

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ЖИТОМИР
«Полісся»
2013



A. Zerkov

Галина СОБОЛЕВСЬКА

ЧЕХОВ -
ОПОВІДАЧ І ДРАМАТУРГ.
ПОПЕРЕДНИКИ ТА НАСЛІДУВАЧІ



ЖИТОМИР
«Полісся»
2013

УДК 821.161.1: 82.2 «19/20»
ББК 83.3 (2 рос) 1
С-54

*Надруковано за ухвалою Вченої ради
Житомирського державного університету ім. І. Франка
(протокол № 10 від 27 травня 2011 року)*

Рецензенти:

Петро Васильович Білоус,

доктор філологічних наук, професор.

Володимир Олегович Єршов,

доктор філологічних наук, професор.

Люїза Костянтинівна Оляндер,

доктор філологічних наук, професор.

Г. І. Соболевська. Чехов – оповідач та драматург. Попередники та наслідувачі. Наукове видання. – Житомир : Вид-во «Полісся», 2013. – 242 с.

У збірнику розглядається динаміка жанрових форм у творчості А. П. Чехова на широкому тлі літературного контексту доби. Своєрідність наукового дослідження полягає у порівняльному аналізі чеховських оповідальних і драматургічних жанрів, що створює цілісне, синтезуюче сприйняття художньої індивідуальності письменника. У низці статей чеховські жанри розглядаються не як типологічно сталі, а у процесі їх руху: від збірників-циклів через романні пошуки до повісті; від одноактних етюдів до драми крупної форми. Одночасно висвітлюється діалектика міжродових зв'язків (епос-драма) у творчості А. П. Чехова.

Книга призначена для спеціалістів-філологів, студентів, аспірантів: всіх, хто цікавиться російською та зарубіжною літературою.

© Г. Соболевська, 2013.

ЗМІСТ

А. П. Чехов – прозаїк Попередники та наслідувачі Проблеми поетики та жанру

Частина перша

Проблема цикла в русской прозе конца XIX века. <i>Статья первая</i>	9
Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова. Сборник-цикл «Хмурые люди». <i>Статья вторая</i>	22
К вопросу о жанровой природе повести А. П. Чехова «Степь».	38
Место романного замысла в жанровых исканиях А. П. Чехова.	54
О жанровой специфике художественного времени в поздних рассказах А. П. Чехова.	74
Проблема типології інтелектуально-ідеологічного роману І. С. Тургенєва.	96
Н. С. Лесков. «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе».	102
Жанрова своєрідність ліричного оповідання І. О. Буніна «Легке дихання».	114

Драматургічне новаторство А. П. Чехова

Частина друга

Епізодія драми: від О. М. Островського до А. П. Чехова.	131
Принципи епізодії драми у творчості А. П. Чехова.	142

Динаміка оповідальних та драматургічних форм у творчості А. П. Чехова.	150
До питання про динаміку жанрових інтерпретацій п'єс А. П. Чехова.	158
Змістоутворююча роль хронотопу у п'єсах А. П. Чехова («Три сестри»).	166
П'єса «Лишак» як літературно-сценічний експеримент А. П. Чехова.	178
Место драматических «переделок» в жанровой эволюции А. П. Чехова.	183

«Фантазії у російському дусі на англійські теми»

Частина третя

Особливості драматургічного методу Бернарда Шоу («Пігмаліон»).	209
Своєрідність поезики ліричної замальовки Джеймса Джойса «Джакомо Джойс».	220
«Російська тема» у романі Дж. М. Кутзее «Осінь у Петербурзі».	232



ПРИНЦИПИ ЕПІЗАЦІЇ ДРАМИ У ТВОРЧОСТІ А. П. ЧЕХОВА

У другій половині XIX сторіччя драматургія повинна була естетично засвоїти ту прозову буржуазну дійсність, для художнього пізнання якої найадекватнішою формою досі був роман. Це створювало об'єктивні потреби пошуків нових драматургічних форм, що були б здатні розкрити новий зміст.

М. М. Бахтін у роботі «Епос і роман» стверджує, що у добу панування романної форми відбувається «романізація» усіх літературних жанрів, у тому числі і драми. Відбувається епохальний процес прозаїзації, епізації драми.

У художній практиці А. П. Чехова процес формування драматичної форми був ускладнений індивідуально-творчим установленням митця на її оновлення через досвід прози. Підкреслена літературоцентричність – характерна прикмета чеховського театру. Тому метою даної статті є визначення принципів епізації драматичних текстів у творчості А. П. Чехова. При цьому можна виділити два рівня впливу епічного начала на процес формування чеховської драматургії: рівень родовий – засвоєння досвіду російської прозової літератури та внутрішньочеховський, жанровий, рівень впливу його власних прозових жанрів на драматургічні.

