

Колінько О. П.,

доктор філологічних наук, професор
Бердянського державного педагогічного університетуСПЕЦИФІКА ПОРТРЕТУВАННЯ
У МОДЕРНІСТСЬКІЙ НОВЕЛІ

Анотація. У статті представлена техніка портретування в новелі рубежу XIX–XX ст., яка аналізується крізь призму стилевих практик модернізму на матеріалі художніх творів українських і російських письменників. Наголошується, що превалює портрет героя, представлений на фоні включених у нього елементів пейзажу, що увиразнювало індивідуальність, неповторність персонажа, сприяло відтворенню його емоційного стану, почуттів, глибоких внутрішніх переживань.

Ключові слова: портретування, модерністська новела, «портрет пейзажу», образотворчі ремінісценції, імпресіонізм, бароко, сентименталістська школа.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими завданнями. У період рубежу XIX–XX ст. спостерігається загострений інтерес до людини, викликаний радикальним «антропологічним поворотом» (В. Подорога) від раціональних спроб «звести сутність людини до одного основного принципу чи субстанції (звичай – розуму) до неklasичних уявлень про складність і різноманіття феноменів людського буття й невимовності (незадоволеності, парадоксальності) природи людини» [1]. Відтак є закономірним, що в центрі художнього простору постає надміру неспокійна, розгублено-стривожена, зі складною й суперечливою психікою і складною душевною організацією людина, яка по-різному переживає своє буття. Тож письменника цікавить внутрішній стан особистості, її відсвіт на оточення, зародження нових естетичних категорій у її свідомості.

Трансформована парадигма загальнолюдських цінностей і духовно-душевних координат особистості призвела до пошуків нових способів її художнього втілення. «Характерність» «традиціоналістської» поезики змінилася «образом-особистістю» (М. Бахтін), притаманним поезиці «художньої модальності», що передбачала нове бачення героя й розуміння його не як об'єктивного характеру («душу»), а як принципово необ'єктивовану, внутрішньо нескінченну й вільну особистість («дух»), осмислену автором у її автономності, а не в категоріях власного «я» [2, 273]. Митці активно шукали необхідні художні засоби для відображення духовно-душевного в людині, значною мірою зосереджуючись на портреті, який у системі засобів художнього психологізму модерністської прози часто набував нових, специфічних рис.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Портретування перебуває не один десяток років у колі дослідницьких інтересів багатьох учених (О.М. Беспалов, Б.Є. Галанов, Є.О. Гончарова, В.М. Жирмунський, О.О. Мальцева, Н.О. Родіонова, К.Л. Сизова, Г.С.

Сириця та ін.), однак не втрачає інтересу серед літературознавців і сьогодні. У новелі порубіжжя XIX–XX ст., що в генетичній парадигмі тогочася представлена досить виразно як «найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті» [3, 524], зовнішньо-описовий портрет, характерний для реалістичної традиції XIX ст., зникає, його символічно заміщує промовиста деталь, що виконує не тільки структуротворчу, а й жанровизначальну функцію. І поязка модерністська новела є синтезом різних стилевих тенденцій, у ній найвиразніше постають «стильові» портрети. Саме цей аспект не був предметом наукових студій, відтак заявлена тема є актуальною і науково доцільною.

Формування мети статті. Метою статті є аналіз техніки портретування в новелі рубежу XIX–XX ст. крізь призму стилевих практик модернізму на матеріалі малої прози і власне новели українських і російських письменників.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Митці нової генерації, експериментуючи з формою, прагнули втілити її у визначальний настрій твору, дати глибоку психологічну характеристику персонажа. Складні переживання, які давали змогу глибше осягнути таємниці людської душі, були об'єктом їх зацікавлення, і саме імпресіоністична новела з її спрямованістю на зображення «миттєвого переживання в оповідному часі» (А. Ткаченко) відкрила широкі можливості для його відтворення через чуттєві враження (зорові, звукові, слухові, нюхові і т. д.).

У такій новелі превалює світлотінь, мерехтіння кольорів, несподівані ракурси зображення (просторовий, психологічний чи аксіологічний хронотоп, виразна художня деталь), засоби передачі переживання «мовою природи». Письменники тонко інтерпретують пейзаж, сприймаючи його як матеріал зображення психіки людини. Фактично пейзажі зливаються з авторефлексією героя. Розбудовуючи опис природи, новелісти акцентують у ньому емоційно-настрійне сприйняття героя, яке оживлює пейзаж, робить його символічним репрезентантом актуальних переживань «я». Співзвучність між станом природи й настроєм персонажа – типова риса їх імпресіоністичних поетологічних технік і прийомів. Відтак і портрети створені використанням характерних імпресіоністичних засобів – світлотіні, напівтонів, розмитого зображення, тобто певної атмосфери й вражень того чи іншого персонажа. Можна з впевненістю говорити про «портрет пейзажу» – тобто портрет героя, представлений на фоні включених у нього елементів пейзажу» [4].

