

возможно выделить примечательные черты разных жанровых паттернов и определить доминирующий. Именно он может стать основой для жанрового обозначения того или иного текста. В анализированных произведениях Ю. Андруховича и Ч. Милоша заметны элементы автобиографии, эссе, мемуара, травелога (рассказа о путешествиях) и собственно романа. Именно сочетание этих элементов составляет роман-лексикон как особый тип постмодернистского романа.

**Ключевые слова:** жанр, роман-лексикон, автобиография, мемуары, эссе, травелог, Ю. Андрухович, Ч. Милош.

**Galyna Vypasnyak. Genre Special Features Of «The Lexicon Of Intimate Cities» by Yuriy Andrukhovych and «The Alphabet» by Czeslaw Milosz.** The article is dedicated to the investigation of genre special features in “The Lexicon Of Intimate Cities» by Yuriy Andrukhovych and “The Alphabet» by Czeslaw Milosz. The genre of this type of writings is very hard to define because of mixing different genre patterns. Cognitive approach to genre is the most suitable method for analyzing postmodernist mixed genres texts. Cognitive aspects give an ability to distinguish the most visible components of different genre patterns and determine the dominant one, which can be taken as a basis for genre definition of various types of texts. Elements of autobiography, memoirs, essay, travelogue and novel actually are visible in analyzed novels of Y. Andrukhovych and C. Milosz. Mixing of these elements are exactly the distinctive features of novel-lexicon as a special genre type of novel in postmodern literature.

**Key words:** genre, novel-lexicon, autobiography, memoirs, essay, travelogue, Y. Andrukhovych, C. Milosz.

Стаття надійшла до редколегії  
18.04.2013 р.

УДК 82.0 : 7.037.7

Оксана Головій

### Неореалізм: до проблеми термінологічного окреслення

У статті розглянуто неореалізм як перехідне / межове / «відкрито-закрите» (У. Еко) художнє явище; як ґрунтовану на новітніх філософських концепціях модерну (з 1980-х рр. – постмодерну) стильову тенденцію, котра засвідчила вияв у літературі ХХ ст. реалістичного типу творчості і спирається на притаманну реалістичній естетиці здатність органічно поєднуватися з поетикально-стильовими елементами модернізму та постмодернізму.

**Ключові слова:** реалізм, неореалізм, модернізм, постмодернізм, «філософія життя», екзистенціалізм, тип творчості, стильова тенденція.

#### Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень цієї проблеми.

Неореалізм, попри послідовний вияв у творчості ряду письменників ХХ ст. та тривалу теоретико-критичну рецепцію, залишається на периферії літературознавчого дискурсу. Не встановлено відповідності між поняттями «новий реалізм», «неореалізм», «постреалізм», «реалізм ХХ ст.» тощо. Найчастіше ними позначено аналогічні художні явища новітньої мистецької парадигми – вияви реалізму, збагаченого елементами модерністських чи постмодерністських поетик. Однак деякі дослідники вживають усі ці терміни як синоніми (Н. Колошук), інші – їх розмежовують, щоправда, за відсутності чітких критеріїв (Н. Лейдерман, М. Ліповецький, Р. Мовчан). Дискусійним є питання про «статус» неореалізму: це напрям, течія чи стильова тенденція. Так, Н. Крутікова, О. Козій та Ю. Лаврисюк називають неореалізм «художнім напрямом», Л. Рева – «оновленим, збагаченим творчим методом», Л. Пономаренко – «стильовою течією», Ю. Ковалів – «стильовою хвилею ХХ ст.». Серед літературознавців нема одностайності й у питанні про природу неореалізму: це власне реалізм чи таки модернізм і постмодернізм (відповідно, напрям / течія / тенденція реалізму чи модернізму й постмодернізму). Наприклад, В. Келдиш розглядає неореалізм як «течію реалізму», В. Пахаренко – як «течію модернізму». Крім того, зазвичай літературознавці акцентують увагу лише на одному аспекті (іноді кількох) розвитку неореалізму, найчастіше аналізують його на тлі модерністських (тоді виникає питання, як розвивається неореалізм в епоху постмодерну) або постмодерністських (а як же

