

**ДО ПИТАННЯ ДИФУЗНИХ ЖАНРИХ ПІДВИДІВ
МАЛОЇ ПРОЗИ О.КОНИСЬКОГО**

У статті проаналізовано твори 1880-1890-х років, які засвідчують процес розмивання меж малої прози і появу нових дифузних жанрових підвидів у творчому доробку О. Кониського, а саме: поезія в прозі, синтетичне й лірично-настрове оповідання, імпресіоністичний образок. Ці тенденції можна оцінювати як спорадичні спроби письменника писати по-новому.

Ключові слова: жанр, стиль, ліричний експеримент, імпресіонізм, оповідання

Творчий доробок О. Кониського десятиліттями залишався поза увагою 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). Ситуація неналежної уваги почасти зберігається і в сучасних оглядах українського письменства, де О. Кониському відведена другорядна роль, незважаючи на чималий опублікований творчий доробок. Актуальність же заявленої проблематики пов'язана передусім із тим, що з художньо-стильового погляду творчий доробок О. Кониського в цілому відображає іманентні жанрово-стильові тенденції української літератури другої половини XIX ст., хоча й безперечно очевидно є зміна ідейно-тематичної і стильової парадигм, зумовлена щонайперше пошуком нового об'єкта обсервації та поглибленням психологізму. У ранніх творах О. Кониський ще послуговувався переважно зовнішніми засобами психологізму, які свідчили про пережиті героями глибокі страждання, продуктивнішим було використання пейзажу, який ілюстрував й авторське ставлення до зображуваних подій. Та поступово в О. Кониського з'являються і аналітичні прийоми психологізму, такі як внутрішній монолог і діалогізований монолог. Вочевидь і щодо його прозового доробку, особливо 80-90-х років, варто вести мову про тенденцію, зауважену І. Франком при аналізі «старого» і «нового» в тогочасній українській літературі. Критик зацентрував увагу на творчості «старшого» покоління, — головню 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» [6, с.108]. Надії ж на справжнє оновлення літератури пов'язував із представниками «молодого» покоління, для якого «голова річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла і тіні, які вона кидає на ціле своє оточення» [6, с.108]. Проте в етюді «Хоча б була постаті дожала!» О. Кониський вже відмовився від характерної для його індивідуального стилю розгорнутої передісторії героя, мінімізував і опис оточення, натомість в експозиції подав 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 люди на селі *спали*. Навкруги стояла *мертва тиша*; навіть на осіці <...> листя було нерухоме, не тремтіло; знати, що і повітря *спало* <...> вода *застила*. Річка *спала*...» [5, 366]. 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...» [5, с.374]

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 [11]. 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 про те, що 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 Алуцці»), 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» [3, с.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» [2, с.154]. Ю. Кузнецов запропонував розглядати такі твори як окремих вид — синтетичну новелу: твір, «в якому з особливою силою виявилася тенденція до синтезу в літературі здобутків суміжних мистецтв. Насамперед — музики і живопису» [7, с.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. 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. Зрештою зробив виняток для Зої, в якій вбачав непересічний талент 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!» [3, с.147, 150]. Музика в оповіданні «Музика Павло Дрантус» є дуже важливим структурно-композиційним складником, що не тільки віддзеркалює, а й підсилює внутрішні психічні процеси, зарозумлюючи емоційність і ліризм твору. У плані ще ширшому, аналізуючи вплив музики на українську новелістику кінця ХІХ — початку ХХ ст. І. Денисюк висноував, що вона зумовлює «підвищення емоційного тону», «ритмізацію речень» і «застосування деяких принципів музичної композиції».

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 ХІХ ст. Гадаємо, можна вести мову про ранні несподівані форми імпресіонізму, головною особливістю якого як художнього напрямку безперечно є переломлення предметів і явищ довколишнього 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 пошла заміж. 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, срібно-солодкої мелодії» (*largo*) легко і непомітно перетікають в елегію, а далі — в «стогін недужого чоловіка» [3, с.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» [3, с.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 слово «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» [3, с.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 почувалася печаль, журба, тихий жаль розлуки» [3, с.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» [3, с.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 підгрі'ю, немов сопілка чабана, почувлися гуки, похожі на надію! Надія росте, росте, ширшає, ширшає» [3, с.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 будучину, своє життя, наче щось одірвалося од серця і розбилось...» [3, с.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!» [3, с.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.

