

МАЛА ПРОЗА О. КОНИСЬКОГО: ДО ПИТАННЯ НОВАТОРСТВА І ФОРМОЗМІСТОВОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ

Надія Бойко

Annotation: The article analyzes the Ukrainian short prose of 1880-1890 years, revealing the blurring of the genre boundaries and an/the appearance of new literary forms namely prose poem, synthetic and lyrical story, impressionistic scenes. These trends can be considered as writers' sporadic attempts to write in a new way.

Key words: genre, style, lyrical experiment, impressionism, story.

Починаючи із 70-х років XIX ст. в українській прозі, попри антиукраїнські заходи з боку Російської імперії, закладаються передумови її оновлення, поглиблюється ідейно-проблемний аспект «селянської» прози, розширюється парадигма літературного суб'єкта, паралельно з цим усе частіше об'єктом художньої обсервації стає освічена молода українська інтелігенція з її проблемами реалізації в основному народолюбських ідей. І. Франко, аналізуючи «старе» і «нове» в тодішній українській літературі й зацентрувавши увагу на творчості «старшого» покоління, – переважно І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка – зауважив, що вони дали «надто багато нового, генетичного нового молоді письменники не дали й не можуть дати» (Франко 1982: 107), тобто підтвердивши таким чином актуальність порушуваних «старшим» поколінням проблем. Надії ж на справжнє оновлення літератури критик пов'язував із «молодим» поколінням і вбачав насамперед у зміні стилю, «в способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти <...> Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла і тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» (Франко 1982: 108).

Що ж до прозового доробку О. Кониського, то він переважно залишався поза увагою тодішніх критиків; радянське літературознавство, якщо й згадувало його контекстуально, то як представника ліберально-буржуазного напрямку чи як другорядного прозаїка «старої» школи. Винятком у цьому плані було вміщення окремого розділу, присвяченого творчості О. Кониського (автор – М. Походзіло) в «Історії української літератури. Література другої половини XIX ст.» (1966), підготовленої кафедрою літератури Київського педінституту. Ситуація неналежної уваги почасти зберігається і в сучасних оглядах українського письменства, де О. Кониському відведена другорядна роль, незважаючи на чималий опублікований творчий доробок. Почасти така другорядність, вочевидь,

зумовлена локальним впливом на тогочасну літературу, адже більшість творів О. Кониського друкувалися в основному у галицьких і буковинських виданнях. Вихід у світ «одеського» чотиритомного видання творів (1899-1903), на жаль, теж не викликав належної реакції з боку критиків і дослідників, а втім у 1920-1930 роках спостерігався певний інтерес як до написання біографії, так і популяризація творчості; серед помітних учасників цього були М. Возняк, М. Іваненко, М. Гніп, В. Чередниченко. У сучасній вітчизняній гуманітаристиці все частіше почали з'являтися дослідження, присвячені як літературній і громадсько-культурній діяльності О. Кониського, так і його ролі в розвитку юриспруденції.

Із художньо-стильового погляду творчий доробок О. Кониського в цілому відображає іманентні жанрово-стильові тенденції української літератури другої половини XIX ст., хоча й безперечно очевидною є зміна ідейно-тематичної і стильової парадигм, зумовлена щонайперше пошуком нового об'єкта обсервації та поглибленням психологізму. На переконання І. Денисюка, останнє «стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову» (Денисюк 1985: 112). Оповідання О. Кониського 60-х років – «Беглые» (1861), «Пьяница» (1861), «Панська воля» («Старці», 1862), в яких домінує соціальна проблематика й характері соціально детерміновані, почасти починають набувати ознак соціально-психологічних, а написані на початку 80-х і в 90-ті роки, такі як «Наймичка» (1874), «Хоча б була постаті дожала!» (1898) та інші вже є викінченими психологічними оповіданнями, які інколи автор називав етюдами чи образками. У названих творах поряд зі змалюванням трагічної долі селянства акцентовано на розкритті душевного і психологічного стану героїв, задля чого О. Кониський залучає широкий спектр художньо-структурних елементів. У ранніх творах письменник послуговувався переважно зовнішніми засобами, які свідчили про пережиті героями глибокі страждання, виокремлюючи при цьому якусь деталь, що додавала символічного значення та увиразнювала авторську ідею. Наприклад, незрячі очі Гриця («Панська воля»), що поглиблюють драматизм його життєвого шляху. Ще продуктивнішим було використання пейзажу, який ілюстрував як авторське ставлення до зображуваних подій, так і допомагав (рідше — контрастував) розкрити характер героїв, їх внутрішній світ. Поступово О. Кониський звертається і до аналітичних прийомів психологізму, таких як внутрішній монолог і діалогізований монолог. Прозовому ж доробку О. Кониського 80-90-х років характерний синтетичний психологізм. Цілковиту спустошеність, втрату останньої надії, як наслідок — безцільність подальшого існування, тобто межовий психологічний стан Наталки («Хоча б була постаті дожала!», що має авторське жанрове визначення — етюд) перед самовбивством О. Кониський передає через її байдужість до всього іншого, що виходить за межі її туги за

