

М.Г.Соколянський,
проф., Одеський університет

НЕОРОМАНТИЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНА ТЕЧІЯ

Поняття "неоромантизм" не можна вважати загальноприйнятим у світі. Користуються ним німецькі, австрійські, польські, російські, іноді французькі дослідники. Достатньо познайомитися з німецькомовними, французькими чи польськими довідковими виданнями, щоб переконатися: у межах різних національно-культурних традицій один і той же термін наповнюється неідентичним змістом [19, с. 1099; 24, с. 168; 28, с. 520-521]. Немає цього поняття в англійських та американських словниках літературознавчих термінів, хоча в окремих англо-мовних працях воно вживається [21, с. 1221; 23].

Перша критична стаття про неоромантизм в Росії з'явилася ще 1894 р. [8]. У першому словнику літературознавчих термінів так званого радянського періоду зміщено статтю "Неоромантизм" [13]. Окрема стаття з трактуванням цього поняття є у п'ятому томі "Краткой літературной енциклопедии", не обійшли його й упорядники "Літературного енциклопедического словаря" [1987 р.]. Між тим упорядники "Словника літературознавчих термінів" В.М.Лесин і О.С.Пулинець, як і редактори подібного російського словника, проігнорували його.

Немає повної єдності у ставленні до цього терміна і серед істориків літератури. Так, автор досить ґрунтовної монографії про творчість Р.Д.Стівенсона – письменника, якого навіть у навчальній літературі прийнято подавати як засновника англійського неоромантизму, – в основних розділах книги навіть не вживає слова "неоромантизм", а на останніх сторінках пояснює свою позицію: "...Не варто вводити термін, поки немає теоретичного обґрунтування його, поки не сформульовано естетичну суть поняття, що він виражає..." [5, с. 189]. Вимоги слухні, але ж не кожне історико-літературне поняття витримає перевірку такими критеріями.

Зауважимо, що може йтися не про те, вводити чи не вводити сьогодні терміни /та хіба вони вводяться декретування?/, але про конкретний зміст терміна, який давно увійшов до вжитку. У працях про Стівенсона, Хаггарда, Конрада, Кіплінга, Ростана, Гюфманстала та деяких інших авторів, в академічних історіях англійської та німецької літератур, у посібниках і передмовах до видань художніх творів він активно використовується.

© Соколянський М.Г., 1993

Щоправда, тлумачиться це поняття не завжди однозначно, та його обсяг і межі встановлюються по-різному. Л.Г. Андрєєв дотепно назвав неоромантизм "робочим терміном" [1, с. 134]. Втім, і робочий термін корисний та правомірний лише тоді, коли за ним стоїть низка явищ, типологічна спільність котрих не викликає сумнівів.

Який же ряд літературних явищ постає за звичним, але ще не досить з'ясованим поняттям "неоромантизм"?

Найбільш репрезентативний перелік імен англійських неоромантиків: Стівенсон, Конан-Дойл, Хаггард, Хенлі, Конрад, Кіплінг, Квіллер-Куч /іноді під цією ж рубрикою зустрічаються прізвища Честертон та Уайльда/. З континентально-європейських письменників називають Ростана, Гофманстала, молодого Гауптмана, кількох німецьких та австрійських поетів рубежу століть; ряд польських літераторів, що стояли на платформі "Молодої Польщі" [17]; з американських письменників — джека Лондона... Однак у визначенні обсягу поняття "неоромантизм" та належності до нього тих чи інших письменників повної єдності поглядів не існує.

Розширвальне тлумачення терміна виявилось і в часи його виникнення, має воно місце і нині. Так, Д.С. Мережковський називав "неоромантизмом" усе те у мистецтві кінця XIX ст., що було породжене бунтом проти традиційного реалізму або натуралізму: "...Найбільш цікаво простежити перші кроки художнього анархізму, протестом нових літературних шкіл проти усіх старих принципів та законів реалізму, позитивізму, натуралізму, що майже нероздільно панували протягом останніх тридцяти років у європейських літературах. Початок і кінець нерідко бувають схожими: недарма ж багато критиків визначили цей новий рух ім'ям неоромантизму..." [8, с. 99].

