

Ботнарченко Н. М.,

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ

МАЛА ПРОЗА В. СТЕФАНИКА І А. ЧЕХОВА У ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ ШУКАННЯХ ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті розглядається творчість В. Стефаника і А. Чехова в українському та російському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст., який маркується рисами перехідності. Визначається новаторство письменників у складній, багаторівневій, синтетичній парадигмі художності кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: жанр, мала проза, перехідність, художня парадигма.

В статье рассматривается творчество В. Стефаника и А. Чехова в украинском и русском литературном процессе конца ХІХ – начала ХХ в., который маркируется чертами переходности. Определяется новаторство писателей в сложной, многоуровневой, синтетической парадигме художественности конца ХІХ – начала ХХ в.

Ключевые слова: жанр, малая проза, переходность, художественная парадигма.

The paper considers the creation of Stefanik and Chekhov in Russian and Ukrainian literary process of the late ХІХ – early ХХ century, which is marked with transitional features. Determined writers innovation in a complex, multi-layered synthetic paradigm of artistry late ХІХ – early ХХ centuries.

Keywords: genre, small prose, transitivity, artistic paradigm.

Позицію В. Стефаника та А. Чехова в літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. можна назвати принципово “перехідною”. Вона характеризується поняттям “злам”, “переорієнтація”, появою нових ідей та ознак естетизму. Художній процес подібних періодів демонструє моменти “підведення підсумків” минулого, активне експериментаторство в галузі жанрів та окремих форм, стилістики та поетики. Провідною особливістю мистецтва даного періоду є багаторівневий синтез.

За допомоги малої прози В. Стефанік і А. Чехов відтворювали не повну історію життя героїв, а лише її фрагмент, і відтворювали так, що за ним чітко виявлявся рух потоку людського буття. З такої точки зору, це не тільки не знімало відчуття трагічності життя, зображеного у фрагменті, але й поширювалося на буття, що залишилося ніби поза кадром. Недаремно Стефанік називав свої новели маленькими селянськими трагедіями. Оскільки ж трагедія, зображаючи боротьбу Людини з Долею, Фатумом, Смертю, здатна очищувати душі героїв та глядачів, перед Стефаніком і Чеховим відкривалася можливість у рамках фрагменту виявити зрушення у світловідчутті персонажів, горе яких народило не тільки відчай, але й пробуджувало самосвідомість, олюднювало. Ось чому їх герої так природно роздумують про сенс життя, цінність людської особистості й інші філософські питання [2, с. 134-135]. В центрі їх творчості постає новий герой, герой “межі століть” – “людина розгублена”, головними рисами якої є дискретність, схильність до відчаю, непрогнозованість вчинків.

Становлення і утвердження нових жанрових форм, домінування “рубіжного мислення”, поява нової художньої парадигми, нових мотивів, проблематики, змінення філософської акцентуації осмислення сутності людського існування та його художньої констатації, що відобразило перемену в трактуванні та відтворенні дійсності – ось далеко не всі особливості творчої манери молодих письменників, котрі стали яскравими виразниками цілої літературної епохи. Не випадково, І. Франко саме з іменем Василя Стефаника пов’язував уявлення про нову літературну школу в розвитку української прози [20, т. 35, с. 107-108].

На думку І. Франка, у розвитку української літератури кінця ХІХ століття провідну роль почала відігравати нова соціально-психологічна школа прозаїків. У творчості цих молодих письменників відчутна психологізація прози, обумовлена бажанням авторів глибше розкрити внутрішні закони життя людини. Франко був переконаний, що вони відрізняються від своїх попередників не стільки темами, скільки характером тлумачення цих тем, нової літературної манерою.

В свою чергу, в російській літературі також з’являється нове покоління митців, які народились “між двома світами”, та в своїй творчості впевнено утверджували нову художню парадигму. Д. Мережковський вказував, що на чолі цієї нової генерації є А. Чехов, який несе слово істини [13, с. 185].

Нажаль, контактних зв’язків В. Стефаника та А. Чехова не зафіксовано. М. В. Теплінський зазначає, що Чехов мав нагоду прочитати оповідання українського письменника в перекладі на російську мову в журналі “Жизнь” (1900, № 1) – там, де була надрукована його повість “В яру”. Мав нагоду – але чи прочитав? А якщо навіть прочитав, то як сприйняв? [19, с. 259].