втраченим чоловіком і телицею. Звичним для герої стає статичний стан: «кожен раз однаковісінько сиділа вона на сінешньому порозі і не зводила очей з маленького хлівця» (Конисский-Перебендя 1903: 369). Такою ж її бачили і сусіди: «тиха та спокійна, наче деревина та, і від роботи зовсім відбилася, навіть їсти собі не хоче зварити; зранку до вечора на порозі сидить, згорнувши руки» (Конисский-Перебендя 1903: 364). В етюді змальовано тільки так би мовити зовнішній, фізично бездіяльний стан німої Наталки, що, на переконання письменника, радше був відчайдушним воанням про хоча б розраду з боку сусідів, не кажучи вже про якусь допомогу.

В етюді «Хоча б була постаті дожала!» письменник відмовився від характерної для його індивідуального стилю розгорнутої передісторії героя, мінімізує й опис оточення, натомість в експозиції подає розгорнуту й швидкозмінну картину ранкового пейзажу, в якому домінує стан безжурності, спокою: «все спало (*Тут і далі курсив — наш*) <...> Небо, земля, дерева, трава, уся рослина, уся животина, усі люде на селі *спали*. Навкруги стояла *мертва тиша*; навіть на осиці <...> листя було нерухоме, не тремтіло; знати, що і повітря *спало* <...> вода *застила*. Річка *спала*...» (Конисский-Перебендя 1903: 365). Однак завдяки сонячному промінню, яке, здавалося, квапилося заглянути в кожний куточок, прокидається усе довкола, і тільки духовно сонна сільська громада залишається байдужою до Наталчиного горя, не змогло збудити її навіть самовбивство: «Чудна людина! — озвалась пономариха, – Хоча б була постаті дожала...» (Конисский-Перебендя 1903: 374).

В оповіданні «Наймичка» (1876) О. Кониський продуктивніше послуговується пейзажем для створення глибоко мінорної настроєвості твору та надання йому драматизму. Густий ранковий туман, що так і не розвіявся до вечора, поодинокі блимаючі ліхтарі, безлюдні вулиці холодного осіннього Києва, Дніпро, вкритий кригою, – ця пейзажна картина не тільки перегукується із важким психологічним станом Стехи, а й ще більше його пригнічує. Наступним, удало реалізованим засобом передачі душевного стану героїні, є внутрішній діалог, вербалізований обірваними оклично-запитальними або називними реченнями: «Добре ти зробила, молодице, що прийшла сюди! <...> Скінчиш життя, скінчиш і муки свої. <...> Дніпрові хвилі пригорнуть тебе до свого лона! <...> може, Бога боїшся? Не бійсь!» (Кониський 1990: 62).

В оповіданні «Надії» («Чотири вечора» схоже за сюжетом і композицією) епічне гармонійно поєднується з ліричним, в якому природа не просто є тлом, а повноправним персонажем. Композиція оповідання структурована так, що спостерігається паралелізм між природою і періодами життя персонажів, а образ місяця набуває додаткового символічного значення.

Н. Шумило, аналізуючи художньо-стильові тенденції української прози кінця XIX – початку XX ст., серед іншого зауважила, що в цей період завдяки «ліричному експерименту» спостерігається активізація ліричного начала, дистанціювання від побутовізму й утвердження фрагментарності прозопису, що зумовлювало появу нових дифузних жанрів і наближувало до модерного дискурсу (Шумило 2003). Низка творів О. Кониського засвідчує відмову від соціального детермінізму характерів і від традиційного для реалістичної літератури прийому змалювання типового героя в типових обставинах, навпаки, в центрі художньої обсервації опиняється індивідуальність – герой-інтелігент з тонким відчуттям і переживанням світу. Прозовому доробку О. Кониського 80-90-х років властиві творча еволюція і пошуки художніх засобів, завдяки яким удалося б не описати, а радше відтворити тонкощі душевної організації ліричного героя, рефлексії його свідомості. Йдеться про використання прийомів імпресіоністичного психологізму в образку «Ранком в Алупці» (1896), оповіданні «Радощі і скорботи великого скрипника» (б/д). Як наслідок – послаблена фабульність, центральними у творі стають своєрідна каталогізація настрою і почуттів ліричного героя, його роздумів і переживань, змінюється модальність і фокалізація із нульової/зовнішньої на переважно внутрішню. Отже, своєю творчістю О. Кониський долучається до процесу розмивання меж малої прози і появи нових дифузних жанрових підвидів у тогочасній українській прозі; з цього погляду у творчому доробку письменника можна виділити синтетичне оповідання («Музика Павло Дрантус», 1883), імпресіоністичний образок («Ранком в Алупці»), поезію у прозі («Питання», 1898), лірично-настрове оповідання («Радощі і скорботи великого скрипника»).