Взаємодія прозових і драматургічних форм у процесі жанрової еволюції А. П. Чехова наочно «матеріалізувалася» у цікавому жанровому явищі – у драматичних «переробках». «Переробки» – це одноактні драматичні етюди, які виникли на основі раніше написаних і надрукованих оповідань. Загалом у А. П. Чехова налічується десять одноактних п'єс, які за традицією досить умовно називають водевілями, з них тільки чотири написані на самостійні сюжети, а шість створені на прозовій основі. Якщо традиційні автоінсценування є пристосуванням прози до сцени, то у А. П. Чехова протилежна задача: наблизити драматичну форму не до сцени, а до літератури, зорієнтувати її не на театральну-сценічну, а на загальнолітературні принципи зображення життя та людини, тому що, за словами В. І. Немировича-Данченка, «сцена з її умовностями на десятки років відстала від літератури» [1, с. 99].

У багаточисельних висловлюваннях А. П. Чехова цих років і в його практиці драматурга чітко простежується прагнення повернути драмі її літературне значення. «Переробки» були своєрідними «студіями» по формуванню нових драматургічних принципів.

Драматичні етюди, написані на основі прозаїчних творів, увібрали в себе деякі елементи оповідальної структури, які у подальшому міцно увійдуть у драматургічну систему письменника, збагативши її. Це відбулося тому, що в основу драматичних етюдів покладено прозаїчний матеріал – безподійне повсякденне життя пересічних людей. Це багато у чому визначило природу драматичного конфлікту, а саме, герой протистоїть загальному укладу життя, тому джерелом драматизму є повсякдення, «побутовий потік». Сутність конфлікту полягає у тривалому, незмінному, неблагополучному стані життя героїв, саме усіх героїв п'єси. Сталість і тривалість конфліктної ситуації підкреслені тим, що її початок і її кінець перебувають поза сюжетними рамками твору. Долі героїв не показані у їх кінцевих підсумках. Характер конфлікту, його трактування автором визначають неможливість фіналу у його традиційному розумінні.

Епізований характер конфлікту вже в одноактних етюдах визначив і характерну сюжетну розосередженість. Драма одного персонажу повторюється у драмі іншого. Це вже підступи до чеховської «драми колективного страждання», де в центрі уваги не стільки доля окремих особистостей, скільки загальний настрій «кінця століття», загальне світовідчуття. Від прозаїчної структури в одноактних етюдах – відсутність драматичної події, як прояву конфлікту; послаблення сюжетної лінії та причинно-наслідкових зв'язків між епізодами з метою наближення драматичної дії до природного руху життя; розповідь про події на сцені, а не їх зображення; співіснування в межах драматичного етюду декількох сюжетних ліній. Події у чеховській драмі розчиняються у побуті. А. П. Скафтимов вбачає схожість сюжетної побудови у прозі і драматургії А. П. Чехова у тому, що гостра інтрига відтісняється побутом і рефлексією героїв, яка переважає над сценічною дією. Діалог у чеховських п'єсах тяжіє до монологізації. Тому нібито всупереч родовим якостям драми дія розгортається повільно, неспішно, себто у оповідальному плані. Всі риси драматургічного

«вільнодумства» А. П. Чехова, які склалися в пошуковому для письменника жанрі драматичного етюду, розів'ються і збагатяться у його зрілих п'єсах.

Вже в драматичних переробках відбувається проникнення пейзажу в драматичну структуру – то є один з проявів орієнтації чеховських п'єс на епічні принципи зображення життя. Драматургія А. П. Чехова сприйняла у прози також епічне охоплення хронотопу – важливого елементу образної системи. Категорія хронотопу зв'язана з літературним родом. «Епос максимально вільно поводить з зображенням простору і часу» [2, с. 40], а «драма тяжіє до замкнених у просторі і часі картин» [2, с. 46]. Ось чому для епізації драми особливе значення мають категорії простору і часу. Для російської драми ХІХ століття притаманна потреба вийти за межі традиційної сценічності, натякнути на життя, яке плине десь зовні у «великих» просторі і часі, не обмежених законами драматичного роду.