З іншого боку, в часопису “Літературно-науковий вісник” (1898, т. 2, кн. 4) була перекладена українською мовою повість Чехова “Мужики” з попереднім словом М. Грушевського. А в наступній 5-ій книжці того ж тому були розміщені три невеликі оповідання Стефаника (“Засідання”, “З міста йдучи”, “Вечірня година” під загальною назвою “Фотографії з життя”).

Цікавим є факт інтересу Грушевського до повісті Чехова “Мужики”. І справа не тільки в тій полеміці, яка виникла у зв’язку з публікацією нового твору російського автора. Так сталося, що чеховські “Мужики” виявилися дуже актуальними не тільки в російському літературному процесі, але й в українському.

Відомо, що українське красне письменство на протязі довгого часу орієнтувалось переважно на відтворення народного побуту. Здається, що Грушевський неоднозначно ставився до такої літературної позиції: “В дійсності інтелігенція складається не з самих гіпокритів і егоїстів, і до всіх, у кого є любов до справедливості, почуття обов’язку перед народом, є любов до чоловіка – до всіх тих страшний образ, змальований автором в “Мужиках”,

кличе до помочі, до праці коло свого народу” [6, с. 81]. Для нього саме інтелігенція видавалася тою рушійною силою, яка може вивести мужиків на новий світлий шлях.

М. В. Теплінський ставить слушне питання: “чи можна припустити, що Стефаник не зауважив твір російсько-го письменника? Ми певні того, що чеховських “Мужиків” Стефаник прочитав – але як він до них поставився? На жаль, ми вже ніколи про це не дізнаємося. Та все ж складається враження, що Чехов не викликав у Стефаника особливого інтересу – принаймні такий інтерес ніде не зафіксований. Ім’я Чехова у Стефаника згадується лише єдиний раз – в його листі до О. Гаморак (23 травня 1900 р.): “Нині післав до Тернополя Чехова і Ібсена” [7, с. 214] – от, власне, і все, що ми маємо. Не можемо тут докладно аргументувати свою думку, але факти свідчать, що й Франко пройшов повз Чехова” [19, с. 259].

У зв’язку з цим, виник цілий дискурс про “чеховську школу” в українській літературі. Так, І. О. Денисюк рішуче вказує, що “навіть зарубіжні літературознавці схильні вважати нині, що російська новелістика виходить у цей час на передове місце у світовій літературі, що за останні п’ятдесят років жодна новела не була написана без впливу А. Чехова...” [8, 109]. Слідом за І. О. Денисюком, В. Я. Звinyaцьковський стверджує про існування численних фактів впливу Чехова на українську літературу. На думку вченого, “плідність дослідження “чеховської школи” в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. безперечна” [9, с. 65]. На наш погляд, такого роду твердження є занадто сміливими і категоричними. Бажання якомога щільніше поєднати Стефаника з російською літературою, а Чехова – з українською, було у свій час зрозумілим. Неможливо не погодитись зі справедливим зауваженням М. В. Теплінського, що не слід при цьому ламати історичну правду – а це відбувалося досить часто [19, с. 259]. Так, О. Бандура без будь-яких доказів писала у 1956 р., що ще в гімназії В. Стефаник з захопленням читав російських класиків, у тому числі і Чехова [1, с. 37]. Потім М. Левченко, посилаючись вже на О. Бандуру, подав те ж твердження, причому вживав множину: “За свідченням біографів Стефаника...” [12, с. 81]. Ось так і виникають легенди. Треба віддати належне Ф. Погребеннику, котрий констатував, що “документальних свідчень про знайомство Стефаника з творами російських письменників збереглося небагато” [16, с. 47].

У всякому разі, формування в українській літературі нового жанру малої прози, є перш за все проявлення внутрішньої закономірності літературного процесу, а не впливу “чеховської школи”. Тому більш переконливими є наступні слова В. І. Денисюка: “всеслов’янського резонансу набуває мала проза Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської як оригінальне явище світового рівня. Контакти української новелістики з малою прозою Антона Чехова, Максима Горького, Володимира Короленка, Івана Буніна та інших були плідними” [8, с. 109-110]. Дослідник робить справедливий висновок: “А. Чехов і українська новелістика – питання надто складне, і ми тут не маємо змоги його висвітлити. Можна говорити про вплив Чехова на Леоніда Пахаревського, Модеста Левицького, Миколу Чернявського (Іван Франко писав, що його оповідання “Кінець гри”, “живцем вихоплене з сучасного життя російської інтелігенції на провінції, робить велике враження і нагадує своїм безутішним настроєм та скупим на слова, а проте пластичним малюнком потрохи техніку Чехова”), але цей вплив якщо і був, то надто поверховий” [8, с. 159].

