

Трибуна молодих

УДК 821.161.2:82-32

DOI: 10.31471/2304-7402-2019-3(55)-425-437

ТРАНСФОРМАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МАЛОЇ ПРОЗИ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ (НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА)

Н. С. Голод

*Івано-Франківський національний медичний університет;
кафедра мовознавства; 76018, м. Івано-Франківськ; вул. Бандери, 77;
тел. + 380 (342) 52-10-16; e-mail: lukachovych69@ukr.net*

Статтю присвячено історико- й теоретико- літературознавчому аналізу праць українських і зарубіжних дослідників, у яких вивчалася проблема трансформаційного потенціалу жанрів малої прози в синхронному та діахронному аспектах. Здійснено огляд основних підходів до вивчення проблеми спорідненості новели із епічним і драматургічним родами літератури. З'ясовано: більшість науковців вважають, що типологія жанрів за родами була витримана лише в класицизмі з його вимогою чистоти й канонічності літературних форм, а в таких літературних напрямках, як романтизм, реалізм, модернізм, жанри виникають часто на перехресті лірики, епосу та драми. На сконцентрованість, лаконічність, лапідарність новели звертають увагу практично всі дослідники цього жанру. Цю рису зазвичай пов'язують із проявами драматизації у загалом епічному жанрі. Зміст життя у кінці ХІХ – на початку ХХ століть не лише в Україні, але й загалом у світі, характеризується прискоренням цивілізаційного розвитку, ущільненістю часопросторових зв'язків. Ці процеси детерміновані зміною соціально-економічних формацій, досягненнями науково-технічного прогресу, розвитком і здобутками у природничих і технічних галузях наукового знання, постулатами філософії позитивізму тощо. Відтак неабиякою сконцентрованістю позначено й особливості тогочасного духовного, культурного, зокрема й літературного життя. За таких обставин саме мала проза (й новела зокрема) виявилася найбільш оперативною та продуктивною «змістовою формою». Успішність української малої прози зазначеного періоду значною мірою зумовлена діалектичною єдні-

стю традицій та новаторства національного літературного процесу, суб'єктивними обставинами, пов'язаними з обдарованістю чільних представників письменства і гнучкістю, експериментальністю, схильністю до трансформації провідних жанрів малої прози. Тож у статті зроблено висновок про резонування новаторської потуги індивідуального творчого методу Василя Стефаника з трансформаційним потенціалом новели як жанру.

Ключові слова: мала проза, новела, оповідання, роман, повість, драма, драматургічність, літературний жанр, літературний рід.

Постановка проблеми. Розмову про драматургічність як жанрово-стильову ознаку творчості Василя Стефаника слід розпочинати зі з'ясування базових для дослідження понять і категорій. Що таке жанр, які жанри культивував у власній творчості В. Стефаник, чи всі жанри наділені однаковим трансформаційним потенціалом, як співвідносяться між собою жанрові та родові категорії, чи абсорбція категорії драматургічності у творчості покутянина детермінована винятково суб'єктивними чинниками, пов'язаними з особливостями індивідуального творчого методу В. Стефаника, чи, можливо, існують певні об'єктивні передумови синтезу різних жанрово-родових елементів, пов'язані з іманентними особливостями відповідних жанрів і родів літератури? Без відповідей на ці запитання важко сподіватися на ґрунтовний аналіз генерики Стефаникової творчості.

Вихідним у будь-якому генологічному дослідженні є поняття жанру. Отже, «жанр літературний (франц. genre рід, вид) – історично сформований тип літературного твору (епопея, роман, повість, оповідання, поема, вірш тощо), синтез характерних особливостей змісту і форми певного виду творів, відносна художньо-композиційна сталість, здатна до постійного розвитку й оновлення. Це своєрідний акумулятор художнього досвіду, одиниця класифікації літературних творів за певними характерними для них сталими структурними ознаками» [2, т. 1, кн. 1, с. 16].