Таким чином, ще на межі століть увійшло до вжитку і досі повністю не пішло з нього ототожнення неоромантизму з декадансом. З'явилася також тенденція позачасового, так би мовити, аісторичного розуміння цієї категорії. У книзі, спеціально присвяченій проблемі неоромантизму, автор зараховує до неоромантиків не тільки Стівенсона, Конрада і Честертонна, а й С.Лагерлеф, О.Блока, О.Гріна, В.Хлебникова, зрілого Верхарна, раннього Альберті, Р.-М.Рільке, Р.Даріо, Гарсія Лорку, Е.Багрицького, К.Паустовського та ін. [12]. При цьому ігноруються будь-які історичні рамки, і такий підхід може породити сумніви у коректності використання історико-літературного терміна.

Проте звернемося до конкретних явищ і фактів літератури кінця XIX ст., коли виявився великий інтерес до романтичного мистецтва.

Далеко не байдуже ставлення Стівенсона та його англійських послідовників до романтичної літератури першої третини ХІХ ст. загальновідоме. Згадаймо, наприклад, молодий Уайльд бачив у Д. ґні Кітсі провозвісника "ренесансу англійського мистецтва". У Німеччині Рікарда Хух на межі століть виступила з двотомною працею про романтичне мистецтво. Якою б різною не була соціокультурна ситуація в обох країнах, у цього тяжіння до романтичної естетики є спільний ґрунт.

Формула Д.Мережковського "художній анархізм" навряд чи точна, але своєрідний бунт проти деяких форм у мистецтві середини століття, відштовхування від них помітні у літературі кінця ХІХ ст. Справа не тільки і не стільки у критичному ставленні деяких письменників кінця ХІХ ст. до реалізму 40-60-х років, хоча і воно цікаве; згадуються у зв'язку з цим панегірики Честертона детективній літературі або скептичні зауваження Стівенсона про Теккерей і Троллопа. Саме дійсність кінця сторіччя з її утилітаристськими цінностями та загрозою бездуховності викликала хай опосередковану, але досить чітку естетичну реакцію.

Прагнення уникнути у мистецтві буденності та життєвого прагматизму ускладнювалося чисто естетичною реакцією на інерцію художніх форм середини століття, спробов протиставити їм щось своє. Проте звести цю спробу виключно до неоромантизму було б неправомірно.

Навіть загальне порівняння історико-літературного процесу кінця ХІХ ст. та межі століть з першою третьиною чи серединою століття дає змогу виявити значні розбіжності. Перша третина минулого століття у мистецтві західноєвропейських народів проходить під знаком повної гегемонії романтизму, у літературі провідних літературних держав Заходу в середині століття домінує критико-реалістичний напрям. Щодо літературного життя останньої третини сторіччя, то воно більш строкате і плюралістичне: різні напрями і течії активно розвиваються і взаємодіють між собою. Це і символізм, і натуралізм, і дещо модифікований реалізм, і неоромантизм... Навіть у межах якоїсь однієї національної літератури складно виділити домінуючий у той час напрям або течію. Таким чином, неоромантизм є лише однією з течій, що розвиваються у літературі *fin de siècle*.

Безперечно, у цієї течії було власне обличчя. Чи можна встановити його неповторність, так би мовити, від біографії — через неповторність романтичних поворотів в індивідуальних долях художників? Згадати, що Стівенсон був за материнською лінією нащадком старовинного роду Бальфурів, що, незважаючи на нездоров'я, він пішов за

коханою жінкою до Америки, а пізніше жив на Самоа; згадати, що Конрад віддав багато років життя морю, пройшовши шлях від юнги до капітана; згадати морські та клондайкські злигодні Джека Лондона і т.ін. Але забагато буде й винятків – доля зовсім не романтичних: спокійне життя зрілого Кіплінга, небагате буття провінційного лікаря А.Конан Дойла, який заради заробітку почав писати оповідання про Шерлока Холмса; стабільний журналістський добробут та згодом професорство А.Квіллера-Куча, нагородженого лицарським званням тощо.