Імпресіоністичний прийом і намагання писати «по-новому» можна спостерегти на прикладі твору «Музика Павло Дрантус», – навіть попри те, що тут ще зберігається чимало рис «старої» школи: передісторія героя – Павла Дрантуса, який «перейшов школу убожества, і перебував часом з квасом, а порою з водою» (Конисский-Перебендя 1899 :146), подієвість і гомодієгетичний наратор. А втім з'являється і чимало нового – екзистенціальна проблематика, гармонійне поєднання епічного й ліричного, очевидним є не тільки поглиблення психологізму, а й зміна стилістики передачі психологічних і душевних процесів у душі ліричного героя; чималу роль у цьому відіграє і нове мовно-синтаксичне оформлення тексту оповідання.

Складність переживань, які нуртують у душі ліричного героя твору, письменник спробував переломити крізь призму музики. На явище своєрідного «омузичнення» прозових творів у свій час звертав увагу І. Денисюк, зауваживши, що «в кінці XIX – на початку XX ст. новелісти прагнуть використати настрій пісні, асоціації, викликані її

образами» (Денисюк 1985: 154). Ю. Кузнецов запропонував розглядати такі твори як окремий вид – синтетичну новелу: твір, «в якому з особливою силою виявилася тенденція до синтезу в літературі здобутків суміжних мистецтв. Насамперед – музики і живопису» (Кузнецов 1995: 109). Скориставшись напрацюваннями згаданих дослідників, думається, варто класифікувати твір «Музика Павло Дрантус» як синтетичне оповідання, оскільки воно своїми поетикальними рисами дещо виходить за рамки жанру мініатюри у традиційному його розумінні.

У центрі цього оповідання – екзистенційна проблема самотності, яка обертається трагедією для ліричного героя. Павло учителював і пропагував народолюбські ідеї, щиро надіючись, що праця його покоління не піде на марне і що освіченій молоді вдасться досягнути більшого у вирішенні національних проблем. Однак задушливо-меркантильна атмосфера містечка, страх переслідувань за громадську роботу, а також відсутність родини й коханої ще більше поглиблюють відчуття самотності, що стає причиною його замкнутості. Оповідач наголошує, що Павло завжди був дещо понурим і мовчазним, попри широке коло приятелів і знайомих: був «чоловіком-мучеником самотності серед великої громади людей» (Конисский-Перебендя 1899: 147-8). У житті ліричного героя єдиною розрадою і єдиним способом висловити свої життєві розчарування і душевний смуток була гра на скрипці. Не випадковим є і акцентування письменника на любовно-бережливому ставленні до музичного інструменту, а музикування було для Павла величним і вельми інтимним дійством: грав тільки вдома на самоті і принципово нікого не навчав цій справі. Зрештою зробив виняток для Зої, в якій вбачав непересічний талант до музики і споріднену душу. Це, так би мовити, епічний бік самотнього Павлового життя, яке на короткий час своїм коханням освітила Зоя, щоб згодом, хоч і не бажаючи того, стати причиною трагедії.

Павлова гра зачаровувала, відкриваючи мимоволі присутньому слухачеві інший, зовсім незвіданий бік душі, – як зауважив оповідач: «я раював, слухаючи», «струни не грали, а говорили», «облило мене з Дрантусової хати якимись неземними гуками <...> я чув як ті гуки переливалися до мене в душу <...> То була незвичайна, неземна година в моєму житті!» (Конисский-Перебендя 1899: 147, 150). Музика в оповіданні «Музика Павло Дрантус» уже є не простою інкрустацією, а дуже важливим структурно-композиційним складником, що не тільки віддзеркалює, а й підсилює внутрішні психічні процеси, zarazом поглиблюючи емоційність і ліризм твору. У плані ще ширшому, аналізуючи вплив музики на українську новелістику кінця XIX – початку XX ст. І. Денисюк висноував, що вона зумовлює «підвищення емоційного тону», «ритмізацію речень» і «застосування деяких

принципів музичної композиції» (Конисский-Перебендя 1899: 148).