Аналіз досліджень. Більшість науковців (зокрема, І. Денисюк, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Кузьмук, Ю. Ковальов, М. Петровський, С. Серотвінський, О. Зирянов, Б. Томашевский) вважають, що єдиного критерію класифікації жанрів немає, що типологія жанрів за родами була витримана лише в класицизмі з його вимогою чистоти й канонічності літературних форм, а в таких літературних напрямках, як романтизм, реалізм, модернізм, жанри виникають часто на перехресті лірики, епосу та драми. «Жанри рідко виступають у чистому вигляді, а існують як вияв складної трансформації і взаємодії творів літератури і суміжних мистецтв. Жанри довговічні й проходять історичну еволюцію. Для кожної епохи характерні певні, найбільш поширені жанри», – переконаний І. Денисюк [2, т. 1, кн. 1, с. 17].

Оскільки творчість В. Стефаніка більшість дослідників розглядають у дискурсі реалізму чи експресіонізму, то можемо припустити, що, згідно з наведеним вище судженням і цілком у дусі стилю епохи, на рівні генологічного вектори лірики, епосу та драми в його творчому методі перетинаються.

Тож **метою** нашого дослідження є доведення тези про резонування новаторської потуги індивідуального творчого методу Василя Стефаніка з трансформаційним потенціалом новели як жанру.

Виклад основного матеріалу. Безсумнівним є також Стефанікове тяжіння до жанрів малої прози, серед яких превалюють новела, оповідання та поезія у прозі. Загалом різновиди малої епічної прози В. О. Кузьмук поділяє на: 1) малу епічно-драматичну (оповідання, яке тяжіє за принципами оповіді до драми); 2) малу епічну описову (оповідання, яке тяжіє до нарису); 3) малу власне епічну форму (оповідання, яке тяжіє до роману чи епопеї) [5, с. 2]. Зазначимо, що тяжіння «за принципами оповіді до драми» радше характерне для новели, жанру, найпопулярнішого у творчому доробку В. Стефаніка. Довідкова література пропонує таке визначення цього жанру: «Новела (*ital. Novellus – новітній*) – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вималюваною дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру новела вирізняється строгою й усталеною конструкцією. [6, с. 510]. Щоправда, останнє твердження видається дещо контроверсійним, оскільки мають рацію і ті науковці, які стверджують, що «при всій канонічності новела – не застиглий, не закріплений жанр, вона може йти за духом часу, модифікувати свою поетику, засоби освоєння нового життєвого матеріалу» і що «канонічність її проявляється у тому, що вона зберігає водночас і тисячоліттям вироблені пропорції» [2, т. 1, кн. 1, с. 41]. Аргументи на користь правильності такої тези віднаходимо і в авторитетних судженнях одного з кращих українських новелістів кінця ХІХ – початку ХХ ст. й водночас теоретика літератури – Івана Франка, який у статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» пише: «Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [10, т. 41, с. 524]. А сучасний дослідник Ю. Ковальов і поготів стверджує: «Новела завжди була і залишається певною мірою експериментальним жанром. Завдяки своїй «малоформатності» вона є зручним полем для випробовування, апробації, перевірки нових ідей і художніх принципів» [4, с. 24].

Звичайно, новела має свої усталені канони, до яких більшість науковців небезпідставно зачисляють «наявність строгої та згорненої ком-

позиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. д.), перевагу сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів», те, що «персонажами новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини», що «автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв» і що «сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки» [6, с. 510].

Сутність оригінального генологічного характеру новели у порівнянні з іншими жанрами та родами літератури виводить у жанрознавчих дослідженнях І. Денисюк: «На відміну від повільного, розлогого стилю роману, новелістичний почерк уривчастий, лапідарний, нервовий. Як і драма, новела любить діалог. Однак у новелі він не такий гострий та ключий, як у драмі, – у прозі на нього накинута певний серпанок, він облямований епічною рамкою. Епіка з її модусом спомину, яка поряд з лірикою та драмою є одним із родових складників новели, вносить почуття певної дистанції між героями літературного твору і читачем (у ліриці та в драмі ця дистанція коротша). Відсутність ретардаційних елементів, притаманних романові, повісті та оповіданню, робить рисунок новели чітким, лаконічно-ефективним. Змістовне навантаження на кожне слово у новелі у зв'язку з цим більше, ніж у щойно згаданих інших жанрах. У літературах, де новелістика превалує над великою прозою, виробляється особливий сконцентрований стиль» [2, т. 1. кн. 1, с. 45]. Російський ОПОЯЗівець М. Петровський цю ключову відмінність між новелою і романом виводив із різних типів організації оповіді: інтенсивним і екстенсивним відповідно [7, с. 71].