Неспроможність біографічного підходу до вивчення неоромантизму по-своєму визначив О.Уайльд. У 1897 р., знаходячись у Редінгській тюрмі, він прочитав листи Стівенсона з острова Самоа і залишився вкрай розчарованим: "...Мені стало ясно, що романтичне оточення – це найгірша атмосфера для романтичного письменника. Живучи на Гауер-стріт, Стівенсон міг би написати "Трьох мушкетерів"; на острові Самоа, проте, він писав до "Таймса" листи про німців-колоністів. Я бачу сліди тяжких зусиль у прагненні вести натуральне життя. Для того, щоб рубати дрова для себе чи на користь іншим, зовсім не обов'язково вміти описувати цей процес... Копаючи землю, Стівенсон просто підсилював штучність ситуації..." [26, с. 520]. Історія західноєвропейської літератури переконує: пошук романтичних особистостей серед письменників неоромантичного напрямку, як правило, виявився б безплідним.

Існували у середовищі англійських письменників, яких йменували неоромантиками, й особисті зв'язки. Стівенсон, наприклад, у 1890-ті роки написав дві книги у співавторстві з В.Е.Хенлі, але Стівенсон співробітничав і з іншими авторами – більш випадковими, ніж його "друг-ворог" Хенлі /наприклад, зі своїм пасинком Ллойдом Осборном/. О.Уайльд зустрічався з Р.А.М.Стівенсоном – кузеном видатного письменника; втім, чудовий оповідач Р.А.М.Стівенсон за способом життя зовсім не походив на свого родича. Деякі неоромантики /Хаггард, Хенлі та ін./ були членами "Севільського клубу", а Уайльд – деякий час кандидатом у члени цього клубу; але ж у тому ж клубі були Е.Госс і Г.Джеймс – письменники, творчість яких на той час вже не позначена романтичними рисами.

Говорити про єдину ідеологічну платформу неоромантиків теж навряд чи правомірно. Скоріше спільність може бути знайдена в їхній негативній програмі. У творчості багатьох із них відбилися неприйняття буржуазного практицизму та філістерського спокою, відштовхування від деяких традиційних форм художнього відображення, полеміка з іншими течіями, що зміцніли на філософсько-позитивістському ґрунті, передусім з натуралізмом.

Щодо їхньої позитивної програми, то тут впадають у вічі значні розбіжності. Так, Кіплінг і Хенлі були апологетами могутньої британської імперії, тоді як у Стівенсона буржуазна цивілізація взагалі не викликала добрих почуттів. З точки зору джінгоїста Хенлі, Стівенсон, який поїхав до Америки, був справжнісіньким репатріантом. Конан Дойл став у 1902 р. "сером" за апологію британської політики у Південній Африці. Конрад не сприймав жодних форм шовінізму, незалежно від того, в якій частині світу вони розквітали. Серед німецьких літераторів-неоромантиків теж не було єдності соціальних поглядів. Наприклад, Гауптман у молоді роки був близький за поглядами до соціал-демократів, тоді як Я.Вассерман був схильний трактувати добро і зло як позачасові категорії, а Гофман-сталь у своїх роздумах про мистецтво, здавалося б, був далекий від яких-небудь соціальних проблем.

Очевидно, у пошуках прикмет своєрідності літературної течії слід звернутися не стільки до декларацій, скільки до художньої спадщини неоромантиків з метою виявлення принципової спільності у поетиці й пафосі творів.

Влучне зауваження Дж.Гордона про митців другої половини століття, які "пройшли через романтизм хронологічно або естетично" [16, с. 33], згадується, коли йдеться про течію, що нас цікавить, Стівенсон і його послідовники в Англії, а також представники дрібніших течій, котрі нерідко пов'язують з неоромантизмом /наприклад, британські "естети"/, безперечно, пройшли через романтизм естетично, не тільки засвоївши досвід романтичного мистецтва, а й запозичаючи з нього на шляху власної світоглядної та творчої еволюції.

На думку Я.Лавріна, у неоромантичному мистецтві кінця XIX ст. помітні "всі риси романтичної ментальності вкупі з повною втратою романтичної віри" [20, с. 14]. У цьому твердженні є серйозне перебільшення, коли йдеться про "всі / ? - М.С. / риси романтичної ментальності". Крім цього, навряд чи все питання зводиться до раціонального тяжіння та емоційного відштовхування. Шукати романтичні традиції слід не у сфері загальнотеоретичних постулатів, а у художньому світі неоромантиків - у тематиці, проблематиці та поетиці їхніх творів.