попередні етапи?) художніх явищ. Таким чином, у сучасному літературознавстві відсутня чітка концепція неореалізму – немає жодного дослідження, у якому б розглядався його розвиток упродовж цілого ХХ ст. – були б виокремлені й охарактеризовані основні етапи розвитку, відведено місце в ієрархії новітніх напрямів, течій і стильових тенденцій, з'ясовано, які філософські (онтологічні, епістемологічні) та психолого-естетичні засади лягли в його основу тощо. У статті зроблено спробу заповнити цю літературознавчу лакуну і дати цілісну характеристику неореалізму.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** У літературознавстві поширена концепція про літературний процес як «коливання» між типами творчості / типами художнього світосприйняття, які Д. Наливайко розглядає як «основу художньо-стильового розвитку європейської літератури й мистецтва» [4, с. 7], «внутрішньо цілісні системи естетичних понять та уявлень (про красу, її природу, структуру, функції тощо), специфічне відчуття і розуміння форми, що складаються в різних регіонах світу на різних стадіях розвитку художньої культури і залишаються в різних модифікаціях таким собі ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на наступних етапах його розвитку. ...Це ядро художнього мислення, що містить передусім специфіку чуття і розуміння форми, складається під комплексним впливом таких факторів, як природні умови життя... як соціальний устрій, як міфологія та релігія...» [4, с. 33]; «архетипи й інтенції», які «закладені іманентно в образно-художньому мисленні», відповідно «існують не тільки на понятійно-предикативному рівні» (як «субстрати “великих стилів”»), а й «допредикативному» [5, с. 25–26]. Типи творчості – це своєрідні діалектично пов'язані позачасові філософсько-естетичні, світоглядно-психологічні й культурологічні первні; вони закладені в основу світосприйняття, більшою чи меншою мірою виявляються в різні культурні епохи та визначають закономірності в розвитку культури, мистецтва, літератури тощо. Відповідно, для усіх художніх явищ, котрі в різні часи виникають на основі одного типу творчості, характерний «деякий загальний естетичний еквівалент, деякий художньо-стильовий знаменник» [4, с. 38].

Д. Наливайко, посилаючись на Б. Мейлаха, виокремлює три типи художньої творчості – класицистичний, романтичний, реалістичний, які, у нашому уявленні, «накладаються» на літературний процес усього ХХ ст. – на художні явища епох модерну і постмодерну. Типи творчості, зародившись на ранніх стадіях культурного розвитку, накопичували потенціал, «дозрівали» і, досягнувши апогею і виявившись як самостійні мистецькі напрями, методи і стилі у відповідні епохи – добу класицизму, романтизму й реалізму, вони універсалізувалися – отримали можливість «відкриватися» в подальші часи, «адаптуючись» до новітніх філософсько-естетичних координат. За словами І. Старовойт, «...стилі не зникають, вони... утікають на береги літературного процесу, аби колись знову вийти на саму бистрину» [7, с. 9].

В епоху модерну, окрім власне модерністських художніх напрямів і течій (символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм та ін.), які засвідчили домінування суб'єктивних начал і стали втіленням відмінного від попередніх епох модерністського типу художнього світосприйняття, розвивалися модерні (не модерністські!) явища – результати вияву романтичного, реалістичного та класицистичного типів творчості; серед них неоромантизм, неореалізм та неокласицизм. Вони органічно вписуються в модерну парадигму, але не належать до модернізму (не сягають «вершини» – опосередкованого авторського самовиразу, що, за концепцією М. Моклиці, є концептуальною ознакою модернізму [2, с. 315–316]). В епоху постмодерну яскраво й масштабно розвивався постмодернізм як художній напрям, у той же час виявлялися постмодерні (не постмодерністські!) явища, ґрунтовані на тих же романтичному, реалістичному чи класицистичному типах творчості. Окремі дослідники цілком слушно використовують для їхнього позначення терміни «постреалізм», «постромантизм», «посткласицизм», відмежовуючи їх від тенденцій «нео-» та модерної парадигми. У ХХ ст. художні явища, базовані на романтичному, реалістичному чи класицистичному типах творчості, не могли оформитися в самостійні художні напрями і виявлятися настільки потужно, як власне модернізм чи постмодернізм (адже час їхнього розквіту минув); водночас вони не зникли з літературного процесу та розвивалися як стильові тенденції.