На сконцентрованість, сконденсованість, лаконічність, лапідарність новели звертають увагу, практично всі дослідники цього жанру. Причому цю рису зазвичай пов'язують власне із проявами драматизації у загалом епічному жанрі. Навіть на рівні довідкової літератури (скажімо, у «Словнику літературних термінів» С. Серотвінського) зазначено: «Новела. Короткий епічний твір сконденсованої фабульної конструкції, близької до драматичної, з перевагою динамічних мотивів, однолінійної дії, звичайно виразно представлені позиції оповідача і сильно акцентованого закінчення, яке містить у собі пуант...» [13]. Зазначену характеристику жанру доповнює І. Денисюк, стверджуючи: «У новелі може й не бути поворотного моменту у розумінні його несподіваності. Однак сюжетна напруга веде до драматичного загострення, до кульмінаційної вершини – пуанту. Це пояснюється законом асоціації ідей, що його відкрив І. Франко. Як один з прийомів поетичної градації, він зустрічається і в поезії, і в драмі» [2, т. 1. кн. 1, с. 39].

Що ж стосується способів класифікації самої новели, то її науковці поділяють на три пріоритетні аспекти: «1) питання про її родову прина-

лежність; 2) встановлення специфіки жанру через порівняння його з очевидно самостійними жанрами, як от драма і роман; 3) власне розмежування новели від побратимчих жанрових форм малої прози – оповідання, образка, етюд тощо» [2, т. 1. кн. 1, с. 63].

Власне, відповідь на третє питання корелюється, ба навіть детермінується, відповідями на перших два. У зв'язку із цим І. Денисюк справедливо акцентував: «В оповіданні дещо інший, ніж у новелі, характер родового синкретизму: воно тяжіє до епосу при можливості ліричного забарвлення і не є драмоподібним. Новела ж при орієнтації на драму може мати ще й елементи епіки і лірики. Характери героїв оповідання портретує, новела ж просвічує їх, ловить їх «на гарячому вчинку», показує їх «на перевалі» життєвих доріг, відкриває у них щось незнане, нове. Час оповідання протяжніший і не такий концентрований, як у новелі. Оповідь не цурається опису, хронологічної послідовності, ретардації і часто передає принадність подробиць, тоді коли новела підсилює функціональність деталей, які мають сюжетотворчий характер. Оповідання здебільшого трохи довше новели, хоч тут бувають і значні відхилення» [2, т. 1. кн. 1, с. 50-51]. Водночас слід пам'ятати, що саме з оповіданням новелу поєднує нерозривний діалектичний і генетичний зв'язок: «У надрах оповідання поступово формується й «сестра драми» – новела. Це фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги в так званому пуанті й розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі» [2, т. 1. кн. 1, с. 79]

Загалом, якщо вже торкатися історії зародження та розвитку новели, то її слід розпочинати з глибини віків. Науковці вважають, що «новела з'явилася в XIV – XVI ст. в Італії, хоча корені її сягають стародавніх літератур Заходу й Сходу», а вже «в епоху Відродження новела – це невеличке оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало «новини дня» (звідси назва жанру)» [6, с. 510].

Незважаючи на давню історію новели, теоретичне обґрунтування окремих її жанрових особливостей (зокрема й тих, що стосуються спорідненості новели з драмою як окремим родом і окремим жанром літератури) спробували чи не вперше дати романтики. За І. Денисюком, «майже всі романтики задумувались над проблемою схожості новели і драми». Зокрема, «В. А. Шлегель спільним у композиції творів цих жанрів знаходив *Wendepunkt* поворотний пункт»; «Т. Сторм, котрий назвав новелу «сестрою драми», вказував на подібність прийомів концентрації матеріалу, відкриваючи в композиції новели і драми «конфлікт, що стоїть у центрі й організовує ціле»; «однак теорія поворотного моменту звичайно зв'язується з іменем Людвіка Тіка, оскільки в його вченні про новелу вона стала головною концепцією» [2, т. 1. кн. 1, с. 36-39]. Важливо звернути увагу й на те, що саме «просвітництво і роман-

тизм сприяли визволенню багатьох жанрів з лона інших, а також трансформації літературних родів і видів» [2, т. 1. кн. 1, с. 71].