Звичайно, українська література в загальних рисах розвивалась за спільними закономірностями з російською. Однак щодо жанрів, то при багатьох подібних внутрішніх моментах їх зростання спостерігаються й відмінності. Як зазначає В. І. Денисюк, “у російській прозі в XIX ст. могутніше розвинувся роман, українська більшою мірою була новелістичною. Російська проза була стимулятором для народження нової української новелістики і повістей” [8, с. 202].

Таким чином, зіставлення В. Стефаника і А. Чехова можна вести лише на рівні типології. Значення творчості письменників полягає в тому, що вони своїми творами проклали нові шляхи в літературі, сприяли жанровому оновленню і подальшому розвитку нових мистецьких форм.

Як зазначає Т. Маркова, талановиті письменники завжди демонстрували самобутнє розуміння жанру, виходячи за межі усталених параметрів. Жанр всякий раз заново твориться, оновлюється індивідуальністю вираження, неповторною авторською інтонацією [14, с. 280]. За сучасною жанрологією, трансформація жанрових форм в мінливій парадигмі художності відбувається при орієнтації на структурний принцип “провідного жанру”, що стає метажанровим принципом [14, с. 280]. Так, домінування роману в епоху реалізму проявилось в “романізації” інших жанрів. М. Бахтін, проаналізувавши особливості романного слова, відкрив необмежені можливості його смислового насичення і жанрового оновлення.

В епоху перехідності кінця XIX – початку XX століття в українській та російській літературі, гуманістичні ідеї класичного роману, який стверджував абсолютну цінність особистості, вступають у протиріччя з прискореним процесом знецінення людського індивідуального “я”. Традиційна реалістична техніка художнього аналізу відносин середовища і людини в нових соціокультурних умовах піддається руйнуванню. Антропоцентризм роману, що будується навколо однієї або декількох людських доль, у сучасній літературі змінюється аморфністю багатофігурних композицій [14, с. 281].

Таким чином, в творчості нової генерації письменників, зокрема В. Стефаника та А. Чехова, мала форма стає засобом переосмислення форми роману. Розмір тексту в цьому випадку – результат стиснення не в кількісному, а якісному сенсі. За Т. Марковою, в малих жанрах домінує метонімічний принцип світобудови, який передбачає, що конкретний предметно-побутовий план, “шматок життя”, подається письменником як частина великого світу [14, с. 281]. Структура малого жанру внутрішньо організовує окремо взятий фрагмент, концентруючи його узагальнюючий сенс, координує частину і ціле, визначає місце цього фрагменту в нескінченній системі світу, вивіряє ідею, втілену в “шматку життя”, загальним сенсом буття [14, с. 281].

Та слід зазначити, що думка про роман як “вищий” жанр довго володіла і критиками, і письменниками. Звідси постійні закиди в стислості, які доводилося вислуховувати Чехову та Стефаніку. Так, А. І. Сумбатов-Южин писав Чехову 14 вересня 1898 р., що письменник дуже коротко пише, що мала проза проявляє себе лише як

“хвостик”, “етюд” [5, с. 289]. В цьому ж 1898 р., Осип Маковей дорікав Стефанику, що той дуже скупий на слова, багато до чого читач має доходити сам [17, с. 279].

В літературознавстві відома спроба А. Чехова написати роман, яка не увінчалася успіхом. Письменник з 1887 по 1889 р. працював над романом, який мав отримати назву “Оповідання з життя моїх друзів”. За задумом та передбаченою назвою майбутній роман видавався письменникові як ряд побутоописових картин, об’єднаних місцем дії і двома центральними героями. Та Чехову не вдалося довести справу до кінця. Деякі дослідники зауважували, що автору був не під силу епічний простір роману. Але навряд чи причина в цьому. Перш за все справа полягає в особливостях перехідного процесу кінця XIX – початку XX століття.

Як відомо, в українській літературі М. Коцюбинський також хотів випробувати себе в “великому” жанрі. В листі до В. Гнатюка в 1904 р. він зізнався: “Хочеться написати роман” [10, т. 5, с. 308]. Та як в випадку з Чеховим, роман не вийшов. Вочевидь, це відображало певну загальну закономірність, тому що і Чехов, і Коцюбинський знайшли себе в іншій жанровій формі, яка виявилась більш адекватною до їх творчих спрямувань. Чи стали би вони новаторами в жанрі роману, важко сказати, але в розвитку малої прози (як і В. Стефаник) проклали нові шляхи в мистецтві.

