т. 10, с. 273 ]. Глибокі структурні зміни, що відбулися в романі ХІХ ст. – це зрушення від епічного "так було" до драматичного "ось, як воно є", від епічної оповіді до драматичного показу. Показ є стильовою домінантою, ізоморфною деміургічній світоглядно-естетичній концепції класичного реалізму. Своєї кульмінації даний процес зазнав у Достоевського, в його "романах-траге-

діях", після чого розпочалося його відкочування; якщо ж бути точним, то це відкочування виявилось вже у Флобера, сучасника Достоевського. Як це завжди буває з масштабними зрушеннями й процесами у сфері духовної культури, воно зумовлене комплексом причин, в які тут не будемо входити. І аж ніяк воно не було поверненням до старих форм епіки. В цей же час, в останній третині XIX ст., розпочинається й та "революціонізуюча дія" роману на інші жанри, котру розкрив у своїй праці М.М.Бахтін, неправомірно поширивши зону цієї дії на всю літературу минулого століття.

1. Б а л ь з а к О. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1955.
2. Б а х т и н М.М. Эпос и роман: О методологии исследования романа //Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976.
3. Б а х т и н М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
4. Б е л и н с к и й В.Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1948.
5. Г е г е л ь Г. Эстетика. М., 1971. Т. 3. 6. Г о г о л ь Н.В. Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 8. 7. Г р о с с м а н Л. Поэтика Достоевского. М., 1925. 8. Д н е п р о в В. Проблемы реализма. Л., 1961. 9. Д н е п р о в В. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978. 10. И в а ш е в а В.В. Творчество Диккенса. М., 1954. 11. К о с и к о в Г.К. О принципах повествования в романе //Литературные направления и стили. М., 1976.
12. М а н н Т. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
13. Н а л и в а й к о Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. //Індивідуальні стилі українських письменників XIX-початку XX ст. К., 1987. 14. П о т е б н я А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. 15. Р е и з о в Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. М.; Л., 1965. 16. Р е и з о в Б.Г. Творчество Бальзака. Л., 1939. 17. Р е и з о в Б.Г. Творчество Флобера. М., 1955. 18. Х а л и з е в В. Драма как явление искусства. М., 1978. 19. Ш е л л и н г Ф.В. Философия искусства. М., 1966. 20. C r o s s . The Development of the English Novel. 21. К а у з е r W. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1971.

Стаття надійшла до редколегії 04.04.92

#### С у м м а р у

In the 19th century the novel turns from extensive representation of reality to intensive one; the dominant "principle of supplement" gives way to a principle of concentrated action and content. The most important feature of the novel of the period is assimilation of the achievements of drama. The process of dramatization of the novelistic structure is under way, and this process is being surveyed in the article. Its various manifestations are being studied here, such as "dramatic composition" of the novel, change of delineation in the narrative for demonstration, "representation by scenes", use of dialogue as a multifunctional means, etc.