При розгляді цього оповідання О. Кониського не було б зайвим звернути увагу на ті тенденції у розвитку прози, які уже почали означуватися в останній чверті XIX ст. Гадаємо, можна вести мову про ранні несподівані форми імпресіонізму, головною особливістю якого як художнього напрямку безперечно є переломлення предметів і явищ довоколишнього світу крізь душевну призму ліричного героя. З цього погляду варто детальніше проаналізувати епізод останньої Павлової гри на скрипці, коли, повернувшись із чотирирічного заслання, він дізнається, що кохана Зоя пошлюбилася. У цій «розмові» зі скрипкою, яку умовно можна розділити на вісім різновеликих частин, прочитується усе Павлове життя. Ця «розмова» – складна музична композиція із широким діапазоном, різними видами модуляції і музичним ладом, а текст оповідання постає як своєрідне лібрето. Перші мінорні акорди «тихої, срібної солодкої мелодії» (*largo*) легко і непомітно перетікають в елегію, а далі – в «стогін недужого чоловіка» (Конисский-Перебендя 1899: 163); різка зміна модуляції і вже в наступних трьох мажорних акордах виразно чується крик народженого немовляти. У третьому музичному епізоді домінує мажорний настрій, адже йдеться про щасливе материнство: «тихе-тихе святе раювання» (Конисский-Перебендя 1899: 163) (*allegretto moderato*), темп поступово і непомітно наростає до *allegro*. Третій і четвертий музичні епізоди пов'язані між собою не тільки досконалою тональною модуляцією, а і в обох «лібрето» спільним є словом «краса». Четверта частина переносить слухачів у щасливу і безжурну юність Павла, темп знову наростає: «сила і жвавість молодості, сила чувства, страсті, раювання першого кохання <...> летіли з-під Дрантусового смичка» (Конисский-Перебендя 1899: 163) (*allegro molto*). Темп короткого п'ятого музичного епізоду поступово стишується до *lento*, усе відчутнішим стає мінорний настрій: «іншим голосом, іншими словами і іншим духом заговорили струни і почулася печаль, журба, тихий жаль розлуки» (Конисский-Перебендя 1899: 163). П'ятий музичний епізод і перші акорди шостого тонально тісно пов'язані між собою, домінує мінорність: «з глибини душі чувся тяжкий плач, гіркі ридання, <...> Стогін ішов вгору, та не міг високо піднятися: чорна, темна, густа хмара не пускала далі» (Конисский-Перебендя 1899: 164) (*lento*). За розміром шостий епізод є найоб'ємнішим і значною мірою автобіографічним, тут скрипаль переповідає подробиці свого заслання: тяжке прощання з коханою, засніжена дорога до місця заслання, відчуття передчасної смерті, гіркота усвідомлення свого підневільного становища і того, що таких, як він, тут тисячі, розпач і зневіра звучать у кожній ноті. Між шостим і сьомим музичними епізодами зависає довга пауза, і вже перші мажорні акорди сьомого звучать у темпі *allegro animato*: «По підгір'ю, немов сопілка чабана, почулися гуки, схожі на надію! Надія росте,

росте, ширшає, ширшає» (Конисский-Перебендя 1899: 164): ліричний герой нарешті на волі і поспішає до коханої. Надто різка, тобто знову раптова модуляція – перехід від мажору до мінору, така ж несподівано-різка і зміна тональності до *adagietto* вже в першому акорді заключної, восьмої, частини: «Ні! Почулось знов щось сумне, тяжке, безнадійне, наче хтось оплакував, хоронячи свою кращу надію, свою будущину, своє життя, наче щось одірвалося од серця і розбилось...» (Конисский-Перебендя 1899: 164). Такими були відчуття ліричного героя, коли він дізнався про одруження коханої, коли вщент було зруйновано роками виплекану надію на щасливе подружнє життя, коли багаторічні соратники й однодумці геть-чисто оміщанились, зрадивши колишні ідеї.

Власне, оці останні музичні акорди, що є кульмінацією твору, стали останніми акордами скрипаля Павла, який розбиває своє серце: «підняв вгору вище голови скрипку і з усієї сили вдарив її об поміст!» (Конисский-Перебендя 1899: 164), останній же його життєвий акорд – смерть від колесами паровоза.