Існує спорідненість з романтиками можна помітити вже у тяжінні до екзотики, властивому читцям неоромантичної течії. Справді, від книг багатьох письменників межі століть твори Стівенсона і Гофман-стала, Хаггарда і Конан Дойла, Конрада, Лондона та деяких інших

відрізняються багатом екзотикою. Це може бути екзотика місця дії, іншими словами, – географічна екзотика: Африка Хаггарда, Індія Кіплінга, море Конрада, Клондайк або південні моря Джека Лондона... Екзотичним може бути й час дії. Щодо історичної екзотики, можемо згадати "Чорну стрілу" Стівенсона, деякі п"сси Ростана, "Олександр у Вавілоні" Я.Вассермана та ін. Джерелом екзотичного є і фантастика, котра виводить за межі достовірності, підкреслена ірреальність; прикладами можуть бути "Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда" Стівенсона або "Портрет Доріана Грея" Уайльда.

Ще один різновид екзотики – екзотика авантюристичності; приклади знаходимо у Стівенсона, Хенлі, Хаггарда. Та й активний ренесанс детективної прози наприкінці століття якоюсь мірою є втіленням того ж тяжіння до екзотики – екзотики авантюристичності. Зауважимо, що тут зв'язок з романтичним мистецтвом не менш очевидний; від циклів новел Конан Дойла і Честертона – до найважливішого джерела, а саме: детективних оповідань Едгара По. Врешті-решт, тяжіння до екзотики може виявлятися навіть в описах, здавалося б, цілком реалістичних /наприклад, у характеристиці різноманітних кольорів та пахощів у прозі Уайльда/; це, можна сказати, екзотика незимисленого.

Романтична традиція дається взнаки і в конфігурації персонажів. У неоромантиків неможливий "роман без героя", хоча б у теккерейвському сенсі. Герой, чи головний персонаж, не просто є центром нарративу; він один висунутий на "авансцену" дії, а інші – мають епізодичний, якщо не службовий, характер. Такі Джекіл-Хайд, Шерлок Холмс, пастор Браун, конрадівський Джим, Едіп у драмі Гофманстала та ін.

Спільність з майстрами початку XIX ст. виявляється і у палітрі неоромантиків – у доборі зображувальних засобів. Якими б неповторними індивідуальностями не були Стівенсон і Хаггард, Кіплінг і Уайльд, Конрад і Лондон, усі вони схильні до гри контрастами у зображенні подій, в угрупованні персонажів, у портретних і пейзажних фрагментах. Верленівський девіз /"не повний тон, але півтону"/, програмний для символістів, абсолютно чужий естетиці неоромантиків. Основну причину тяжіння до поетики контрасту слід, мабуть, вбачати у посиленій увазі митців до загострених конфліктів /між особистістю і зовнішнім світом або у духовному світі окремої особи/, котра дає творчості романтичний поштовх.

Подібно до своїх великих попередників, письменники-неоромантики мали виняткову пристрасність до гротеску, передусім до гротескного сполучення фантастичного з реальним /"Дивна історія доктора Джекіла

та містера Хайда" Стівенсона, "Портрет Доріана Грея" Уайльда, "Копі царя Соломона" Хаггарда та ін./. Причому в неоромантиків гротеск переважно не є формою комічного; винятки, як, наприклад, "Кентервільський привид" Уайльда, дуже рідкісні. Але ще "у романтичному гротеску сміх редуціювався та набув форми... сарказму" [2, с. 44]; таким чином, і в цьому аспекті генетичний зв'язок очевидний.

Своєрідною конкретизацією загального тяжіння до гротеску був сюжетний мотив двійництва, надзвичайно поширений у творчості неоромантиків. Пошуки джерел цього мотиву приводять до поезій Мюссе і Гейне, до прози Гофмана, Шаміссо та Андерсена. Образи двійників стали, як відомо, "найгострішою формою художнього змалювання романтичної двохсвітності" [4, с. 83-88]. Неоромантики мали великий інтерес до художнього дослідження розірваної свідомості, тому активно використовували засіб, запозичений з арсеналу романтичного мистецтва. Приклади такого використання знаходимо у Стівенсона /"Маркгейм", "Дивна історія доктора Джекїла та містера Хайда"/, Уайльда /"Рибалка та його душа", "Портрет Доріана Грея"/, Конрада /"Темний напарник"/, Кіплінга /"Мрія Дункана Пареннесса"/ та ін. [22; 27].