Проте найбільшого розквіту новела досягає у ХІХ ст. Власне, тоді, як стверджують науковці, а також у ХХ ст. «продовжують розвиватися її різновиди – психологічна, фантастична, сенсаційна та ін. новели» [6, с. 510]. Щоправда, цей розквіт «дещо сповільнює свій рух у 70-80-ті роки, щоб активізуватися на переломі століть, коли вона розгалужується в пишне й могутнє дерево» [2, т. 1. Кн. .1, с. 72]. «Саме про новелістику кінця ХІХ – початку ХХ ст. можна говорити як про розбудовану й досить виразну системну єдність. Твори фабульної прози – оповідання та новела, а також безфабульні – ескізно-фрагментарної (етюд, ескіз, лірична мініатюра, поезія в прозі і т. п.), становлять жанрово-стильову систему, яка ставить свої специфічні завдання естетичного освоєння дійсності, – малу прозу, або новелістику», – вважає І. Денисюк [2, т. 1. кн. 1, с. 78].

Чому ж саме цей період стає таким благодатним для потужного розвитку малої прози загалом і новели зокрема? Чому саме в кінці ХІХ – на початку ХХ століття на авансцену української літератури виходять геніальні письменники-новелісти – попередники й сучасники Василя Стефаника – Іван Франко, Ольга Кобилянська, Лесь Мартович, Марко Черемшина, Михайло Коцюбинський та інші, створивши відповідний дискурс національної малої прози?.. На наше переконання, причини цього явища криються у самій природі аналізованого жанру. Адже жанр як такий, за визначенням генологів, це «своєрідна змістова форма, модель художньої структури ряду творів, у якій специфічно закодовано спрямованість на певний зміст» [2, т. 1. кн. 1, с. 16]. Зміст життя у кінці ХІХ – на початку ХХ століть не лише в Україні, але й загалом у світі, характеризується прискоренням цивілізаційного розвитку, ущільненістю часо-просторових зв'язків. Ці процеси детерміновані передусім зміною соціально-економічних формацій, досягненнями науково-технічного прогресу, винайденням швидкісних видів транспорту, розвитком і здобутками у природничих і технічних галузях наукового знання, постулатами філософії позитивізму тощо. Відтак неабиякою сконцентрованістю позначено й особливості тогочасного духовного, культурного, зокрема й літературного життя. За таких обставин сааме мала проза (й новела зокрема) виявилася найбільш оперативною та продуктивною «змістовою формою»: «При освоєнні нових пластів життя у своїх наймобільніших, всепроникаючих формах мала проза виявилась особливо функціональною. Вона вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває глибинні соціальні процеси села й міста, художньо досліджує прояви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі класи, стани й суспільні прошарки, відображає ідеологічні «розпутья велелюдні», набуваючи еластичності своєї структури, удосконалюючи інструментарій пізнання людського буття. Поруч з нею

успішно плекаються роман і повість, але все ж новелістика превалує над великою прозою» [2, т. 1. кн. 1, с. 72].

Аби схопити прискорений пульс життя, жанрові модифікації новели (походження якої генологи нерідко виводять із притаманного усній народній творчості анекдоту) з'являються і в інших національних літературах. Зокрема в американській – мікронувела, у німецькій – так звана курцгешіхте. Генетичний зв'язок останньої з анекдотом є очевидним, «але якщо в анекдоті головний образ – герой, то в курцгешіхте – доля. Анекдот має пуант, а курцгешіхте – злам (Bruch) і виявляє нахил до катастрофічного» [2, т. 1. кн. 1, с. 53]. Подекуди схожі риси виявляє і українська новелістика «зламу віку», адже, «зображуючи життя соціально та національно поневоленого народу, вона нерідко набирала трагічного тону, що зумовило народження оповідань долі й трагічних новел, які виникали на зіткненні особистості з жорстокими соціальними умовами» [2, т. 1. кн. 1, с. 73]. У контексті зазначеного типологічного збігу важливим видається спостереження німецьких генологів щодо драматургійної генеалогії аналізованого жанру: «Курцгешіхте ще подібна до одноактівки – драматичного етюд, що відірвався від драми й почав жити самостійним життям» [12, с. 102].

