

Marko Tepliński

Развитие малого эпического жанра в русской и украинской литературе на рубеже XIX-XX веков : (А. Чехов, В. Стефаник)

Acta Polono-Ruthenica 6, 249-257

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marko Tepliński
(Ukraina. Iwano-Frankiwsk)

Развитие малого эпического жанра в русской и украинской литературе на рубеже XIX–XX веков (А. Чехов и В. Стефаник)

В богатом творческом наследии Базыли Бялокозовича, давно уже пользующегося заслуженным авторитетом в нашей науке, большое место занимают вопросы сравнительного литературоведения. Нельзя не согласиться с мнением ученого, что сравнительное изучение национально-литературного и межлитературного процесса становится крайне необходимым, так как оно может углубить понимание сочетания национальных и интернациональных элементов в художественной литературе, „внести новую трактовку в исследование связей одной национальной литературы с другими литературами”.¹ Сказанное относится и к исследованиям типологического характера.

Типологическое сравнение как необходимый метод в литературоведении имеет целью привести не к установлению „первенства” того или иного писателя, не к доказательству превосходства одного над другим, а к пониманию как общего, так и специфически индивидуального в их произведениях. В конечном счете, все сводится к попытке уяснения, с одной стороны, типологических явлений общего характера, ведущих к осмыслению закономерностей литературного процесса, а с другой – к лучшему восприятию той индивидуальной, глубоко своеобразной манеры писателя, которая особенно рельефно раскрывается именно в сравнении, в сопоставлении. С этой точки зрения перспективным является рассмотрение развития малого эпического жанра на материале типологического сопоставления произведений выдающихся представителей русской и украинской литератур – А. Чехова и В. Стефаника.

Известно, что на рубеже XIX и XX веков в жанровой системе как русской, так и украинской литератур происходят существенные изменения, в результате которых доминирующим жанром в прозе стал не роман, а рассказ. „Конечно, рассказ и повесть уступали роману в широте

¹ Б. Бялокозович, *Сравнительное литературоведение и культурный обмен*, [в:] *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe*, Szczecin 1988, s.46–47.

художественных наблюдений, но давали возможность за счет концентрации материала повысить выразительность формы, усилить ее эмоциональный заряд. Роман нередко называют синтетическим жанром, однако в 80–90-е годы взаимодействие родов и видов, процесс освоения разнообразнейшего художественного опыта литературы XIX века активнее протекал не в романе, а в «малом» эпосе.²

Разумеется, малые эпические жанры (как бы их ни называть) не имеют таких возможностей, которые присущи были большому эпическому жанру – роману. Однако же за счет концентрации материала в рассказе возникает возможность увеличения „удельного веса” повествования. Говоря словами Чехова, показателем таланта становится краткость.

Существует мнение, что этот процесс есть следствие перемен в общественном сознании конца века: исчезает некая цельность в мировосприятии, обобщающий взгляд на жизнь, что приводит к ограниченности и приземленности в художественном творчестве.³ Вполне вероятно, что столь суровая оценка приложима к И. Л. Леонтьеву (Щеглову), В. Л. Кигну (Дедлову) или Н. И. Потапенко. Однако же, в тот период в русской литературе активно работали Чехов и Короленко, в украинской – Франко и молодой Стефаник. Вряд ли слова об ограниченности и приземленности можно было отнести к ним.

Причин возвышения „малого” жанра больше, и они относятся как к внешним условиям (представление о „переходном” времени не может быть, конечно, проигнорировано), так и к внутрилитературным, творческим.

По мнению Ивана Франко, в развитии украинской прозы конца XIX века ведущую роль начала играть новая социально-психологическая школа прозаиков, которая расширяла и усиливала гуманистическую тенденцию, присущую украинской классической литературе. В творчестве этих молодых прозаиков, среди которых ведущую роль играли М. Коцюбинский и В. Стефаник, происходит психологизация прозы, обусловленная желанием писателей глубже раскрыть внутренние законы жизни человека. Франко был убежден, что молодые писатели отличаются от своих предшественников не столько темами, сколько характером истолкования этих тем, новой литературной манерой. „Если писатели старшего поколения, – писал Франко, – всегда имели целью описать,

² В. Гусев, *Жанровая система русской эпической прозы 80-90-х гг.*, „Вопросы русской литературы”, Львов 1990, вып. 1 (55), с.98.