У розвитку і співвідношенні різних жанрів у неоромантичній літературі також спостерігається певна орієнтація на мистецтво романтиків. Знову, як і на порозі ХІХ ст., різко збільшилася питома вага "малих форм" у мистецтві слова, і у тому чимала заслуга неоромантиків. Новела, казка, балада – ці форми стають не менш, але більш поширеними, ніж роман чи поема. Англійський дослідник А.Евенз, розмірковуючи про зміну ціннісних орієнтацій у читачів останньої третини сторіччя, зокрема, про посилену увагу до "малих форм", звертається за прикладами до Стівенсона, Конан Дойла та інших письменників того ж ряду [15, с. 255-257].

Значною мірою неоромантикам зобов'язана своїм розквітом англійська новелістика. Жанр балади, котрий приваблював уже першого неоромантика Стівенсона, поширився й у німецькій літературі /Бьоріес фон Мюнхгаузен, Лулу фон Штраус-і-Торней, Агнес Мігель/. Популярним жанром стає казка у різних її варіантах /Стівенсон з "Новими арабськими казками", Кіплінг, Уайльд/. Невипадковим є інтерес неоромантиків до дитячої та юнацької читалької аудиторії. При ретроспективному вивченні спадщини письменників-неоромантиків можна говорити про власну жанрову систему, що сформувалася у рамках цієї літературної течії.

Перелік дрібних ознак неоромантичної літератури, які свідчать про орієнтацію на мистецтво романтизму, можна було б продовжувати,

але навряд чи у тому є необхідність. Принципова спільність і генетична спорідненість у даному випадку цілком очевидні. Постає досить важливе питання: чи зводиться все у неоромантизмі лише до повторення пройденого, чи не є відродження засобів романтичного мистецтва своєрідним історико-культурним анахронізмом? Таке питання може виникнути і при читанні деяких літературознавчих праць. Обмежимося одним прикладом: "...Стівенсон – засновник, теоретик і провідна постать англійського романтизму останньої чверті ХІХ ст., значного літературного напрямку, який прийнято називати неоромантизмом..." [II, с. 251]. Звідси неоромантизм являє собою лише романтизм кінця століття, тобто повторення того, що вже мало місце в історії літератури.

Навіть поверховий огляд усієї сукупності художніх явищ, що йменуються неоромантизмом, не дає змоги ідентифікувати два поняття – романтизм і неоромантизм – вже за обсягом. Романтизм був широким ідеологічним рухом, який охопив усі види мистецтва, філософію, соціальну та історичну думку. Неоромантизм виявився лише у досить вузьких рамках художньої літератури. "...В основі романтизму лежить певний тип художньої свідомості..." [9, с. 154]. Про неоромантизм цього не скажеш; крім цього, у плюралістичній картині розвитку літератури кінця ХІХ ст. та межі століть, жодна з літературних течій не формує і не віддзеркалює "певного типу художньої свідомості".

Навряд чи правомірне й трактування неоромантизму як епігонського романтизму, котре зустрічається у деяких німецькомовних працях. Звичайно, зовсім не обов'язково надавати поняттю "епігонський" суто оціночний зміст. Епігонське явище у мистецтві – це явище, позбавлене нової якості, але зовсім не завжди ідейно або художньо хибне. Прикладами "виживання" творів епігонського романтизму можуть бути романи Т.Майн Ріда або, припустимо, "Гедзь" Е.-Л.Войнич. Остання книга, написана в анахронічній для 1890-х років манері, зберігла, однак, своє значення і з захопленням сприймалася кількома читацькими генераціями далеко за межами Англії.

Як справедливо писав В.М.Тиннінов, "кожний літературний напрям певний час шукає свої опірні пункти у попередніх системах..." [10, с. 281]. Письменники, про яких ми пишемо, знайшли такий ґрунт у мистецтві романтизму, аче цим, безумовно, не обмежилися. В їхній творчості виникла нова якість – те, що передусім характеризує цю течію і досі виділяє її до неї інтерес.