Привертає увагу й мовно-синтаксична архітектоніка цього «омузиченого» уривка: короткі обірвані речення, трикрапковість, які засвідчують тривожний настрій ліричного героя, і навпаки, домінування однорідних додатків у реченні свідчать про надію, жагу до життя. Цікавим з цього погляду є використання образу сопілки чабана, звучання якої підсвідомо породжує відчуття легкості, безмежного простору, динамічності і життєствердності, ілюструючи вихід Павла на волю.

Виразніше екзистенціальна проблематика (заявлена вже в назві твору) простежується в оповіданні «Радощі і скорботи великого скрипника», яке по суті є суцільним напруженим спогадом-самоаналізом і в якому наявні складники імпресіоністичного твору. Так, назване оповідання – ще далеко не класичний його зразок (через дещо мінімізований актуальний хронотоп), однак домінує імпресіоністичний прийом – «особливе використання найчастіше кольору, звуку, а також інших вражень, в яких втілюється естетичне ставлення письменника до зображуваної дійсності» (Кузнецов 1995: 82).

Сюжет оповідання «Радощі і скорботи...» нескладний: відомий скрипаль-віртуоз несподівано занедужує, а залишившись живим, намагається збагнути, що таке життя і смерть, де пролягає та невидима межа, що розділяє їх, наскільки страшна смерть фізична і професійна, чому геніальна особистість страждає через «внутрішню» самотність. Дослідник, аналізуючи архітектоніку імпресіоністичного твору, зазначає: «структура твору безперервна – вона визначається єдиним процесом переживання, і пластика малюнка неперервна – вона відтворює своєрідну лінію руху погляду героя, який свою увагу переносить з одних предметів на інші» (Кузнецов 1995: 77). Сюжетотвірними у названому творі є переживання,

рефлексії ліричного героя у різних станах: марення, гарячка, напівпритомність, просвітлення свідомості, депресія, межова ситуація. Письменник також проводить героя і через різні душевно-емоційні стани: невідомість, напруження, тривога, страх, усвідомлення ілюзорності слави, душевний біль, що заглушує фізичний, розчарування і втрата життєвих орієнтирів.

Перебуваючи в стані марення чи напівпритомному, скрипаль пригадує найприємніші моменти життя: натхнення і кропітка робота, віртуозна гра, визнання, слава й пошанування – усе те, що зігріває душу митцю. У парадигмі його світосприйняття панує тільки музика, за допомогою якої розкривається його внутрішній світ і музика чимось величним наповнює серця своїх шанувальників. Ось як герой згадує своє музикування: «Я був щасливим, щасливим і гордим! Я почував, що маю могутність викликати на світ зразки прекрасного і складувати з них мудрі комбінації» (Конисский-Перебендя 1901: 186). Та під час хвороби до героя несподівано приходить усвідомлення цілковитої самотності, адже, будучи в гарячці, він не бачить рідних і дорогих йому людей, не відчуває їхньої турботи й любові і це підштовхує до своєрідної ревізії колишнього безтурботного життя. Найпершим і найболючішим ударом стала відсутність нареченої, котра «стільки разів і на всіх струнах арфи своєї душі запевняла мене, що кохає мене більш над увесь світ, більш за саму себе» (Конисский-Перебендя 1901: 214). Зіткнувшись таким чином із байдужістю, ліричний герой у розпачі виголошує (внутрішній односторонній діалог): «Та де ж вона? Хіба вмерла? Бо коли б вона була жива, так була б тут... була б тутечки... Слухайте! Чому тут нема Октавії? Панни Октавії... моєї невісти?» (Конисский-Перебендя 1901: 195). У глибокому розпачі ліричний герой висновує, що як людина, як особистість він нічого не важить для тієї, яка кохає у ньому тільки уславленого і віртуозного скрипаля. У правдивості такого жорстокого для себе висновку недужий скрипаль утверджується і після візиту приятелів і відданих шанувальників: «Лишишся артистом, лишишся великим артистом, бо інакше ти, наче та крапля, зараз же канеш у хвилю забуття вкупі з твоїм ясним минулим» (Конисский-Перебендя 1901: 212). Змальована ситуація немовби перегукується із рядками Т. Шевченка: «Не завидуй і славному// Славний добре знає,// Що не його люди люблять,// А ту тяжку славу// Що він тяжкими сльозами// Вилив на забаву» (Шевченко 2003: 285). Тож ще гостріше ліричний герой сприймає параліч правиці, оскільки це не тільки втрата можливості продовжити музикування, а й глибока буттєва проблема. Параліч — передусім утрата свого Я, оскільки скрипаль не бачить сенсу подальшого життя без гри на скрипці. Герой оповідання «Радощі і скорботи...», як і музикант Павло Дрантус з однойменного твору, усвідомлює свою цілковиту самотність, і серед тисячі знайомих він пригадує «великі, сірі прозорі, наче кришталь, глибокі, наче озеро», очі якоїсь убогої незнайомки, і саме зустріч з