³ *История русской литературы XIX века: Вторая половина*, под ред. Н. Н. Скатова, Москва 1987, с. 462.

нарисовать те или иные общественные или экономические порядки, иллюстрируя их теми или иными типами, или изображали тот или иной характер, как он развивается среди того или иного окружения, новые писатели ставят перед собой другую задачу. Для них главная цель – человеческая душа, ее состояние, ее движение в тех или иных обстоятельствах”.⁴

В истории мировой литературы всегда происходит смена жанров, которая завершается установлением, на какое-то время господства одного из них. На рубеже XIX–XX веков не роман, а малый эпический жанр повсеместно стал ведущим. Еще совсем недавно, в 60–70-е годы XIX века в этом жанре были созданы блестящие произведения: *Анна Каренина*, *Подросток*, *Братья Карамазовы*, *Новь*, *Господа Головлевы*... Но наступают 80-е годы, в литературу приходят новые писатели – Чехов, Гаршин, Короленко – и они романов не создают, так же, как и следующее поколение в литературе: ранний Бунин, ранний Горький, Куприн, Коцюбинский, Стефаник... Отчетливо видно, как в конце XIX века изменилась „иерархия жанров”: романы создают теперь второстепенные писатели, а талантливая литературная молодежь обратилась к малым эпическим жанрам. Впрочем, мысль о романе как жанре „высшем” долго владела умами и критиков, и читателей. Не отсюда ли постоянные упреки в краткости, которые приходилось выслушивать и Чехову и Стефанику. Так, А. Сумбатов-Южин писал Чехову 14 сентября 1898 года:

„Уж очень коротко пишешь, ей-богу... Ведь это хвостик, этюд. И так читать почти нечего, а тут набредешь на что-нибудь живое, чуть разлакомишься – хлоп, конец”.⁵ В том же 1898 году, только немного ранее (3 марта), Осип Маковой упрекал Стефаника: „Вы так скупы на слова... вижу эту излишнюю скупость на слова – до многого читатель должен доходить сам”.⁶

Спорным является вопрос о соотношении в пределах „малого” эпоса жанров новеллы и рассказа. Неясно, то ли они являются самостоятельными эпическими жанрами, то ли новелла есть разновидность рассказа. Не исключено, что в малом эпосе границы вообще очень подвижны: в одном случае в большей степени проявляются черты „рассказовые”, а в другом – „новеллистические”. Произведение с новеллистической тенденцией „опирается на событие, интересное само по себе. Повествование, которое, как правило, разрешается неожиданной концовкой, тяготеет к лаконичности, оголенности сюжетной конструкции.

⁴ І. Франко, *Зібр. Творів: У 50-ти т.*, Київ 1976–1986, т. 35, с. 50–51.

⁵ М. Громов, *Книга о Чехове*, Москва 1989, с. 289.

⁶ В. Стефаник, *Новеллы*, Москва 1983, с. 279.

«Рассказовая тенденция... смыкается с повестью, лирическими и документальными жанрами. Ее характеризуют тяготение к свободному построению сюжета, к «сказовой» манере повествования, стремление переориентировать сюжет с события на бытие».⁷

Очевидно, „новеллистическое начало” более присуще западной литературной традиции (Мопассан, О. Генри). Для русской и украинской литератур, напротив, более органичной был жанр рассказа. „рассказовая тенденция”. Тем не менее, достаточно часто термин „новелла” применяют в русской литературе к А. Чехову, а в украинской – В. Стефанику. Но так ли свойственна для них „оголенность сюжетной конструкции”? Напротив, и для русского, и для украинского писателя более присущими оказываются лиризм, „сказовость”, повышенный интерес именно к бытию, а не событию. Сами писатели вовсе не считали, что их небольшие рассказы относятся к жанру новеллы. Мало этого, у Чехова, например, даже термин этот вызывал нескрываемое раздражение своей чуждостью, неорганичностью для отечественной традиции, возможно, претенциозностью и какой-то изысканностью. В откровенно пародийном рассказе *Загадочная натура* (1883) упоминается чиновник, „молодой начинающий писатель, помещающий в губернских ведомостях небольшие рассказы или, как сам он называет, «новэллы» – из великосветской жизни”. Новэллы... Чеховская язвительная ирония слышится здесь достаточно отчетливо. И это не было случайностью у писателя. По поводу одной критической статьи Д. Мережковского Чехов с осуждением писал: „Меня называет он поэтом, мои рассказы – новеллами, моих героев – неудачниками, значит, дует в рутину”. Отсюда ясно следует, что сам Чехов вовсе не считал себя поэтом, не воспринимал своих героев как неудачников и не соглашался с тем, что его произведения новеллы, а не рассказы. Можно добавить, что в разговоре с А. Куприным Чехов говорил: „Зачем эти подзаголовки: психический этюд, жанр, новелла? Все это одни претензии”.⁸