Щодо неореалізму, то незаперечним є його генетичний зв'язок із реалізмом ХІХ ст., однак неореалізм варто віднести до модерних / постмодерних художніх явищ. Класичний реалізм не був «герметичною» художньою системою – він активно використовував здобутки романтизму (показовий термін «романтичний реалізм», яким у літературознавстві прийнято окреслювати ранній

етап розвитку реалізму), однак від того не переставав бути реалізмом: умовні засоби не порушували реалістичну систему художніх координат, підпорядковувалися принципам життєподібності художнього образу. Закономірно, що в XIX ст. реалізм всотував поетикально-стильові елементи романтизму, у XX ст. – новітніх художніх напрямів, течій і тенденцій. Однак префікс «нео-» позначає не лише зміну джерела «збагачення» реалістичної поетики, а й належність явища до новітньої епохи, зв'язок не з матеріалістично-позитивістською філософією (крайнім виявом якої став натуралізм), а з новітніми філософськими концепціями, котрі стали виразниками глобальних світоглядних зрушень у XX ст. Так, неореалізм першої половини XX ст., як і всі явища епохи модерну, ґрунтувався на «філософії життя»; неореалізм другої половини XX ст. – початку XXI ст. (т. зв. «постреалізм») був породжений екзистенціалізмом та постструктуралістськими вченнями. Звідси такі концептуальні ознаки неореалізму, як поглиблений психологізм, наскрізний філософізм, інтелектуалізація, універсалізм, знаковість деталей, уникнення маркованого поділу героїв-персонажів на позитивних і негативних, послаблення ролі всевідаючого оповідача / розповідача, зміна проблематики, конфліктів та колізій, розмаїття зображально-виразальних засобів тощо. Саме тому реалізм XIX ст., попри визнаний статус на літературному п'єдесталі, сучасному читачеві видається дещо «наївним» і поверховим, навіть схематизованим й штучним, порівняно з поглибленим в усіх можливих аспектах новітнім реалізмом.

Увиразнити специфіку неореалізму як художнього явища може концепція «відкритих» та «закритих» текстів У. Еко, обґрунтована автором в есеїстичному дослідженні «Роль читача» (1959–1977 рр.). До «закритих» текстів У. Еко відніс твори, які зосереджують увагу реципієнта на сюжетних поворотах, «прагнуть повести читача наперед обумовленою стежкою, нанизуючи ефекти так, щоби збудити жаль чи страх, хвилювання чи безнадію в належному місці та у відповідний момент» [1, с. 29], тобто тримають емоції читача в напрузі, змушують «проживати» твір, а не споглядати й мати від нього естетичне задоволення тощо. «Закриті» твори міцно тримають читача в координатах однозначного сприйняття й нав'язують конкретний спосіб інтерпретації – з огляду на це, У. Еко назвав їх «репресивними».

«Відкритий» твір свідомо заснований на багатозначності і постає як своєрідний «лабіринт багатьох значень» [1, с. 31], «“вагітний” нескінченними сугестивними можливостями» [1, с. 89], як сукупність кодів, котрі реципієнт, прагнучи наблизитися до осягнення закладених у текст авторських інтенцій, повинен відшукати і розшифрувати. «Відкритий» твір змушує читача не лише співпереживати прочитаному, а й мислити – аналізувати, робити висновки, максимально залучивши ерудицію: він «стимулює особистий світ адресата, щоб із його ества на поверхню виринула якась глибша відповідь, яка б віддзеркалювала найтонші резонанси, що лежать в основі тексту» [1, с. 89]. У. Еко акцентує й на тому, що інтерпретації не вичерпують усіх значень, закладених автором у текст; «відкритий» твір у кожному сприйнятті «набуває нової, несподіваної перспективи» [1, с. 83] та «розгортається до всеосяжності, яка близька до нескінченності» [1, с. 94].