Подібну техніку імпресіоністичного портретування (світлотінь, колір, вібрацію) використовує М. Коцюбинський, наприклад, змальовуючи Устю через сприйняття закоханого в неї Кирила («В дорозі»): «Вона йшла перед нього свіжа і чиста, з блискавичною лінією тіла й сміялась весело й тепло, як сонце. <...> Він держав руки, а вона жмурила очі, ховала лице, і сміх сипавсь їй із горла, як лісові горіхи у кришталева вазу. <...> І він не міг одрізнити її од шелесту лісу, од льоту хмар, запаху зілля...» [5, 188–189]; жінку-коханку зі сну Антона («Сон»): «Я не дивився на неї, а бачив, як в легкім диханні повітря тремтіли над чолом тонкі волосинки у неї, немов язички вогняні, а в озері ока переливалась тепла блакить» [6, 256]; стареньку матір, яку побачив син після довгих років розлуки («Лист»): «Молоде сонце било у всі чотири вікна, і лице мами, як сухий гриб, виразно чорніло в його проміннях. Але се був лиш мент. Друге сонце раптом зайнялось, розтягло зморшки, засвітилось в очах – і я вже нічого не бачив. Чув тільки, як десь коло мого чола калатало мамине серце, як сухе тіло гріло мене теплом, таким знайомим і ні на що не подібним, а руки душили за шию» [7, 318–319] або сестру Олю у сприйнятті брата: «Яка вона стала велика! Голі по лікоть руки, вогкі, з запахом свіжого м'яса, слизнули повз мої щоки, а на устах спочила тепла і запашна весна» [8, 319].

У всіх випадках наявні враження оповідачів від людей, яких вони бачать у той чи інший момент, враження актуальні, фіксують те, що відбувається тут і зараз. Як слушно зауважує Ю. Кузнецов, «портрет в імпресіоністичному творі майже зовсім неінформативний, він складається з кольорів або колористичних деталей, до нього вводяться подробиці, які викликали певні почуття, емоції в того, хто сприймає героя» [9, 46].

Послугуючись імпресіоністичним прийомом світлової акцентуації створює портрети Б. Зайцев, скажімо, в новелі «Май»: *дівчинки Машури-гімназистки* («Лёгенькая, с тоненькими ножками, в гимназическом переднике», «бойкая коза», «Вот, в двух верхках горячие глаза Машуры, прыгающий локон, и все ее тёпленькое тельце прильнуло к нему от наклона «машины»»); *поручика Штюцваге* («У него светло-голубые глаза, эмалево-фарфоровые, тоненький румянец и на пальце бирюзовое кольцо»; він – «офицер, но особенный, музыкант, и отличный, и всегда он изящен, с нежным румянцем, вдали от товарищей, с маленьким слабым инструментом», «белый лоб и нежные, чуть влажные пальцы, как цветы; они ходят в тихом вдохновении по клавиатурке инструмента»); *фізика Пронічки* («он скромн и тих, только кончики висячих светлых усов, котообразного вида, шевелятся под майским дуновением да отблёскивают очки под луной», «чесучовый пиджачишко и скромная учительская душа» [10]) та ін. Тут уже не опис зовнішності, а передача вражень від неї. Письменник виступає справжнім майстром зорової пластичної деталі, яка доповнюється світловими ефектами, теж настроєво зумовленими. Такі «портрети пейзажу» присутні й в інших ранніх новелах Б. Зайцева («Север», «Тихие зори», «Миф» тощо).

Новелістиці А. Чехова також притаманна імпресіоністична техніка портретування: фіксація подробиць, на перший погляд незначних деталей, які поєднавшись настроєм, створюють художню цілісність. Прикладом може

слугувати опис Ліди Волчанінової в новелі «Дом с мезонином» («Лидя, <...> стройная, красивая, освещенная солнцем»), що викликає образотворчі ремінісценції з серовським пленерним портретом у багатьох його варіантах («Девушка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем»). Стильові аналогії з імпресіоністичним живописом В. Серова викликають і портретні замальовки Місьюс: «Вставши утром, она тотчас же бралась за книгу и читала, сидя на террасе в глубоком кресле, или пряталась с книгой в липовой аллее. <...> и только потому, что взгляд её иногда становился усталым, ошеломлённым и лицо сильно бледнело, можно было догадаться, как это чтение утомляло её мозг. <...> сквозь широкие рукава просвечивали её тонкие, слабые руки» [11, IX, 178–179]. Найважливішими для автора були емоційні стани, почуття, вираженню яких підпорядковувалися розрізнені, на перший погляд, художні деталі, тому в структурі твору особливої ваги набувала гра світлотінню, «сонценосні» портрети.