Обратимся к Стефанику. У него были некоторые колебания в определении жанровой природы своих произведений. Его первый сборник *Сия книжечка* (1899) вышел с обозначением „Образки” (т.е. картинки, зарисовки). Вторым сборником – *Каменный хрест* (1900) имел подзаголовок: *Студії і образки*. И лишь третий сборник – *Дорога* (1901) прямо был обозначен: *Новели*. Вместе с тем, следует заметить, что ни в одной из автобиографий Стефаник не пользовался термином „новелла”. Да и в

⁷ Э. Шубин, *Жанр рассказа в современном русском литературоведении*, „Русская литература”, 1972, № 1, s. 225.

⁸ Чехов в воспоминаниях современников, Москва 1960, s.565.

письмах последнего десятилетия он постоянно использует термин „рассказ”, даже „рассказик” („оповіданнячко”).

Совершенно четкую позицию в этом отнюдь не простом терминологическом споре занял Максим Рыльский. Он писал: „Вообще я думаю, что для громадного большинства кратких прозаических произведений наших современников и их предшественников вполне хватило бы термина рассказ”.⁹

Жанр рассказа, виднейшими мастерами которого стали Чехов, Коцюбинский, Стефаник, занял в канун XX века достойное место в литературном процессе. Полнота восприятия самых разнообразных сторон действительности (возможно, и самых неприглядных), принципиальное внимание к всевозможным жизненным „мелочам” (впрочем, для них это были не мелочи), отказ от навязчивой тенденциозности, писательская честность и безусловная правдивость – таковы (далеко не все) особенности творчества молодых писателей, которые стали яркими выразителями целой литературной эпохи.

Те специфические черты, которые отмечал Франко в творчестве новых украинских прозаиков, можно распространить и на русскую литературу: типологическое сходство здесь несомненно. Значение творчества Чехова и Стефаника как раз и заключается в том, что они внесли немалый вклад в процесс жанрового обновления всей европейской литературы. Поэтому сравнительный анализ рассказов двух выдающихся представителей русской и украинской литератур представляет несомненный интерес. В данном случае следует говорить не о контактных связях, которых, к сожалению, не было, а о типологических.

Еще в начале XX века было отмечены некоторые черты сходства рассказов Стефаника с чеховскими *Мужиками*. С тех пор сопоставление крестьянских повестей Чехова с творчеством Стефаника стало традицией. Максим Рыльский, например, писал: что при чтении произведений Стефаника, „прежде всего вспоминаешь *Мужиков*. В *овраге*. *Новую дачу* Чехова... общего у них очень много. Творческая манера у них была различна, но с большой искренностью и безмерной любовью эти писатели изображали нестерпимо тяжелую и беспросветную крестьянскую жизнь того времени. С любовью – подчеркиваем это”.¹⁰

Следует, однако, учитывать, что крестьянская тема была лишь одной из многих в творчестве Чехова; у Стефаника же она была не просто главной, но и, по существу, единственной.

⁹ В. Фашенко, *Новели і новелісти*, Київ 1968, s.11.

¹⁰ *Василь Стефаник у критиці та спогадах*, Київ 1970, s. 132.