У. Еко пов'язав появу «відкритих» творів зі світоглядними змінами початку XX ст., передусім з відмовою від статичного / усталеного погляду на світ. На думку вченого-семіотика, несвідомі вияви «відкритості» почали проявлятися ще в епоху бароко, коли людина звільнилася від «канону дозволеної реакції» й усвідомила, що «зустрілася зі світом (як у мистецтві, так і в науці) у його плинному стані, який вимагає її співтворчості»; відповідно, людина бароко почала розглядати твір «як потенційну таємницю, яку потрібно розгадати, як роль, яку треба виконати, як стимул, щоб розпалити свою уяву» [1, с. 87]. Першим твором, у котрому було свідомо втілено теорію «відкритого» твору, У. Еко назвав «Поетичне мистецтво» П. Верлена.

Отже, У. Еко поклав «закритість–відкритість» в основу розмежування новітнього мистецтва і мистецтва попередніх епох. До речі, Х. Ортега-і-Гасет для аналогічного розрізнення використав категорії «гуманізація–дегуманізація». Його концепція, викладена в статті «Дегуманізація мистецтва» (написана на півстоліття раніше від дослідження У. Еко), у багатьох аспектах перегукується з концепцією італійського семіотика. Так, Х. Ортега-і-Гасет назвав модернізм «антигуманним / дегуманізованим», оскільки він нівелює життєподібну форму, а з нею і гуманістичний елемент мистецтва. Життєподібність і гуманізм відволікають реципієнта від естетичного сприйняття твору. Натомість «дегуманізоване / модерне» мистецтво «вмикає» не емоції, а розум реципієнта, тому воно і є елітарним («закритим» для маси, однак «відкритим» для численних інтерпретацій) [6, с. 238–273]. У. Еко,

ніби доповнюючи думки Х. Ортеги-і-Гасета, визначає дві категорії читачів (дві інтерпретаційні стратегії). «Гуманістичну» більшість презентує наївний (семантичний) читач – він читає твір один раз (емоція найсильніша при першому прочитанні), причому його цікавить насамперед фінал історії. Критичний (семіотичний, естетичний) читач перечитує твір по кілька разів; залучивши всю ерудицію, прагне віднайти «підводні течії», закладені на глибинних рівнях тексту, значення тощо. Безперечно, перший захоплюється «закритими» творами, другий – «відкритими».

В окрему групу У. Еко виокремлює твори, які не належать ні до «відкритих», ні до «закритих». «Відкрито-закритий» текст у його розумінні – це своєрідний метатекст, «який говорить нам про принцип співпраці у літературі і водночас заперечує наше прагнення співпрацювати, коли витончено карає нас за втручання» відсутністю натяку на розв'язку, крахом «простору очікування» тощо [1, с. 354].

Спроекуємо концепцію У. Еко на проблему, яка нас цікавить. «Закриті» / «репресивні» твори продукувалися в давній і новий періоди літератури; отже, реалістичні твори – «закриті» (до них ми відносимо і твори соціалістичного реалізму). На новітньому етапі почали домінувати «відкриті» («дегуманізовані», за Х. Ортега-і-Гасетом) твори, представлені власне модерністськими і постмодерністськими зразками («закриті» у ХХ ст. й нині поширюються на рівні масової літератури). «Відкрито-закритість», на нашу думку, лежить в основі явищ «нео-»; отже, неореалістичні твори в рецептивному й поетикально-стильовому планах – «відкрито-закриті», пропорційне відношення між «відкритістю» й «закритістю» / «репресивністю» й свободою / міметичністю й умовністю тощо неоднакове і на різних етапах розвитку неореалізму, і у творчості його окремих представників. «Відкритість–закритість» підкреслює синтетичну природу й перехідний характер неореалізму, його місце на межі різних мистецьких парадигм. Неореалістичні твори виглядають цілісними й самодостатніми на рівні і «закритої» структури, і «відкритої», тому водночас можуть задовольнити смаки елітарної меншості та «наївної» більшості. Подієвість у сюжеті неореалістичних творів не зруйнована (на відміну від модернізму і постмодернізму), однак «розбавлена» потужним зарядом ліризму, психологізму, інтелектуалізму, філософізму й універсалізму; наявний інтригуючий, інколи розважальний ефект, однак максимально зважений, унаслідок цього твір захоплює і як джерело емоційних переживань, і як плацдарм для глибоких філософських роздумів.