У творчості неоромантиків своєрідно інтегрувалися різноманітні традиції. Спираючись на завоювання романтиків, письменники кінця

XIX ст. не могли не звернути увагу на якісно нові художні відкриття проміжного етапу, а саме: європейської реалістичної літератури середини XIX ст.

Навіть у прагненні до змалювання екзотики талановиті письменники-неоромантики не виглядають епігонами. За характером відтворення ця екзотика має інші властивості порівняно з романтизмом початку XIX ст. Наприклад, орієнталізм світу східних поем або романтична атмосфера острова Гаїде у "Дон Жуані" Байрона значною мірою умовні. І картина загалом, і окремі деталі досить екзотичні, і вже тому функціонально виправдані; питання про їхню достовірність у межах романтичної естетики позбавлене глузду. У неоромантиків екзотичні атрибути дії виписуються із значно меншою долею умовності, вони більш точні й співвіднесені з реальністю. Традиція реалістичного епіосу помітна й у образі Шотландії XVIII ст. у Стівенсона, і в морській екзотиці Конрада, й у кіплінгівській Індії. У наведених прикладах, як і в інших випадках, змальований світ не тільки добре відомий авторові; йому вдалося якомога точніше, з мінімальною долею умовності відтворити цей світ. Тут, до речі, проходить межа між романтиками та неоромантиками. Стівенсон, зокрема, не міг вибачити своєму улюбленому письменникові В.Гюго некомпетентності у зображенні корабля, що тоне, у "Трудівниках моря"; з його точки зору, серйозні неточності різко порушували і закони жанру, і загальну широтональність оповіді [25, с. 21].

"...Мистецтво, - викладав своє творче кредо Дж.Конрад, - може бути визначене як цілеспрямована спроба віддати вищу справедливість зовнішньому світові, виявляючи правду, всебічну і єдину, що лежить у підґрунті кожної її частини. Ця спроба знайти в його обрисі, в його кольорі і тінях, у формах матерії та у життєвих явищах основне, стійке та невід'ємне - ту єдину переконливу якість, саме правду їхнього існування..." [14, с. IV-V]. Це прагнення "віддати вищу справедливість зовнішньому світові" щодо екзотичних картин - чи то кіплінгівська Індія, чи то конрадівське море, - завжди зберігалося реалістичним зображенням.

У свою чергу, це прагнення еспіралось на досвід критико-реалістичної літератури - досвід, позв який не міг пройти кожен майстер неоромантичної прози. Цікаво, що Уайльд, відгукуючись на прозу Кіплінга, підкреслював "дивний журналістський реалізм" його "Невигаданих оповідань з гір" та "реалістичний у крайньому сенсі характер книги "Три солдати" [18, с. 41]. Абстрагуючись від оціночних

нюансів у судженнях Уайльда, зауважимо, що слово "реалізм" виникає у цьому контексті цілком закономірно.

Якщо у системі персонажів неоромантичного твору дається знаки орієнтація на традиції європейського романтизму, то у створенні окремого характеру /передусім у прозі/ відчутні й інші тенденції. Вироблені реалістичної літератури засоби типізації, звичайно, втрачені Стівенсоном і багатьма його послідовниками. Р.Тімм правильно стверджував, що Стівенсон більш, ніж Е.По чи Бульвер-Літтон, "тягів до психологічного реалізму", і знаходив у "Дивній історії доктора Джекіла та містера Хайда" близькість до подуків французьких психіатрів кінця століття /Азана, Шарко, Бернхейма/, які по-новому підходили до зв'язання складної людської свідомості [27, с. 90-93].

Психологізм творів більшості неоромантиків настільки очевидний, що "відхиленням від норм" вважається недостатня вираженість цієї творчої якості. Наприклад, слабкий психологічний малюнок у романах та оповіданнях Кіплінга обумовив той факт, що тонкий психолог Г.Джеймс у 1897 р. пророкував баладам свого молодшого сучасника велике майбутнє, але про перспективи розвитку Кіплінга-прозаїка відгукнувся стриманіше, щоб не сказати - скептично [18, с. 67-69]. Ці визнання автора "Жіночого портрету" знаходимо в його листі до Стівенсона.