Що ж стосується успішності власне української малої прози зазначеного періоду, то, крім об'єктивної затребуваності самого жанру, значну роль тут відіграла гармонійна діалектична єдність особливостей традиції та новаторства українського літературного процесу, суб'єктивні обставини, пов'язані з обдарованістю, ба навіть геніальністю, чільних представників національного красного письменства і, врешті-решт, гнучкість, експериментальність, схильність до трансформації провідних жанрів малої прози. «Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. була синтезом досягнень у царині малої прози в рідній літературі попередніх десятиліть і новим словом у мистецтві, яке несло XX століття. Вона досягла високого ступеня ідейності та художньої досконалості і за своєю глибиною змістовністю, багатством та різноманітністю жанрово-стильових модифікацій», – слушно зауважує І. Денисюк [2, т. 1. кн. 1, с. 93].

Значущість, самоцінність і навіть відносна самодостатність української малої прози кінця XIX – початку XX століть не виникла на порожньому місці: «Ці якості українська новелістика виробляла довго й наполегливо. Вимушена спеціалізація наших прозаїків на малих формах сприяла вдосконаленню новелістичного мистецтва. До того ж новела жила на Україні багатою оповідною народною культурою. Своєрідним зразком для неї у фольклорі стала балада з її внутрішнім драматизмом та фрагментарністю демонстрацій незвичайної колізії. Твори малої прози, посилюючи свою дієвість у міцно об'єднаних композиційно та ідейно цілеспрямованих циклах, перебрали на себе функцію повісті чи роману. Новела перестала бути розважальним чи ледь іронічним жанром. Українська новелістика набула нових рис – якості суспільно-проблемного

жанру. Такий тон задали їй антикріпацькі трагедійні оповідання Марка Вовчка, намагнічені в полі політичної поезії Шевченка. Іван Франко в дусі своєї концепції «наукового реалізму» надає суспільно-психологічній студії аналітично-дослідницького характеру» [2, т. 1. кн. 1, с. 72-73].

«Вершиною у майстерності зображення «концентрації чуття» історики й теоретики літератури не безпідставно вважають новелістику Василя Стефаника. І не біда, що на змістовому, проблемно-тематичному, образному, мовному тощо рівнях вона концентрується на селянсько-народницькому дискурсі: «Візуальна, «скульптурна» символіка стефаниківських синів землі – хлібодарів, своєрідна внутрішня драматургія діалогів і монологів, задушевний, близький до народнопісенного ліризм, лапідарність стилю, не пригладженість «мужицького» говіркового слова – усе це в органічному сплаві надавало новелі особливої емоційної наснаги й полонило читача. Новела Стефаника стала своєрідним синтезом пошуків багатьох новелістів, які йшли у ритмі часу. Маючи свій індивідуальний світ і стиль, Марко Черемшина, Лесь Мартович, Михайло Яцків тяжіють до Стефаника» [2, т. 1. кн. 1, с. 79]. «Концентрація чуття» Василя Стефаника відбувалося навколо українського села як епіцентру драматичної, ба навіть трагічної екзистенції так званої «маленької людини». Хоч, власне, вся творчість письменника, його здатність помітити Шекспірівську велич цієї трагедійності, спростовувала саму можливість означувати поняття «людини» як «маленької». Тим більше, що за цією так званою «маленькою людиною» вгадувалося велике майбутнє. В одному із листів до Кирила Гаморака Василь Стефаник пише: «Цілий наш народ лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при народженні нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо ся наша теперішня доба є великою добою народин» [8, т. 3, с. 186]. Загалом категорія трагічного в новелі «проявляється в надзвичайній події, в трагізмі ситуації та конфлікті, в характерах та емоційному настрої, кліматі новели, в її стилістичному оформленні» [2, т. 1. кн. 1, с. 67].