Неореалізм почав викристалізовуватися ще в ХІХ ст., реагуючи на світоглядні зміни – поступову вичерпуваність матеріалістично-позитивістської філософії з її культовим гносеологічним оптимізмом, вірою у всевладдя розуму, в міф про те, що в Усесвіті все «піддається пізнанню та моделюванню... до останніх своїх глибин, до першооснов і першопричин» [3, с. 96]. Почали з'являтися та поширюватися релятивістські думки, ставало все більш очевидним, що далеко не кожне явище можна пояснити з позицій *ratio*, розглянути як детермінований складник причинно-наслідкових зв'язків, розмістити на зручних маркованих полицях тощо. Світ і людина в ньому виявилися значно складнішими і багатограннішими, аніж це видавалося матеріалістам-позитивістам. Ці зміни стали поштовхом не лише для формування «антиреалізму»-модернізму, а й для подальшої трансформації реалізму, пошуку шляхів адаптації реалістичної естетики до новітніх віянь. Показовими є західноєвропейські і східноєвропейські літератури. Скажімо, у французькій літературі Г. Флобер уже в 1850–1870-х рр. створив підґрунтя для формування неореалізму. Він, відходячи від стендалівсько-бальзаківського реалізму, сформував концепцію «об'єктивного» / «безособового» роману, почав власне боротьбу з гіперепічністю та багатослів'ям, став палким прихильником поглибленої психологізації, виступив проти відвертого дидактизму й оціночно-маркувальної традиції в літературі (знаковими для модерної епохи стали вислови Г. Флобера: «...Художник повинен приховувати свої почуття і виявляти свою присутність у творі такою самою мірою, якою Бог проявляється у природі»; «Чим більше особистого у нашій творчості, тим вона нікчемніша» тощо). В епоху декадансу його починання продовжив Гі де Мопассан, «відкриваючи» реалізм для здобутків натуралізму, імпресіонізму та символізму.

У Росії зачинателем неореалізму став Ф. Достоевський. Він, відмежовуючи себе від реалістів-сучасників, обґрунтував реалістичну концепцію, оперуючи термінами «реалізм в высшем смысле» та «реалізм... доходящий до фантастического» («фантастический реалізм»). Утверджуючи дійсність як основу художньої творчості, проголошуючи домінантним у мистецтві принцип правдоподібності, не уявляючи письменницької роботи без звернення до фактів та їхнього аналізу, російський письменник полемізував зі спрощено-емпіричним уявленням про реалізм як «ква-

керство»: вбачав потенціал міметичного мистецтва в посиленні суб'єктивного та естетичного начал, у його здатності до синтезу – діалектичного поєднання реального й ірреального: достовірності з фантастичністю, конкретики з умовністю, реалізму з романтизмом, *ratio* з *emotio* (при беззаперечному домінуванні реалізму) тощо. Світобачення Ф. Достоевського – релятивістське: письменник неодноразово наголошував, що людський розум не може досягнути «кінців і початків» та істинної суті речей і явищ, що об'єктивне знання – фікція, фантастика. Відповідними були мистецькі настанови: особливий тип нарації (відмова від дидактизму й відвертого моралізаторства, зникнення всезнаючого деміурга-оповідача), універсалізація образів і проблематики, відсутність однозначних розв'язок, герої-диваки тощо. Під «реалізмом у вищому сенсі» Ф. Достоевський розумів уміння «зображати всі глибини душі людської» («Щоденник письменника» за 1881 р.), тобто максимально наближатися до «реальної» психології, не обминаючи прихованих імпульсів, сягаючи глибин несвідомих поривів і потягів.