Наступним кроком утвердження нових художньо-стильових і жанрових традицій є ліричне оповідання «Питання» (1898), яке О. Авдикевич, один із перших дослідників творчості О. Кониського, назвав поезією в прозі на тлі любовним [1, с.38], тож головна тема є традиційною для поезії в прозі — гімн коханню. Сюжетотвірним у «Питанні» є ліричний, емоційно наснажений, побудований за принципом градації внутрішній монолог зрадженого чоловіка, тобто безпосереднє самовираження ліричного героя. Душевний і фізичний біль, неприязнь і неймовірна огида до зрадливці 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!» [4, с.232] Пригадує ту несподівану зустріч у садку, раптовий спалах чистої взаємної любові, у ці хвилини раювала душа 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 коханням» [4, с.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 схилюлись 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!» [4, с.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» [4, с.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!» [4, с.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!» [4, с.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-народолюбець пропагував геть новий стиль життя, скільки через неправдиву відповідь дружини: «Я тут сама сиділа, тебе дожидала» [4, с.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 зникання дружини, переймається — чому, адже «чистого кохання люде не соромляться. А може зрада присяги?» [4, с.237]

Наступний розділ, у якому згадується утеча дружини, герой переконаний: «Певна річ, що ти забула інший знов вечір» [4, с.237], точніше ніч, коли

покинула хворого чоловіка. Сподівання на щасливе сімейне майбутнє розвіялися зранку, ліричний герой відчуває глибоку зневагу до втікачки, 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» [4, с.239]; тут розгорнуто епізод, коли втікачка 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» [4, с.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.

Отже, проаналізувавши оповідання О. Кониського «Музика Павло Дрантусь» і «Питання», можемо зробити висновок, що очевидним було його намагання розширити жанрові межі малої прози, 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Авдиківич О. Огляд літературної діяльності О. Кониського, Перемишль, 1908.
2. Денисюк І. Розвиток малої української прози XIX — початку XX ст. К., 1985.
3. Конисский-Перебендя. А Творы: У 4 томах. — Одесса, 1899. — Т.2.
4. Конисский-Перебендя. А Творы: У 4 томах. — Одесса, 1899. — Т.3.
5. Конисский-Перебендя. А Творы: У 4 томах. — Одесса, 1899. — Т.4.
6. Кониський О. Оповідання. Повісті. Поетичні твори. К., 1990.
7. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. — К., 1995.
8. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. — К., 1982. — Т.35.
9. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. — К., 1982.

10. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. – К., 2003 – Т.1.
11. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: українська художня проза і критика кінця ХІХ — початку ХХ ст. – К., 2003.

Бойко Н., к. філол. н., ст. науч.сотр.,
Институт літератури ім. Т. Г. Шевченко НАН України

К ВОПРОСУ О ДИФУЗНЫХ ЖАНРОВЫХ ПОДВИДАХ МАЛОЙ ПРОЗЫ А. КОНИССКОГО

В статье проанализировано произведения 1880-1890-х годов, которые свидетельствуют о процессе размывания границ малой прозы и о появлении новых диффузных жанровых подвидов в творчестве А. Конисского, а именно: стихотворение в прозе, синтетический и лирическо-настроенческий рассказ, импрессионистический этюд. Эти тенденции скорее всего являются спорадическими попытками прозаика писать в новом для него стиле.

Ключевые слова: жанр, стиль, лирический эксперимент, импрессионизм, рассказ.

Nadiia Boiko Candidate of philology, Senior Scholar of Department of Ukrainian Classical Literature of Shevchenko Institute of Literature National Academy of Sciences of Ukraine

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

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

УДК 821.111 Баркер

Бойницька О.С., к. філол. н., доц.,
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка

ВІДНОВЛЕННЯ: ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА В ТРИЛОГІЇ ПЕТ БАРКЕР

У статті розглядаються романи воєнної трилогії Пет Баркер «Відновлення», «Око в дверях» та «Дорога примар». Аналізуються центральні теми, а також наскрізні мотиви та образи трилогії: війна,