Відомий німецький славіст і популяризатор української літератури Георг Адам ще у 1899 році акцентує на специфічній змістовій значущості української новелістики: «Селянська новела в малоросійській літературі розцвіла вже в першій половині вісімдесятих років цього століття, розвинулась у ній раніше й могутніше, ніж у інших великих європейських літературах» [11, с. 853]. Як бачимо, те, що інколи викликає звинувачення в народництві й жанрово-стильовій обмеженості на адресу так званої селописної української новели з боку самих українців, європейці схильні були розглядати як запоруку її оригінальності й значущості на світовій літературній арені.

Щодо жанрово-структурних особливостей тогочасної української новели, то все їхнє різноманіття можна звести до двох основних типів: новели акції, заснованої переважно на драматичному конфлікті двох про-

тиставлених сил, та новели настрою, прихований драматизм якої базується на внутрішньому психологічному конфлікті. Слід також пам'ятати, що «психологізм став одним із факторів жанрового новаторства». Останній «не тільки владно формує структуру новели настрою, а й оповиває новелу акції», а «особливу цінність мають літературні форми, спроможні стати інструментарієм дослідження внутрішнього світу людини в його проєкції на оточення, на зв'язок з суспільством» [2, т. 1. кн. 1, с. 79].

Більш деталізована класифікація жанрових форм української новелістики реєструє також « психологічну, сенсаційну (В. Стефаник), ліричну (Б. Лепкий), соціально-психологічну, лірико-психологічну (М. Коцюбинський), філософську, історичну (В. Петров), політичну (Ю. Липа), драматичну (Г. Косинка)» та інші типи новел [6, с. 510].

Зазначене жанрове різноманіття української новелістики, відображене в умовно канонічних формах перелічених вище типів, вже само собою створює широке дискурсивне поле для пошуків найефективніших форм «життєнаповнення» літератури. І все ж, дуже часто життя примушувало митців не визнавати й цих умовних міжжанрових кордонів. Благо, як зазначає Ю. Ковальов: «Новела завжди була і залишається певною мірою експериментальним жанром. Завдяки своїй «малоформатності» вона надає зручне поле для випробовування, апробації, перевірки нових ідей і художніх принципів» [4, с. 24]. На тому, що «у царині фрагментарної прози, яка швидко заповонила українські видання на початку ХХ ст., було безліч видатків на експерименти», наголошує й І. Денисюк: «Для літератури цього періоду взагалі характерний посилений родово-жанровий синкретизм – взаємопроникнення епічного, драматичного й ліричного начала, трансформація жанрів, «накладання» одних модифікацій на інші. Ці тенденції викликані коригуючою силою літературного розвитку, що націлював письменників на всебічне змалювання дійсності, на проникнення з якоюсь магічною лампою у всі клітини життя. Все це вимагало пошуків ефективних засобів художнього зображення. Звідси йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. Йдеться про пейзажну чи музичну новели. [...] Розглядаючи новотвори такого типу в Кобилянської, Леся Українка говорить про «симфонічний жанр» [2, т. 1. кн. 1, с. 90-91].

Для нашого дослідження, окрім доведення високого трансформаційного потенціалу новели як такої, важливо також виявити причини та характер її спорідненості з позірною «чужим» літературним родом – драмою. Методологію пошуку такої спорідненості знову-таки пропонує Іван Денисюк, екстраполюючи вчення Олександра Потебні про епічний час на конкретний твір Стефаникового попередника Івана Франка (останній сам зачисляв себе до представників «старої», а покутянина до «нової» літератури) – «Сойчине крило»: «[...] Ця епічна історія раз у раз

переривається – голосу домагаються і лірика і драма, які порушують епічний час, яким є, за Потебнею, перфектний час. Ліриці, на думку вченого, властивий презенс, теперішній час події. Якщо б продовжити думку Потебні й на драму, то час зображення у ній є «найсучаснішим», тобто *present continuous*, бо події відбуваються в процесі мовлення» [2, т. 2, с. 59]. Загалом, на думку вченого, «новелістична подія, вийшовши генетично з епічного часу, прямує проте у наші дні до сучасного моменту, чим відрізняється від романно-повістєвої та оповідальної події». [2, т. 1. кн. 1, с. 64]. Солідаризується І. Денисюк і з міркуваннями польської дослідниці Т. Цесліковської, яка серед інших структурних рис новели виокремлює таку: «Драматична конструкція (наближена до конструкції драми) вимагає обмеженого часу подачі матеріалу, що є наслідком прагнення до негайного заспокоєння цікавості читача, яке впливає з генезису новели, поки вона ще не стала літературним жанром» [2, т. 1. кн. 1, с. 62].