В Україні творчий і дослідницький шлях І. Франка став наочним прикладом трансформацій реалістичної естетики та рецепції міметичного мистецтва. У статтях «Література, її завдання і найважливі ціхи», «[Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції...]», «Еміль Золя. Життєпис», написаних у кінці 1870-х та в 1880-х рр., критик виступив прихильником концепції «наукового реалізму», що містить вихід до теорії двох мистецьких напрямів – натуралізму й реалізму («соціального» реалізму), які ґрунтуються на спільній світоглядно-естетичній основі – позитивізмі. Однак у літературно-критичних та теоретичних працях 1890–1900-х рр. (статті «Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора “Зорі”», «З останніх десятиліть XIX віку», «Принципи і безпринципність», «Старе й нове в сучасній українській літературі») І. Франко змінив свої погляди та обґрунтував концепцію «ідеального реалізму», виокремивши концептуальні ознаки реалізму нової генерації – послаблення аналітичного начала (аналіз – засаднича ознака «позитивістського» мистецтва – натуралізму й «соціального» реалізму), вихід «синтезу в найвищій розумінні сього слова» на домінуючі позиції, посилення психологізму, ліризація прози, уникання «протоколярної» оповіді й тяжіння до лаконізму, ущільненості й фрагментарності стилю тощо. Творчість І. Франка пройшла аналогічний шлях – еволюціонувала від т. зв. «соціального» реалізму й натуралізму до «психологічного» реалізму / власне неореалізму.

На межі XIX–XX ст. та в перше десятиліття XX ст. реалізм усе ще залишався панівним художнім напрямом і силою традицій та читацького визнання притягав навіть митців із протилежним – модерністським світоглядом. Щоб вирватися зі сфери його тяжіння, письменник-модерніст повинен був побороти реалістичну стильову систему, найчастіше – засобами ліризації як стильової ознаки та психологізації в царині змалювання персонажів, через відхід від соціальної проблематики й активізацію суб'єктивного начала. Ці художні засоби трансформували традиційну реалістичну естетику. Отож, «суб'єктивізований» реалізм / неореалізм межі XIX–XX ст. та перших десятиліть XX ст. виступає як перехідна ланка в процесі еволюції творчого методу митців-модерністів, їхнього творчого шляху від реалізму до модернізму (через неореалізм) або від неореалізму до модернізму. Приклади – творчість О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Б. Лепкого, В. Винниченка; Л. Андрєєва, І. Буніна, Є. Замятіна та ін. Так, рання творчість В. Винниченка – інтенційно експресіоністична, проте домінує в ній реалістична естетика; свідомим експресіоністом він став у зрілій прозі. У ранній малій прозі Є. Замятіна відчутне тяжіння до сюрреалізму, однак лише романи показали усвідомлене звернення до цього модерністського напрямку.

У 1920-х рр. на теренах СРСР почав утверджуватися соціалістичний реалізм, ґрунтований на класицистичному типі творчості, в основі якого виокремлений Д. Наливайком принцип «подвійного наслідування» (не так дійсності, як певних ідеологічних і літературних зразків) та нормативність. «Протоканонічні» соцреалістичні твори, які постали як спроба поєднання романтичного й реалістичного типів творчості при домінуванні останнього через одночасне відтворення реальної дійсності й утвердження віри в ідеальне майбутнє (романи А. Головка «Бур'ян», О. Фадєєва «Розгром» тощо), характеризують різновид неореалізму на другому етапі розвитку. Він теж ознаменував процес пошуку митцями свого художнього методу і виявився як органічний складник літературного процесу, на відміну від пізнішого фальшивого, нормативного, кон'юнктурно-ідеологічного соцреалізму. У 1930-х рр. перед радянськими митцями, сформованими «духом» модернізму, постав вибір – модернізм чи соціалістичний реалізм. Митці, які залишилися вірними модернізмові, змушені були

емігрувати (як ті ж В. Винниченко та Є. Замятін) або ж переходити «на службу» соціалістичному реалізмові, а отже переривати шлях віднайдення своєї творчої індивідуальності та й загалом органічний літературний розвиток (як згадувані А. Головка, О. Фадєєв та багатьох інших радянських митців). Письменники, котрі не зуміли або не захотіли грати за нав'язаними ідеологічною системою правилами, на теренах СРСР були фізично знищені (як-от митці українського «розстріляного Відродження»), витіснені з літератури на довгий час (наприклад, А. Платонов) або припиняли активну письменницьку діяльність (С. Васильченко, Л. Сейфулліна та ін.).