нею, на переконання ліричного героя, може зцілити його зболену і самотню душу, він живе і тримається надією ще однієї зустрічі з нею. І доля дарує йому такий шанс: випадково побачив ту ж самотню дівчину, в якій «чулася тиша і слабкість якоїсь тіні. Стояла вона під стіною, ніби стереглася, щоб не опинитися кому-небудь на дорозі» (Конисский-Перебендя 1901: 189), однак весела компанія приятелів знову віддаляє його від незнайомки.

Відбувається переоцінка цінностей: ліричний герой усвідомлює і те, що його велич і все подальше життя зруйнувала одна-єдина хвороботворна бактерія, що «у такого нікчемного творіннячка, як бацила, було право на моє життя і на смерть!» (Конисский-Перебендя 1901: 198). Зовсім по-іншому герой почав розуміти своє призначення на землі, суєтність життя і ймовірність несподіваної смерті, та зрештою висновує: «природа не потерплює порожнечі» (Конисский-Перебендя 1901: 202).

Символічним в оповіданні є образ годинника, по ході якого перед зустріччю з найкращими лікарями герой намагається визначити своє майбутнє як музиканта — так-ні. Удруге образ годинника з'являється після розкішної нічної гулянки з друзями, коли, знову залишившись на самоті, герой чує звук міського годинника, який ніби відбиває останні хвилини життя скрипаля: «Хто кличе?.. Земля? Небо? Куди? Чого?..» (Конисский-Перебендя 1901: 231). Особливого значення в цьому оповіданні набуває й інтер'єр, що слугує одним із засобів розкриття психологічного стану героя: розкішний інтер'єр готельного номера із дорогими позолоченими меблями різко контрастує із його фізичним і душевним станом. На його тлі скрипаль ще більше відчувається самотнім, і, щоб хоч якось порятуватися від нестерпного душевного болю і вочевидь неминучого самовбивства, ще глибше забувається у куток.

За жанрово-стильовими ознаками «Ранком в Алупці» — імпресіоністичний образок, сюжетотвірним центром якого є емоційно-психологічний стан суб'єктивного ліричного героя. У цьому індивідуалізованому образі героя відчутним є автобіографічний момент — напружена робота над біографією Т. Шевченка. «Ранком...» — практично безподієвий твір із переважанням внутрішнього сюжету, в якому крізь призму сприйняття природи розкривається зміна психофізіологічного стану, а головне — процес перебігу вражень, переживань і емоцій. Ю. Кузнецов, аналізуючи імпресіоністичну новелу, зазначив, що вона «зосереджується на кожній окремій миті людського існування, намагаючись з цих безконечно малих моментів життя душі вибудувати ланцюжок «роботи» людської психіки, конкретне буття духу» (Кузнецов 1995: 144).

Заклопотаний, перебуваючи у важкому психофізіологічному стані (втомлений і фізично, і розумово), герой повністю занурений в прочитане й написане за день,

тож йому уявляється киргизький степ і форт, де перебував Шевченко, навіть учувається грізна мелодія Каспія, який «кидає на берег журбу-тугу, ніби хоче ще більше нагнати скорботи» (Конисский-Перебендя 1901: 177). Однак побачений за вікном величний краєвид зачаровує сильніше, породжуючи нові психоемоційні реакції, до того ж – під впливом пейзажу – змінюється і психофізичний стан: «Я думав... Ні, я нічого не думав! Я не спроможен був нічого думати» (Конисский-Перебендя 1901: 180); далі – напівсон, ще за мить-другу – галюцинація і видіння, а потім герой прокидається.

Завдяки домінуванню активного хронотопу перед читачем відкривається динамічний імпресіоністичний малюнок із властивими йому вібраціями і світлотінями: «безкраїм килимом розіслалося Чорне море, неосяжне, широке, невимовно принадливе, чарівне. <...> ген-ген далеко-предалеко, скільки око сягає, горить безкрає море срібними іскорками дрібними. <...> з тих іскорок встають водограї <...> З другого моря, — з моря густої листви зеленої, — позирають зграбні башти і башточки Воронцовського палацу...» (Конисский-Перебендя 1901: 178). Власне кожна нова деталь пейзажу, яка потрапляє в поле зору оповідача образка «Ранок...», насиченість його колористики безпосередньо впливають на психоемоційний стан ліричного героя: «душу мою поймав якийсь темрявий сум, не то щоб важкий, не скажу, щоб і прикрий, але небажаний <...> Я ладен був тікати до світлиці, аби не бачити того муру молочно-хмарного, але ось на сході обрій зайнявся рожевим полум'ям» (Конисский-Перебендя 1901: 178).