Олена Бровко зіставляє, сказати б, «діаметрально симетричні» тлумачення родо-видової спорідненості драми та новели в інтерпретації Б. Томашевського «щодо часткового використання в побудові новели драматичних прийомів або безпосередньої організації новели як скороченого в діалогах і збагаченого описом обставин оповідання про драму [9, с. 246]; та О. Зирянова, який вважав: «Наразі доцільніше говорити про новелістичну сцену, у якій драматизація втрачає своє самостійне значення, починаючи відігравати суто функціональну роль. Драматизація, таким чином, може бути розглянута як особливий композиційний ефект, запрограмований у самій новелістичній структурі [3, с. 80]. Дослідниця не спростовує жодного з двох варіантів пояснення зазначеного родо-видового зв'язку, водночас пропонуючи й власне пояснення цьому феномену на основі дослідження явища новелізації кінематографу: «Останнім часом з поняттям новелізації пов'язують переробку меншої форми на більшу, зокрема на повнометражний фільм. Новелізації шляхом розгортання ремарок підлягає не тільки кіносценарій, а й власне драма», – зазначає О. Бровко [1, с. 326].

Сконцентрованість, стислість часо-просторових відношень у новелі, що поєднує останню, як уже зазначалося, із драмою вимагає відповідної прискореної динаміки розгортання описуваних подій, конфліктів і характерів: «Обмежений структурний час має бути якнайщільніше виповнений динамічними елементами. Статичні елементи, такі важливі складники повістєвої композиції, підлягають у новелі суворому обмеженню або цілковитій селекції на користь елементів динамічних. «Динаміка – це настроювання уяви на майбутнє і його можливості, це очікування щохвилиних наслідків та остаточного закінчення». У зв'язку з цим кульмінаційний момент як пуант у новелі дістає назву «динамічної вершини». Як і в драмі, він повинен бути максимально насичений звурушенням. А вся новела – напружена, внутрішньо спаяна, «пульсуюча від притаєних емоцій». Отакий динамізм споріднює новелу з драмою,

що, як відомо, обґрунтували вже Вішер і Т. Шторм – німецькі теоретики» [2, т. 1. кн. 1, с. 61].

Не лише динамізм, але й інші композиційні елементи новели, що «працюють» на ущільнення її змістоформи наближають жанр до драматичного роду й водночас диференціюють його з епічною, описовою манерою нарації, притаманною, скажімо, тому-таки оповіданню. Тож вкотре має рацію І. Денисюк: «Сутність новелістичної ущільненості не лише в лаконізмі стилю, а й у малогабаритності композиції, у специфічних, тільки цій композиції притаманних прийомах. Теорія новели знає прийоми початкового й заключного акордів, напруги сюжету, композиційного лейтмотиву, речі-символу (прийом новелістичного «сокола» за теорією П. Гейзе), пуанту чи «клімаксу», несподіваного повороту тощо. І, головне, розвиток сюжету в новелі по-драматичному конфліктний. Все це риси класичної драмоподібної за структурою новели, яка возвеличує, поглиблює подію, коли оповідання бере її такою, як вона є. Хід оповідання спокійний, сповільнений, лінійний» [2, т. 1. кн. 1, с. 64-65].

Проектуючи наведені вище судження щодо жанрово-композиційних особливостей української малої прози кінця XIX – початку XX століть на художню творчість Василя Стефаника, можемо зробити важливі для нашого дослідження **висновки**.

По-перше, малу прозу покутянина слід розглядати в системі координат малої епічно-драматичної прози. Причому сама собою «новела не є чистокровним родовитим жанром – епічний рід вона збрала з драматичним» [2, т. 1. кн. 1, с. 63].

По-друге, головною детермінантою Стефаникового тяжіння до малої прози могла стати іманентна тенденція тогочасної літератури до життєнаповненості.

По-третє, домінування новели у парадигмі жанрів малої прози, до яких звертався у власній творчості В. Стефаник, пов'язане значною мірою з її експериментальним потенціалом.