1960–1970-ті рр. – третій етап розвитку неореалізму, ознаменований відходом митців від соцреалістичної нормативної ідеології й естетики на шлях активізації реалістичного типу творчості, поєднаного з модерністськими поетикальними новаціями – головним чином із досягненнями сюрреалізму (хоча сам термін не згадувався). Очевидно, повернення до цього модерністського напрямку було не випадковим. Пов'язане, по-перше, з тим, що сюрреалізм, представляючи останню / зрілу фазу модернізму і будучи хронологічно найближчим до часу запровадження нормативної естетики соцреалізму (тобто до моменту переривання органічного розвитку літератури), не мав змоги на наших теренах розвинутися на повну силу, тому «відродився» на новій філософській основі. По-друге, сюрреалізм через любов до маскараду і містифікацій поєднувався з постмодернізмом. Приклад – українська «химерна» проза. У 1960–1970-х рр. неореалістичні тенденції виявляються головним чином у «сільській» (В. Астаф'єв, В. Распутін, В. Шукшин та ін.) та «міській» (Ю. Трифонов та ін.) прозі в російській літературі; найяскравіший і послідовний неореаліст в українській літературі цих часів – Григор Тютюнник.

До кінця 1980-х рр. соцреалізм остаточно себе дискредитував, а на домінуючі позиції вийшов постмодернізм. Не зник із літературної естафети і неореалізм, ознаменуючи четвертий – постмодерний – період свого розвитку в основі «постреалізму», як і всіх художніх явищ епохи постмодерну, – філософія екзистенціалізму й постструктуралістські концепції. На відміну від постмодернізму, естетика якого констатувала факт «кінця дискурсу Людини» (відповідно, концептуальною ознакою постмодернізму стала ентропія людської індивідуальності та нівеляція героя-персонажа, зникнення цілісного характеру тощо), неореалізм поставив у центр художнього простору конкретну особистість – «маленьку людину» зі складним внутрішнім світом та її буденними проблемами, які не лише пов'язані із суспільними негараздами, а й проектується в царину метафізичних колізій. Неореалістичний герой-персонаж, попри прив'язаність до конкретного часу і простору та закоріненість у побутові проблеми, долучається до осмислення питань про призначення людини та сенс життя, про свободу / несвободу й абсурдність світу, опиняється в екзистенційній ситуації вибору тощо. На поетикальному рівні в неореалістичних творах виявляються елементи постмодернізму (гра з читачем, карнавалізація дійсності, інакомовлення тощо). У такому руслі творить чимало українських та російських письменників: «Андеграунд, чи Герой нашого часу» В. Маканіна, «Зоя», «Коло» Т. Толстої, «Love story» С. Процюка, «Горбунка Зоя» В. Шевчука, «Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Баркарола» С. Майданської, «Солодка Даруся» М. Матіос, «Хулігани» Ю. Покальчука, «Післявчора» І. Цілик, «Дівчатка» О. Забужко, «Час ніч» Л. Петрушевської та ін.<sup>1</sup>

**Висновки.** Отже, реалістичний тип творчості не зник у фарватері змін новітньої епохи та, незважаючи на менші, порівняно з реалізмом XIX ст., масштаби вияву, своєрідно розвивався поруч із власне модерністськими, а згодом – постмодерністськими напрямами, течіями і стильовими тенденціями. У світі химерно-елітарного мистецтва модернізму і в хаосі ігрової культури постмодернізму актуалізується потреба певних орієнтирів, чогось конкретного, сталого і правдоподібного. Тому і після завершення епохи реалізму реалізм як світоглядно-психологічна й художньо-естетична константа не сходить з естафети літературного розвитку, виявляється як модерна (з 1980-х рр. – постмодерна) неореалістична стильова тенденція, базована не на матеріалістично-позитивістській філософії, а на новітніх концепціях – «філософії життя», екзистенціалізмі, постструктуралізмі тощо.