Дослідники справедливо відмічають: «час у чеховській драматургії завжди естетично активний, виступає тут на правах самостійного образу» [3, с. 165]. Символічною є і художня хронологія драматургічної дії у чеховських п'єсах: дія починається навесні («Три сестри», «Вишневий сад»), або влітку («Чайка», «Дядя Ваня»), а завершується восени – на символічному

рівні такий хронотоп пов'язаний з мотивом уходу, прощання, приреченості існуючого ладу життя. До речі, саме така художня хронологія – рух від весняного та літнього розквіту до осіннього суму характерна для тургенівського роману, є однією з його типологічних рис.

Час у п'єсах А. П. Чехова повітовий, садибний, провінційний (М. М. Бахтін), занурений



у побут. Хронікально-побутовий час на відміну від подійного не має безумовного початку і безумного кінця, не має поступального ру-ху, в ньому неможливі пе-реломні «раптом» і «не-сподівано». Тому не ви-падкова кільцева компо-зиція у п'єсах «Три сестри», «Вишневий сад». Проте час повсякденності, побутовий час вписаний у широкі часові межі: мину-ле – сучасне – майбутнє, включений у широку часо-ву перспективу. У п'єсі «Три сестри» часова кон-струкція підкреслено епі-зована. Сестри Прозорови і їх брат Андрій одинадцять років тому приїхали до провінції з Москви разом із батьком-генералом, який отримав бригаду. У слові-мотиві «Москва» концентрується великий часовий інтервал, це і минуле, коли сестри були щасливі, і це образ омріяного майбутнього.

У п'єсі повсюди розставлені віхи часу, починаючи з авторської ремарки до першого акту: «Полдень, на дворі сонечно, весело». Перша репліка п'єси вводить тему часу і вона перенасичена змістом: «Ольга. Отець умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег... (*Часы бьют двенадцать*). И тогда также били часы (*Пауза*)» [4, с. 119]. А. П. Чехов підкреслено датує перший акт, створюючи картину весни: сонячно, весело, травень, іменини Ірини, якій виповнюється двадцять років, молоді сподівання, загальне очікування щастя. І дисонансом звучить тема смерті як перший натяк на драматичний фінал. У фіналі п'єси, як і у зачині – смерть: загибель барона Тузенбаха на дуелі у день, коли військові залишають місто. П'єса починається і завершується мотивом уходу у широкому філософському плані.

Введена автором деталь – бій годинника – нагадує про швидкоплинність часу, зв'язує сучасне з минулим: Ольга згадує, що в день смерті батька «також» бив годинник. Підкреслювання повторювальності – «також», «як завжди», «заввичай» – характерна особливість чеховського часу і у прозі, і у драмі. Функції повторювальних деталей, розмов, ситуацій багатозначні: по-перше, вони свідчать про кризу часу сучасності, про його застій; по-друге, це засіб створення «епічного», «романного» часу, що плине з минулого у сучасне і майбутнє; по-третє, це один із засобів створення картини повсякденного життя.

У п'єсі час із самого початку матеріалізується боєм годинника і потім постійно нагадує про себе. Дім Прозорових повний годинників. Посеред розмов про порожнечу життя на них дивляться, питають одне в одного про час і відповідь отримують точну. Входячи до вітальні дому Прозорових, персонажі п'єси звіряють свої кишенькові годинники з настінними, нібито прагнучи встановити загальний лад, загальний хід. Проте час життя сестер Прозорових не співпадає з часом життя міста. «Кульгін. У вас часи спешат на семь минут» [4, с. 134]. Роз'єднаність, некомунікабельність людей матеріалізується у неспівпадинні часу їх життя.

У кульмінаційному третьому акті п'єси, який розвивається на фоні нічної міської пожежі (згоріли і мрії героїв), Чебутикін розбиває вщент сімейну реліквію, порцеляновий годинник покійної матері Прозорових – передвістя «розбитої» сім'ї. Годинники нагадують героям про убування часу, про марність сподівань, про неминучість розлучень і втрат, про те, що «всє имеет свой конец» (Вершинин).

Проте художній час у п'єсі не обмежений тільки сюжетом, подіями, які відбуваються перед очима читачів-глядачів, він впливається у широкий невидимий потік часу історичного. Історичні параболи драматург створює з допомогою асоціацій і алюзій літературних і історичних. Кулігін, який викладає латину у гімназії, згадає давніх римлян, він до речі і не до речі використовує латинські приказки. Вершинін згадає часи Колумба і Коперніка. Час – головний суддя над людьми та їх справами. Сторож з управи Ферапонт під час міської пожежі згадає: «В двенадцатом году Москва тоже горела» [4, с. 158]. Це ключова фраза з глибоким внутрішнім підтекстом: згоріла і Москва трьох сестер, пожежа – метафора краху усіх надій.