Наступним кроком утвердження нових художньо-стильових і жанрових традицій є ліричне оповідання «Питання» (1898), яке О. Авдікович, один із перших дослідників творчості О. Кониського, назвав поезією в прозі на тлі любовним (Авдікович 1908: 38), тож головна тема є традиційною для поезії в прозі – гімн кохання. Сюжетотвірним у «Питанні» є ліричний, емоційно наснажений, побудований за принципом градації внутрішній монолог зраженого чоловіка, тобто безпосереднє самовираження ліричного героя. Душевний і фізичний біль, неприязнь і неймовірна огида до зрадливиці викликають у свідомості ліричного героя спогади про найважливіші моменти подружнього життя. Кожен із фрагментів-спогадів починається риторичним запитанням до уявлюваної співрозмовниці, що звучить рефреном до кожного з п'яти його емоційно-психологічних станів. Діапазон емоцій дуже широкий і змінюється від: «Благословен вовіки той літній ранок і та свята година» до діаметрально протилежного: «Будь проклята та година!»

Перший епізод відкриває питання з піднесеною цікавістю – «Чи ти не забула?»; хоча відповідь є очевидною, та ліричний герой одразу з ніжністю додає: «Я пам'ятаю так добре, наче се вчора було!» (Конисский-Перебендя 1901: 232). Пригадує ту

несподівану зустріч у садку, раптовий спалах чистої взаємної любові, що «могутньо царювала над нами, вона хвилями ходила в серці і в душі» (Конисский-Перебендя 1901: 233). У ці хвилини, як згадує ліричний герой, раювала не тільки душа, раювала й природа: «Тоненькі стовбури рожі <...> розкривалися назустріч палкому сонцю; вони дихали пахощами; вони пишалися красою, волею і повним почуттям життя; вони всі разом співали вдячний гімн природі, красі і коханню» (Конисский-Перебендя 1901: 232). У цьому фрагменті домінують дієслова першої особи множити й лексика на позначення стану задоволення і щасливого спокою: «ми стояли і німо дивились», «ми мовчки дивились», «ми слухали і мовчали», «ми мовчки схилились один до одного».

Другий епізод починається фразою «Чи пам'ятаєш, не забула?», в якій вчувається деяка нотка сумніву, хоча герой переконаний: «О, ніхто з людей таких годин не забуває!» (Конисский-Перебендя 1901: 232) – щасливу мить одруження: «Я дивився на тебе... твоя постать, твоя краса, уся ти не давала мені молитися до неба... Я молився на тебе... <...> одна ти була моїм богом, моєю царицею, моєю душею, моїм життям» (Конисский-Перебендя 1901: 234). Та попри домінування у цілому атмосфери щастя і спокою, відбувається розділення граматичного «ми» на «я» і «ти». Ліричний герой окремо каталогізує свої почуття-раювання, він добре пам'ятає і те, як «молитвою і коханням горіли і твої (*дружини*) очі», та все ж закрадається напружено-нервово, що такі моменти не можуть мати забуття: «Чуєш? Навіки!» (Конисский-Перебендя 1901: 234).

Виразно іронічне: «Чи ти пам'ятаєш, чи ти не забула?...» і гірка відповідь: «Я, о, я хотів би забути, та забутку Бог не дав!» (Конисский-Перебендя 1901: 234) — відкриває першу драматичну сторінку сімейного життя героя, коли він випадково почув поцілунок дружини зі своїм приятелем. Ліричному герою стає фізично й морально нестерпно не стільки через цей, можливо, ненавмисний поцілунок, не стільки через те, що приятель-народолюбєць пропагував геть новий стиль життя, скільки через неправдиву відповідь дружини: «Я тут сама сиділа, тебе дожидала» (Конисский-Перебендя 1901: 234). Збуджений психологічний стан ліричного героя передається відповідними дієсловами руху: «я підвівся», «я кинувся», «я зачепився за столик, перекинув його...», «я спинився, став наче вкопаний...», «я не тямив себе...». Герой був готовий пробачити-забути цей прикро-випадковий поцілунок, але, зауваживши зніяковіння дружини, переймається – чому, адже «чистого кохання люде не соромляться. А може зрада присяги?» (Конисский-Перебендя 1901: 237).