Подсчитано, что действующих лиц в прозе Чехова (без фельетонов и публицистики) около 5000. Из них крестьян – 457, т.е. чуть больше 8%.¹¹ Мы попытались подсчитать число действующих лиц в рассказах Стефаника. Если учитывать только персонажей, наделенных хоть какой-то сюжетной самостоятельностью, то их, по нашим подсчетам, 225; из них крестьян (включая их детей) – 193, т.е. примерно 86 %. Если у Чехова представителей интеллигенции (ученые, инженеры, врачи, учителя) даже чуть больше, чем крестьян (485), а, кроме того, есть еще газетчики, актеры, художники, музыканты, студенты, то Стефаник интеллигентами почти совершенно не интересуется. Лишь эпизодически упоминаются врачи и аптекари, единственный раз рассказывается о горькой доле сельского учителя („У нас что ни день – праздник“). Получается, что в сельской повседневной жизни ни врач, ни учитель особого места не занимают. Если же крайне нужно научить крестьян подписываться, то это с успехом делает девочка Дотя (*Подпись*) – неясно только, кто ее саму научил писать.

Стефаник сознательно посвящает свое творчество только изображению крестьян, мужиков. Но это не простой возврат в прошлое, в эпоху Квитки-Основьяненко или Марка Вовчка. Стефаник обращается к крестьянской теме на уровне новых требований жизни и искусства, в типологической близости к Чехову, в контексте идейно-художественных исканий конца XIX века.

Одна тенденция, несомненно, объединяет Чехова и Стефаника – это стремление к безусловной и бескомпромиссной правде при обращении к любой теме – в том числе и к теме народа. Суровая и беспощадная правда в изображении всех сторон жизни нашла наглядное выражение в сюжетах Чехова и Стефаника – подчеркнуто простых, будничных, повседневных. Новаторство этих писателей заключалось в принципиальном отказе от каких бы то ни было сюжетных ухищрений (запутанной интриги, внешней занимательности и т.д.). Сюжет строился преимущественно не столько на развитии каких-то внешних событий, сколько на смене чувств и переживаний героев, что лишней раз, кстати говоря, свидетельствует об отсутствии в творчестве Чехова и Стефаника „новеллистического“ начала.

Однако принципиальное внимание к „мелочам жизни“ (которое на самом деле могут определять жизнь человека), обращение к простому, как будто бы ничем не замечательным персонажам вовсе не означало, что Чехов и Стефаник не поднимались выше быта и повседневности. Они создавали произведения большой обобщающей силы и не замыкались в

¹¹ М. Громов, *Книга о Чехове*, Москва 1989, s. 240.

локальном материале. Не случайно Франко категорически протестовал против попыток свести смысл рассказов Стефаника к изображению экономических бедствий народа. Значение творчества молодого писателя значительно шире; изображенные им трагедии души, конфликты и драмы в той или иной мере могут „повториться, в душе каждого человека. Собственно, в том и заключается их громадная суггестивная сила, их потрясающее влияние на душу читателя”.¹²

Типологическое сходство Чехова и Стефаника проявляется в том, что они в пределах малого эпического жанра поднимаются к вечным проблемам человеческого бытия: вопросы жизни и смерти, соотносительности человека и мира, его окружающего, борьба и страдания (то, что в наше время называется экзистенциализмом).

Рассказы Стефаника о повседневной жизни, простых крестьян, об их бедах, печалях и страданиях возвышались до уровня общечеловеческой трагедии (как говорил сам писатель, „трагедии всех крестьян на свете”. В научной литературе уже было обращено внимание на тему смерти в творчестве Стефаника¹³ (ср. рассказы Чехова *Горе. Тоска. Тиф* и др.). Смерть особенно наглядно свидетельствует об извечном одиночестве человека, и это еще один мотив, в равной степени присущий и Чехову и Стефанику – мотив одиночества, мотив отчуждения.

У Чехова человек остро ощущает свое одиночество среди толпы. Может быть, тоска Ионы (рассказ *Тоска*) кажется особенно острой потому, что он – извозчик, следовательно, имеет возможность постоянно общаться с множеством людей. Он и стремится хоть кому-нибудь поведать о своей горе, но – безуспешно... И, в конечном счете, он обращается к лошади – так же, как у Стефаника Романиха разговаривает с коровой, как с человеком (*Порча*). Различие заключается в том, что у Стефаника люди оказываются одиноками в самом прямом смысле. Порою у него в целом рассказе вообще есть только один персонаж – не потому-то, в частности, у Стефаника действующих лиц оказывается во много раз меньше, чем у Чехова? Существует, впрочем, и еще одно объяснение: место действия. Чехов часто пишет о городе с его многолюдством (где, тем не менее, человек может оставаться внутренне одиноким). У Стефаника действие всех его рассказов практически происходит только в деревне, но и там степень отчуждения ничуть не меньше, хотя и принимает иные формы. Человек предоставлен себе в горе, бедности, несчастье и не ждет помощи ниоткуда, ощущая бессмысленность борьбы в „пограничных” ситуациях своей жизни.