Традиція проникнення до психології героя, прагнення зрозуміти складну внутрішню мотивацію його вчинків йдуть від реалістів середини сторіччя до Стівенсона, а від нього - до таких різних прозаїків, як, наприклад, Уайльд та Конрад. Кожен з них, особливо Конрад, у створенні характеру чимало міров спирався й на традиції реалістичної прози Діккенса, Теккерея, Флобера, Д.Еліст, Достоевського.

Згадаймо хоча б захоплене використання мотиву двійництва, його інтерпретації у Стівенсона, Уайльда чи Конрада. У кожному випадку орієнтація на Гофмана та Шаміссо помітна, але не слід недооцінювати і вплив художніх уроків Достоевського, котрий виявився незалежно від того, якими були теоретико-естетичні декларації окремих майстрів прози кінця XIX ст. [29, с. 738-751]. Загалом проза західного неоромантизму тяжіла до поглибленого погляду внутрішнього світу особистості і чимало запозичила від реалістичного роману 1850-60-х рр. з його "принципів новим художнім психологізмом" [7, с. 83].

Певна орієнтація на художні надбання реалістичного роману дається взнаки і в оповідній техніці деяких неоромантиків-прозаїків. Мабуть, кіплінгівський лаконізм навряд чи був можливим у дофлоберівський період розвитку європейської прози. Особливо вражає вплив реалістичної манери на творчі пошуки Конрада, якого Т.Манн назвав "першим оповідником епохи", - шукання, нові відкриття саме у манері оповіді, коли герой і події зображуються з точки зору не тільки оповідача, який все знає заздалегідь, а й одного з персонажів - очевидця подій, котрі зображуються. Варіативність оповідних позицій відрізняє Конрада, як і деяких його сучасників, від Флобера, Тrolлопа, Дж.Еліот, але спадщина цих майстрів, безумовно, відіграла важливу роль у становленні й розвитку Конрада-оповідника.

Якщо у прозі неоромантиків вплив реалістичного детермінізму виявляється переважно у сфері зображувальних фрагментів та у плані наррації, то у неоромантичній драмі він відбився передусім на характері діалогу. Це помітно і у тих творах, де рельєфно позначилася романтична традиція. Наприклад, у трагедії Гуго фон Гофманстала "Едіп і сфінкс" багато примет романтичного впливу: виняткові за своїм масштабом пристрасті нагнітаються з першого ж акту, кохання диктує Едіпу його вчинки, у фіналі - апофеоз кохання Едіпа та Іокасти. Цілковито у романтичному ключі антична фабула перебудовується і перекроюється заради авторського рішення, герой самовиявляється у величезних монологах. Але ж притому є в окремих сценах діалоги, де панує зовсім реалістична, земна мотивація того, що сталося /наприклад, діалог псаря із вартовим на початку другої дії/.

Взаємовплив двох різних стильових стихій, як правило, не мав у творчості неоромантиків механістичного характеру. Власне, саме там, де відбувається справжня інтеграція художніх завовань реалізму середини сторіччя на підґрунті свідомого звернення до романтичних джерел, народжується нова якість; йдеться про неоромантизм як самостійну літературну течію.

Прагнення описати взаємодію двох принципово різних традицій у межах однієї течії призводить деяких дослідників до механістичного розриву між категоріями "метод" і "стиль". З точки зору А.О.Бельського, у цій течії переважає романтичний стиль у рамках реалістичного методу [3, с. 90-100]. Дискусія про співвідношення категорій могла б завести нас далеко від конкретного предмета дослідження; нагадаємо лише, що метод і стиль - це категорії, між якими існують складні динамічні стосунки. Не можна ігнорувати роз-

біжності між цими категоріями, але не можна і подавати їх як "полиці", де "стоять" різні художні тенденції. Внаслідок подібного підходу художній твір починає виглядати не як художня цілісність, а як конгломерат окремих ознак.