Мала проза, майстрами якої стали Чехов та Стефаник, зайняла в кінці XIX – початку XX визначне місце в літературному процесі. Як пише В. А. Гусев, мала проза вступала роману в широті художніх спостережень, але давала можливість за рахунок концентрації матеріалу збільшити виразність форми, посилити її емоційний заряд [7, с. 53]. Як відомо, роман називають синтетичним жанром, однак в 80 – 90 рр. XIX ст. взаємодія родів і видів, процес освоєння різноманітного художнього досвіду літератури активніше протікав не в романі, а в “малому” епосі.

Як стверджує В. І. Денисюк, в малій прозі нового типу психологізму “пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтиск людського життя, причому життя людської душі передусім. Мусив змінитися характер сюжету. Він стає внутрішнім і відбиває динаміку людських переживань, душевних станів, діалектику почуттів. Новелісти “молододі генерации” почали сміливо “обрубувачі” фабулу. Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений. Постає проблема компенсації, увиразнення одних компонентів твору за рахунок інших” [8, с. 117]. Так, продовжує дослідник, “Стефаник і його побратими відкидали в новелі довгі передісторії, розтягнені описи замінювали яскравими деталями, вносили істотні зміни у композицію новели” [8, с. 117].

Новаторство В. Стефаника та А. Чехова полягало саме в цій “відмові від будь-яких сюжетних хитрощів” [19, с. 260]. Сюжет будується переважно не стільки на розвитку подій, скільки на зміні почуттів чи переживань героїв. Слушно згадати з цього приводу спостереження І. Франка: давнішня повість була побудована за всіма правилами архітектоники – “з мотивованою зав’язкою, перипетіями і розв’язкою”, а новітня белетристика “робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить мало, описів ще менше; факти, що творять їх головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи” [20, т. 41, с. 525].

“Якщо ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, – писав Стефаник О. Маковею 11 березня 1898 р., – то треба писати безлично голі образи з життя мужицького” [18, с. 402]. Як бачимо, В. Стефаник наполягав, аби життя (особливо мужицьке) зображувалося без прикрас (“голі образи”), без “надто прибраних, естетичних заокруглень” [18, с. 402] – і саме це чи не найбільше об’єктивно зближує Стефаника і Чехова.

Виходячи з вищесказаного, зрозуміло, що нова парадигма художності, яка склалася в мистецтві кінця XIX ст., визначила направлення стильових пошуків ряду визначних письменників тієї доби. Розвиток української та російської літератури привів до складних форм вираження авторської позиції. Звідси відмова В. Стефаника і А. Чехова від прямої авторської оцінки. За словами В. Ключевського, “в творчості Чехова не помічаєш автора, стаєш віч-на-віч з життям, тобто з самим собою, та думаєш, чим я гірший їх, цих всіх людей?” [11, с. 323]. В свою чергу, про творчість В. Стефаника зазначає А. С. Островська: “В. Стефаник вразив читачів і критику характерною його стилем об’єктивною манерою оповіді. Письменник діяв у цьому напрямі цілком свідомо – писати “безлично голі образи з життя мужицького” [15, с. 18]. “Це означає, що письменник обирає об’єкт максимально виразний, у якому сходяться істотні зв’язки і мотивації у специфічному ракурсі, у найвигіднішому освітленні, з відповідним ефектом світла і тіні. Митець зосереджується на найхарактернішому, відсунувши вбік усе несуттєве” [15, с. 20].

Слід зазначити, що українська та російська новела початку XX ст. “часто втрачає епічний спокій. Оповідь у новелі зазнає прийомів прямої та непрямої мови, сплаву авторського мовлення з мовленням персонажа або своєрідного конспекту чужої мови” [8, с. 124]. Художня своєрідність В. Стефаника та А. Чехова характеризується цими особливостями. В літературознавстві зазначено, що часом створюється враження, що свої твори письменники створюють, орієнтуючись на закони драматичного мистецтва. Новели Стефаника часто нагадують маленькі драматичні сценки, де сюжет будується переважно за допомогою діалогу або монологу. Авторські пояснення чи відступи нагадують ремарки в п’єсі: вони переважно вказують на час та місце дії, ті чи інші зміни в поведінці дійових осіб. Так, слушно зазначає М. С. Грицюта зазначає, що мала проза Стефаника – “це своєрідні драматичні етюди, сценки. Талант Стефаника-прозаїка завжди органічно зливався із потенціальним талантом Стефаника драматурга. З цього погляду він близький до А. Чехова” [4, с. 221]. Найбільш показовий приклад – новела Стефаника “З міста йдучи”, де взагалі не відчутно авторського голосу, відсутні навіть ремарки. У Чехова також існують твори, які нагадують за будовою драматичні сценки, але вони не позбавлені мінімальних авторських пояснень (“Хирургія”, “Канитель”, “Злоумышленник”, “Унтер Пришибеев”).