<sup>1</sup> Надпотужний вияв неореалізму в сучасній українській та російській літературі фіксує чимало критиків, окремі навіть пророкують настання в недалекому майбутньому епохи постреалізму. Пов'язана ця тенденція з утомою людства від суспільного і світоглядного хаосу (тотальної деструкції, ентропії особистісного начала, нівеляції морально-етичних цінностей тощо) та психологічною потребою мати конкретні життєві орієнтири, вірити в Людину та сенс буття.

Неореалізм засвідчив здатність реалістичної естетики всотувати поетикально-стильові елементи модернізму й постмодернізму, розширюючи й постійно оновлюючи багатоманітний арсенал міметичних зображально-виражальних засобів. Трансформація реалізму у ХХ ст. цілком закономірна, адже, за У. Еко, «у кожному столітті спосіб побудови художніх форм відображає спосіб, у який наука і сучасна культура розглядає дійсність» [1, с. 94].

#### *Джерела та література*

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. Мар'яна Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
2. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : монографія / Марія Моклиця. – Вид. 2-ге, допов. і переробл. – Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
3. Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика / Дмитро Наливайко. – Вид. 2-ге. – К. : Акта, 2006. – 366 с.
4. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – Киев : Мистецтво, 1981. – 288 с.
5. Наливайко Д. С. Реалізм і реалізми / Д. С. Наливайко // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність / редкол. : М. К. Наєнко (відп. ред.), Н. М. Гаєвська, Г. Ю. Грабович. – К. : Київ. ун-т, 1998. – Вип. 1. – С. 23–33.
6. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет ; пер. з ісп. [В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко]. – К. : Основи, 1994. – 424 с.
7. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття : автореф. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Ірина Миколаївна Старовойт ; Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2001. – 19 с.

**Головий Оксана. Неореалізм: к проблеме терминологического определения.** В статье рассматривается неореализм как переходное / синтезированное / «открыто-закрытое» (за У. Эко) явление; как модерная (с 1980-х гг. – постмодерная) стилистическая тенденция, которая засвидетельствовала проявление реалистического типа творчества в новейшем искусстве и базируется на свойственной реалистической эстетике способности органически соединяться с модернизмом и постмодернизмом. Отличия между поэтикально-стилистическими характеристиками классического реализма XIX века и неореализма связаны с изменением художественных парадигм, философских и эстетических доктрин. Реализм XIX века формировался на основе философии материализма-позитивизма, неореализм – философии XX века. Соответственно, «философия жизни» стала базисом неореализма эпохи модерна, философия экзистенциализма и постструктуралистские концепции – неореализма эпохи постмодерна. Доказывается, что необходимо выделить несколько основных этапов развития неореализма: 1) 1900–1920-е гг., 2) «советский период» (перелом 1920–1930-х гг.; 1930–1940-е гг.; 1950–1980-е гг.), 3) конец 1980-х – 2000-е гг.

**Ключевые слова:** реализм, неореализм, модернизм, постмодернизм, «философия жизни», экзистенциализм, тип творчества, стилевая тенденция.

**Goloviy Oksana. Neo-Realism: to the Problem of the Terminological Definition.** In the article neo-realism as transitional / synthesized / «opened-closed» (by U. Eko) phenomenon is analyzed; as a modernist (since 1980 – post-modernist) stylistic trend, which testified to the manifestation of a realistic kind of creative work in modern art. It is based on the ability peculiar to realistic aesthetics to make links with modernism and post-modernism. Differences between poetically-stylistic descriptions of classic realism of 19<sup>th</sup> centuries and neo-realism are linked with changes of the arts paradigms, philosophic and aesthetic doctrines. Realism of 19<sup>th</sup> centuries was formed on the base of materialistic-positivist philosophy, neo-realism was formed on the base of philosophy 20<sup>th</sup> century. Philosophy of life became the base of modernistic neo-realism, existentialism and post-structuralism conceptions became the base of post-modernistic neo-realism. We must to allot based phases of evolution of neo-realism: 1) 1900–1920, 2) «Soviet period» (1920–1930; 1930–1940; 1950–1980), 3) the end of 1980–2000.

**Key words:** realism, neo-realism, modernism, post-modernism, «philosophy of life», existentialism, kind of creative work, stylish trend.

Стаття надійшла до редколегії  
17.05.2013 р.