Приклад несистемного підходу зустрічаємо і у цитованій вище книзі, де пропонується розрізнити два різновиди неоромантизму – "гуманітарний та онтологічний" [12, с. 1]. За визначенням автора, "специфіка творчого методу гуманітарного неоромантизму – у використанні тих чи інших романтичних засобів при провідній ролі реалістичного методу"; щодо "онтологічного неоромантизму" – це "романтичний творчий метод з використанням деяких реалістичних засобів" [12, с. 15–16]. З таких дефініцій можна зрозуміти, що метод існує окремо, засоби – окремо, а зв'язки між стилем і методом тут просто не враховуються.

Неоромантизм – категорія історико-літературна. У явища, котре визначається цим поняттям, є більш-менш чіткі історичні рамки, а саме: межа XIX і XX ст. У соціальному та гносеологічному контексті цього своєрідного історичного періоду тільки й могла з'явитися художня тенденція, про яку йдеться.

"Залежно від національних умов літературні течії можуть бути виражені з різною мірою чіткості..." [6, с. 147]. Це зауваження В.М.Жирмунського стосується і неоромантизму, який контрастно виявився у польській, німецькомовних, американській літературах, з особливою силою – в англійській поезії та прозі. В інших літературах через національно-історичні причини неоромантизм розвивався або слабкіше або у дичовижному переплетенні з іншими течіями.

Від часу його появи нас віддаляє вікова відстань, яка спонукає спеціалістів уважніше придивитися до цього оригінального, але мало вивченого явища.

1. Андреев Л.Г. Западноевропейская литература: XX век // Вопр. литературы. 1983. № 8. 2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. 3. Вельский А.А. Неоромантизм и его место в английской литературе конца XIX века // Из истории реализма в литературе Англии: Межвуз. сб. научн. тр. Пермь, 1980. С. 90–100. 4. Вагс-лов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. 5. Дьяконова Н.Я. Стівенсон и английская литература XIX века. Л., 1984. 6. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 147. 7. Карельский А. От героя к человеку // Вопр. литературы. 1983. № 9. 8. Мережковский Д.С. Неоромантизм в драме // Вестн. иностранной литературы. 1894. № II. С. 99–123. 9. Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопр. литературы. 1983. № 4. 10. Тынянов Ю.Н. Поэтика.

- История литературы. Кино. М., 1977. II. У р н о в М.В. На рубеже веков: Очерки английской литературы /конец XIX-начало XX веков/. М., 1970. 12. Ц а р и к Д.К. Типология неоромантизма. Кишинев, 1984. 13. Ч е ш и х и н-В е т р и н с к и й В. Неоромантизм //Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М., 1925. Т. I. С. 514-515. 14. С о н г а д J. The Nigger of the "Harcissus". Harmondsworth, 1965. 15. Б в а н I f o r. A Short History of English Literature. Harmondsworth, 1971. 16. G O R D O N "Decadent Spaces": Note for a Phenomenology of the Fin de Siècle / Decadence and the 90s / Ed. by Ian Fletcher. Stratford, 1979. 17. К р з у 2 а н о в с к и J. Neoromantizm Polski. 1890-1918. Warszawa, 1963. 18. K i p l i n g R. The Critical Heritage /Ed. by H.L.Green. London, 1971. 19. Larousse en 3 vols. Paris, 1966. V. 2. 20. L a v r i n j a n k o. Aspects of Modernism. From Wilde to Pirandello. New York, 1968 (1st impr.-1935). 21. L e g o i s E., C a z a n i a n L. A History of English Literature. London, 1954. 22. H i y o s h i-И а с а о. The Divided Self. New York, 1969. 23. O j a l a A a t e s. Aestheticism and Oscar Wilde. Helsinki, 1954. P.1. 24. S i e r o t w i ń s k i St. Słownik terminów literackich. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1966. 25. S t e v e n s e n J. Familiar Studies of Men and Books. London, 1882. 26. The Letters of Oscar Wilde / Ed. by R.Hart-Davis. London, 1962. 27. Т у м м с R. Doubles in Literary Psychology. Cambridge, 1949. 28. W i l p e r t G e r o f e n. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1969. 29. Zeitschrift für Slavistik. 1985. N. 5.

Стаття надійшла до редакції 21.03.92

S u m m a r y

The essay deals with the problem of neo-romanticism as an original phenomenon in the development of world literature. The integration of the romantic traditions and the post-romantic (realistic) features in neoromantic works and aesthetics are analysed. The usage of the term "neo-romanticism" in the XXth century is also discussed.