Зрозуміло, що форми відбиття авторської свідомості в поезії А. Чехова та В. Стефаника були більш по-тайними, не знаходилися “на поверхні”. Для розуміння авторського ставлення до тих чи інших дійових осіб треба було пильніше вчитуватися в текст, зауважувати найменші деталі, що використовувалися у творі [19, с. 263]. Читач, який звик до “авторської підказки”, який розраховував у самому тексті знайти вказівки автора, не спроможний був звикнути до “сурової” об’єктивності Стефаника і Чехова, котрі не давали прямих оцінок, не вда-

валися до моралізаторських сентенцій. Як справедливо зазначає Ю. Вассиян: “Стефанік вражає читача ілюзією об’єктивності свого предмета, за яким формально він, автор, цілком заховався, чим, однак, незвичайно підніс енергію мистецького впливу” [3, с. 19].

Таким чином, в творчості В. Стефаніка та А. Чехова, стислий оповідний простір малої прози, давав змогу, не розгортаючи сюжет в напрямку однозначного “рішення-виходу”, відобразити невизначеність стану перехідності, яка склалась в кінці XIX – початку XX ст. в українській та російській літературі. Тісні жанрові рамки малої прози давали простір новим оповідним стратегіям, та в фокусі уваги читача опинилась свідомість героя з притаманними йому аморфністю, неузгодженістю уявлень про світ.

Література:

1. Бандура О. Василь Стефанік. / Олександра Бандура. – Львів : Львівське книжково-журнальне видавництво, 1956. – 131 с.
2. Василь Стефанік – художник слова / ред. кол. В. В. Грещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 270 с.
3. Вассиян Ю. Твори : В 2 т. / Юліян Вассиян. – Торонто : Евшан-Зілля, 1974. – Т. 2. : Творець із землі зроджений. – 1974. – 127 с.
4. Грицюта М. С. Селянство в українській дожовтневій літературі. / Микола Сидорович Грицюта. – К : Наукова думка, 1979. – 314 с.
5. Громов М. П. Книга о Чехове. / Михаил Петрович Громов. – М : Современник, 1989. – 384 с.
6. Грушевський М. С. Твори у 50-ти т. / Редкол : П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. – Львів : Світ, 2002. – Т. 11 : серія літературно-критичні та художні твори (1883 – 1931), – 2008. – 784 с.
7. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности. / Виктор Андреевич Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
8. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Овксентійович Денисюк. – Київ : “Вища школа”, 1981. – 216 с.
9. Звисяцковський В. Про “чеховську школу” в українській літературі 90 – поч. 900-х рр. / В. Звисяцковський // Радянське літературознавство. – 1983. – № 8. – С. 59-65.
10. Коцюбинський М. Твори : В 7 т. / Ред. кол. О. С. Засенко. – К. : Наукова думка, 1973-1975. – Т. 5., 1974. – 432 с.
11. Ключевский В. Неопубликованные произведения / Василий Ключевский; [Сост. : А. А. Зимин, Р. А. Киреева]. – М. : Наука, 1983. – 417 с.
12. Левченко М. Чехов у зв’язках з Україною. / Микола Левченко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – 136 с.
13. Мережковский Д. С. Эстетика и критика. / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М : Искусство, 1994. – 672 с.
14. Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания / Т. Маркова // Вопросы литературы. – 2011. – № 1. – С. 280-290.
15. Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка / Алла Степанівна Островська. – Донецьк : ДНУ, 2004. – 208 с.
16. Погребенник Ф. П. Василь Стефанік у слов’янських літературах. / Федір Петрович Погребенник – К. : Наукова думка, 1976. – 295 с.
17. Стефанік Василь. Новеллы / Василь Стефанік; [изд. подгот. Вл. Россельс]. – М : Наука, 1983. – 288 с.
18. Стефанік В. Твори. / Василь Стефанік. – К. : Дніпро, 1964. – 552 с.
19. Теплинский М. В. Профессия : литературовед. / Марк Вениаминович Теплинский – Івано-Франковск : Гостинець, 2007. – 336 с.
20. Франко І. Зібрання творів : У 50-ти т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976-1986.