Наступний розділ, у якому згадується утеча дружини, герой переконаний: «Певна річ, що ти забула інший знов вечір» (Конисский-Перебендя 1901: 237), точніше ніч, коли покинула хворого чоловіка. Сподівання на щасливе сімейне майбутнє розвіялися зранку,

ліричний герой відчуває глибоку зневагу до втіачки, та все ж таки не може її не кохати. У цьому епізоді, на відміну від інших чотирьох, переважає використання лексики на вираження фізичного страждання і заперечної частки «не»: «хворий мучився», «дихать мені було тяжко», «не було сили», «воздуху не ставало...», «не забуду», «не спроможний був».

Останній, п'ятий фрагмент спогаду починається радше вже не питанням, а гіркою констатацією факту – «Ще один вечір повинна б ти пам'ятати» (Конисский-Перебендя 1901: 239); тут розгорнуто епізод, коли втіачка несподівано повертається додому й намагається випросити прощення у чоловіка. Саме той вечір став тією точкою неповернення, оскільки намагання вимолити прощення породило в душі ліричного героя непереборне відчуття огиди: «я почув, що в серці у мене нема до тебе ні кохання, ні поважання» (Конисский-Перебендя 1901: 240).

Привертає увагу й структурно-мовленнєва організація тексту, ідеться як про ритмічність, емоційно-експресивно забарвлену лексику, так і часте вживання односкладних чи синтаксично неповних речень, окличні речення і широке використання пауз («трикрапковість»), що здебільшого передають драматичність емоцій ліричного героя.

Беззаперечним є той факт, що зчаста О. Кониський свідомо жертвував художньою формою заради пропагування ідеї, особливо коли розглядаємо великоформатну ідеологічну прозу чи твори із сучасного життя. «Задачею нашого письменства (белетристики) я ставлю пропаганду, через що я не пильную за художньою стороною» (Відділ ІЛ: 300-1) – зазначав письменник. Однак є і промовисті винятки, що стосуються низки творів малої прози (кілька їх із цієї низки щойно проаналізовано). Варто додати, що прозовий доробок 80-90-х років свідчить про одночасне використання двох різних художньо-стильових парадигм: реалістичної, тобто традиційної і панівної для його художнього мислення, і модерністичної, оскільки у його творах поступово почали домінувати нові стильові тенденції, близькі до імпресіонізму. Очевидним є намагання письменника розширити жанрові межі малої прози – вплітання у композиційну структуру оповідання ліричних і публіцистичних авторських відступів, фактографічних і економічних даних, – що своєю чергою зумовлювало появу її нових видів. Проте нові дифузні жанрові форми малої прози, як і імпресіоністичні прийоми письма, є радше спорадичними спробами писати «по-новому», в яких письменник зосередився на відтворенні в основному душевних переживань ліричних героїв. Не варто забувати й про соціокультурний чинник, що значною мірою вплинув на художньо-стильове оновлення тогочасної української літератури – якісна зміна читацької аудиторії внаслідок появи прошарку освіченої української інтелігенції.

Бібліографія:

1908. **Авдикович 1908:** Авдикович, О. Огляд літературної діяльності О.Кониського, Перемишль, 1908.
- Відділ ІЛ:** Відділ рукописів ІЛ, ф.3, №1603.
1985. **Денисюк 1985:** Денисюк, І. Розвиток малої української прози XIX – початку XX ст. К. 1985.
- Кониський 1990:** Кониський, О. Оповідання. Повісті. Поетичні твори. К. 1990.
1899. **Конисский-Перебендя 1899:** Конисский-Перебендя, А. Твори: У 4 томах. Т. 2. Одесса. 1899.
1901. **Конисский-Перебендя 1901:** Конисский-Перебендя, А. Твори: У 4 томах. Т. 3. Одесса. 1901.
1903. **Конисский-Перебендя 1903:** Конисский-Перебендя, А. Твори: У 4 томах. Т. 4. Одесса, 1903.
- Кузнецов 1995:** Кузнецов, Ю. Импресионизм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. К. 1995.
- Франко 1982:** Франко, І. Зібрання творів У 50-ти томах. Т.35. К. 1982.
- Шевченко 2003:** Шевченко, Т. Зібрання творів: У 6 т. Т.1. К. 2003.
- Шумило 2003:** Шумило, Н. Під знаком національної самобутності: українська художня проза і критика кінця XIX – початку XX ст. К. 2003.

Інформація про автора:

Надія Теодорівна Бойко – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу класичної української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Київ-1, 01001, вул. Грушевського, 4

E-mail: nadia_bojko@ukr.net