Подібні історичні параболи створюють глибину часу. Художній час став засобом епізації чеховських п'єс. Недарма автор «Трьох сестер» говорив: «П'єса складна, як роман». Від першого до останнього акту пройшло декілька років. У першому акті Ірині виповнюється двадцять років, у четвертому – їй двадцять чотири. Але цей рух часу нібито вправлений в одну велику добу. Перша дія – полудень, друга – вечір, третя – ніч, четверта – знову полудень, отже, одна велика доба. Таким чином,

час рушає по замкненому колу, поступального руху немає, тому і був розбитий годинник. Проходили роки, народжувалися діти, а справжнього життя, насиченого сенсом, не було.

Система позасценічних персонажів і подій у п'єсах А. П. Чехова також надзвичайно розширює межі простору і часу, то є одне з проявлень епічної орієнтації чеховської драматургії. Епізації драматичної форми слугують і передісторії героїв, які притаманні скоріше епосу, ніж драмі.

Просторові координати п'єси – дім Прозорових, місто, в якому вони мешкають, і далека Москва, куди вони прагнуть. Крах надій героїнь поданий у просторових категоріях. Не тільки образ далекої, омріяної Москви виявився химеричним, паралельно розвивається мотив втрати Дому, який все менше належить сестрам. З появою Наташі їх дім стає часткою міста. У чеховських п'єсах виявляється символічна закономірність – простір життя героїв, що звужується, співвідноситься з їх похованими надіями. Дія четвертого акту відбувається біля дому: завершується процес витиснення сестер із звичного життєвого простору. У четвертому акті агресивність Наташі перейшла поріг прозорівського дому, вона збирається зрубати ялинкову алею і старий клен.

Проте «малий час» і «малий простір» життя героїв п'єси вписані в авторський всесвітній хронотоп. Протистоять час історичний (авторський) і «безвременье», у якому існують його герої. Так само протистоять і «простір життя героїв», що «ув'язнені» у своїх домівках і всесвітній розмах авторського простору. Художній простір п'єси «Три сестри» – не тільки дім Прозорових – це місто, це недоладний залізничний вокзал у двадцяти верстах від міста, це Москва, Петербург, Бердичів, у якому «венчался Бальзак»; Кавказ, де служив Чебутикін; Чита, Царство Польське, куди переводять бригаду; Панамський канал, Франція, інша планета, «Солёный. Первый раз я говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете» [4, с. 154].

З розрізнених деталей, мотивів складаються два найважливіші наскрізні образи п'єси як фон для долі героїв – Час і Природа. У п'єсі створюється широка картина російської природи: старий сад біля дому Прозорових, довга ялинкова алея, наприкінці якої річка і ліс. Драматург прагне наситити сцену повітрям і простором, створюючи мотив високого неба і

перелітних птахів. У четвертому акті не просто осінній пейзаж, а Природа, що нагадує людині про гідність і про високу ціну життя. Чеховський хронотоп поєднує циклічний час повсякденності і вічний рух Природи – Часу, а герої А. П. Чехова, які занурені у побут (у відповідності з новим розумінням драматичного), одночасно вглядаються у «далечінь простору і часу» [5, с. 219], що підкреслює загальнозначущий і вселюдський діапазон авторської думки.

Дослідники відмічають, що за обсягом життєвого матеріалу п'єси А. П. Чехова тотожні жанру роману. З впливом романного жанру пов'язують і специфіку фіналів чеховських п'єс. Відкритий фінал, розімкнена структура характерні для всіх кращих зразків російського класичного роману. Саме такий тип фіналу не стільки завершує розвиток драматичної колізії, скільки виявляє авторське розуміння життя, у його безперервному епічному русі. Фінальні філософсько-ліричні епізоди в чеховських п'єсах, на наш погляд, виконують функцію аналогічну функції філософського епілогу у романах І. С. Тургенєва.

Таким чином, А. П. Чехов вніс у сувору конструкцію драми оповідальні прийоми, які дозволяють і повільний рух років, і повертання назад, і прориви вперед, і опис біографій, і розповідь про події, що відбуваються поза сценою, і пейзаж, і багато іншого.

1. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1954. – 376 с.

2. Хализев В. Е. Драма как род литературы. – М. : Издательство Московского университета, 1968. – 260 с.

3. Камянов В. М. Время против безвременья. Чехов и современность. – М. : Советский писатель, 1989. – 379 с.

4. Чехов А. П. Три сестры. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. – Т. 13. – М. : Наука, 1978. – С. 117 – 188.

5. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. – М. : Издательство Московского университета, 1989. – 262 с.