¹² І. Франко, *Зібр. Творів: У 50-ти т.*, т. 39, s. 109.

¹³ В. Лесин, *Василь Стефаник – майстер новели*, Київ 1970, s. 157–170.

Есть еще один мотив, встречающийся у Чехова и у Стефаника: мотив ухода или мотив пути. Сама по себе историческая эпоха, изменчивая и динамическая, предопределила появление этого мотива. Медленно текущее, почти неподвижное время кончилось, все находится в постоянном движении, поэтому и герои писателей часто лишены статичности. Об „уходах” чеховских героев (их ряд заканчивается *Невестой*) уже немало оказано в литературоведении. Но этот же мотив присутствует и во многих рассказах Стефаника, хотя функция его и не совсем одинакова. Чеховские герои стремятся уйти от привычной жизни в какой-то иной мир, представляющийся им таинственно-прекрасным; герои Стефаника, напротив, уходят с тоской и слезами. Их гонит из родных мест горе и нужда, а не смутные порывы к осмысленной деятельности.

Жанр новеллы предполагал замкнутость сюжета, для которого должна была быть характерной неожиданная концовка, завершающая (порою парадоксально) сюжетную линию. Неожиданная, часто остроумная концовка встречалась в раннем творчестве Чехова (*Загадочная натура*, кстати, пародирующая в какой-то степени самый жанр „новэллы”, *Смерть чиновника* – в этом рассказе смерть вовсе не трагична, *Сапоги*, где обыгрывается чисто водевильной сюжет и т.д.) Но уже к концу 1880-х годов юмористические финалы у Чехова постепенно исчезают; все чаще и чаще герои писателя остаются один на один с пугающей их жизнью, финал оказывается открытым и прогнозировать дальнейшее развитие сюжета становится невозможно.

У Стефаника в ряде случаев также нет сюжетной завершенности в его рассказах. Хотя они построены на совершенно ином жизненном материале и написаны в совершенно иной тональности, некоторые приемы организации сюжета оказываются сходными для Чехова и Стефаника. Особенно это относится к тем произведениям, в которых отмечается мотив ухода или мотив дороги. Понятно, что этот мотив предполагал сюжетную незавершенность, открытость финала (*Синяя книжечка*, *Провожали за село*, *Осень*, *Случай с детьми* и др.)

С этой точки зрения показательное отличие, существующее между рассказами Стефаника и традиционной новеллой, привычной для западной литературной традиции. Стефаник в ряде случаев начинает свои рассказы с развязки (лишая тем самым их финалы всякой неожиданности и внезапности). Прославленный рассказ *Новость* начинается, как известно, так: „В селе передавали новость, что Гриць Летучий утопил в реке свою девочку” – и лишь вслед за этим мы узнаем о причинах, предопределивших столь ужасное происшествие. Мопассан (а тем более О.Генри) не упустили бы случая прибегнуть трагическое убийство к

финалу – в полном соответствии с законами построения новеллистического сюжета. Возможно, Стефаник в данном случае учитывал традиции русской прозы, в частности, опыт Ф. Достоевского, который вопреки законам детективного жанра позволяет Раскольникову на глазах у читателей совершить преступление, а лишь потом раскрывает причины, предопределившие это преступление.

Итак, при всех различиях (они проявляются в содержании рассказов, в их тональности, в организации сюжета, в способах обрисовки действующих лиц, в степени выявленности авторского сознания и т. д.) существует все же то общее, что позволяет говорить о типологической близости Чехова и Стефаника. Прежде всего, это их жанровые поиски, их приверженность к малому эпическому жанру, их мастерство рассказчиков, все то, что определило их значение в истории жанра рассказа. Совершенно ясно, что представление о художественных возможностях рассказа, о путях и перспективах его развития, о его значении в историко-литературном процессе невозможно без обращения к творческому опыту двух замечательных представителей русской и украинской литератур – Чехова и Стефаника, как бы они ни отличались друг от друга.