По-четверте, тяжіння Стефаника до новели могло бути зумовлене «гнучкістю» жанру, його неабияким трансформаційним потенціалом, здатністю долати кордони родо-видових канонів.

По-п'яте, синхронізація експериментального потенціалу новели з індивідуальною новаторською майстерністю Василя Стефаника забезпечила значущість і оригінальність не тільки особистому творчому доробкові покутянина, але й стала значною мірою запорукою оновлення всієї української літератури.

Відтак, **перспективи подальшого дослідження** Стефаникової творчості в означеному напрямі пов'язані з розширенням оперативного простору для типологічного й методологічного осмислення діалектики традицій і новаторства, канону й деканонізації, консерватизму й модернізації всього національного літературного процесу.

Література

1. Бровко О.О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції: монографія. Луганськ, 2011.
2. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005.
3. Зырянов О.В. Лирическая новелла как жанр русской «поэзии сердца». Изв. Урал. гос. ун-та: Гуманитарные науки: Филология. 1997. Вып. I. №7. С. 77 – 90.
4. Ковалёв Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Ленинград, 1985. С. 5 – 24.
5. Кузьмук В.А. Типология современного русского рассказа: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1977.
6. Літературознавчий словник-довідник. Ред.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ, 1997. 752 с.
7. Петровский М.А. Морфология новеллы. Ars poetica: [Сб. статей]. Ред.: М.А. Петровский. Москва, 1927.
8. Стефаник В. Повне зібрання творів: В трьох томах. Київ, 1954.
9. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Москва, 2003. 334 с.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50-ти тт. Київ, 1984.
11. Das literarische Echo. 1899. №13. S.853
12. Doderer K. Die Kurzgeschichte in Deutschland: Ihre Form und Ihre Entwicklung, 5 Aufl. Darmstadt, 1977.
13. Sierotwinski S. Slownik terminow literackich. Wroclaw; Warszawa; Krakow, 1966.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 20.03.2019 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С. І.*

**TRANSFORMATION POTENTIAL OF SMALL PROSE
IN THE HISTORIC AND LITERARY PROCESS (BASED
ON THE MATERIAL OF ARTISTIC WORK BY VASYL STEFANYK)**

N. S. Golod

*Ivano-Frankivsk National Medical University;
Linguistics Department; 76018, Ivano-Frankivsk; Bandery st., 77;
ph. +3803 4252 10 16; e-mail: lukachovych69@ukr.net*

The article is dedicated to the historic and theoretic literary analysis of the works of Ukrainian and foreign researchers, that studied the problem of transformation potential of the small prose genres in the synchronic and diachronic aspects. A review is made of the main approaches towards studying the problem of the kinship of a short story with epic and dramatic kin of literature. It has been found out: the majority of the researchers think that the

typology of genres according to their kin has been sustained only in classicism with its demand for purity and canonicity of the literary forms, and in such literary streams like romanticism, realism, modernism, the genres emerge on the crossing of lyrics, epos and drama. Practically all of the researchers of the short story point out the concentration and laconicity of the genre of short story. This feature is usually connected to the manifestation of the dramatization in the epic genre as a whole. The substance of life in the end of XIX - at the beginning of the XX centuries is characterized by the acceleration of the civilized progress as well as by the intensifying of the time and space bonds, both in Ukraine and the World. These processes are determined by the change in the social and economic formations, accomplishments of the scientific and technical progress, development and achievements in the natural and technical branches of scientific knowledge, postulates of the philosophy of positivism, etc. Therefore, a concentration has been reflected in the peculiarities of the then spiritual, cultural and literary life. Under such circumstances the small prose, and short stories in particular, turned out to be the most operative and productive "content form". The success of Ukrainian small prose of the mentioned period to a great extent has been triggered both by the dialectic unity of the traditions and novelty of the national literary process, and the subjective conditions connected with the talent of the representatives of letters as well as the flexibility, experimental nature and an inclination to transformation by the leading genres of small prose. So in the article, a conclusion is made about the resonance between the novelty attempt of an individual artistic method of Vasyl Stefanyk and the transformation potential of short story as a genre.

Key words: *small prose, short story, story, novel, tale, drama, literary genre, literary kin.*