У новелі «Страдальцы» (1886 р.) А. Чехов застосовує такий прийом у змальованні героїні, який дуже схожий з імпресіоністичною технікою К. Коровіна, що створив «дівчину-пляму» на картині «Портрет хористки» (1883 р.): «свет маленькой ночной лампы скудно пробивался сквозь голубой абажур» і освітлював молоду панночку Лізоньку Кудрінську, що чи то захворіла, чи то придумала собі хворобу: «Её белый кружевной чепчик резко вырисовывается на тёмном фоне красной подушки. На её бледном лице и круглых сдобных плечах лежат узорчатые тени от абажура» [12, V, 265].

Портрет нового хазяїна Каштанки А. Чехов теж творить, передаючи його кризь призму сприйняття Тьотки, у дусі коровінської імпресії, поєднуючи колір і графічний малюнок: «Прежде всего он надел на голову парик с пробормом и с двумя вихрами, похожими на рога, потом густо намазал лицо чем-то белым и сверх белой краски нарисовал ещё брови, усы и румяна. <...> опачкавши лицо и шею, он стал облачатся в какой-то необыкновенный, ни с чем не сообразный костюм. <...> широчайшие панталоны, сшитые из ситца с крупными цветами, какой употребляется в мещанских домах для занавесок и обивки мебели, панталоны, которые застёгиваются у самых подмышек; одна панталона сшита из коричневого ситца, другая из светло-жёлтого. Утонувши в них, хозяин надел ещё ситцевую курточку с большим зубчатым воротником и с золотой звездой на синие, разноцветные чулки и зелёные башмаки...» [13, VI, 445–446]. Послугуючись кольором, світлом, тінню, Чехов портретує своїх персонажів.

Живописну техніку в описі зовнішності героїв використовує і Михайло Жук, який професійно займався малярством. У цьому контексті привертає увагу новела «Дора» (1907 р.), яка у своїй структурі має портретний, інтер'єрний і пейзажний елементи, що відповідають імпресіоністичному принципу «рівнозначних тіл»: людина – інтер'єр – пейзаж і які об'єднані в одне ціле. Тому портрет Дори, опис спальної кімнати та природи («В спальній кімнаті було тихо, а Дора не спала. Її розбудив жар власного тіла, розбудило якесь дивне почуття, і вона не спала. Чорне, коротке, кучеряве волосся дихало на неї жаром. Уста були наче пошматовані теплим лоєм. Заложивши руки під голову, дивилася просто себе. Гадок її не турбували ані віддих Казя, <...> ані мухи, що літали

і брєніли на всі тони, ані подих прохолоди, що подихала крізь відчинене вікно, ані голос перепелиці, що кричала далеко в полі. Вона була гола, <...> і здавалося їй, що очі вогнем палають» [14, 545]) тісно згруповані навколо головної героїні, яка в контексті авторських ідей повинна була уособлювати цілісність і гармонію світу, однак, гостро переживаючи стан повії, втрату своєї ідентичності, вона виявилася неспроможною відновити навіть власний зруйнований світ. Саме це і позбавляє образ Дори тієї природної і радісної свободи життєвого відчуття, яке характерне для чеховських героїнь, осяяних світлом і високою духовністю. Відтак, хоч прикметною стильовою ознакою новели є імпресіоністична поетика, портрет, а відтак і образ Дори викликає радше образотворчі ремінісценції з оголеною «Мадонною» Е. Мунка, виконаною в експресіоністичному стилі, а не з «сонценосними» імпресіоністичними картинами «дівчат» В. Серова.

А от в О. Купріна літературні портрети жінок більше тяжіють до барокового стилю, зокрема, опис Варвари Михайлівни (новела «Страшная минута», 1895) асоціюється з образами жінок з полотен Пітера Рубенса (1577–1640), який сповідував філософію гедонізму і естетизував красу людських тіл. Його жіночі образи відзначалися підкресленим здоров'ям, молодістю, пишністю тіла, еротизмом, вони були створені «ніби з молока і крові». Саме на таких характеристиках героїні акцентував О. Купрін, намагаючись не так описати, як передати враження, яке вона справляла на навколишніх, а також передати її внутрішній стан – конфлікт духу і плоті: «Она стояла перед музжем лёгкая и грациозная, во всём пышно расцвете своей двадцатилетней красоты, с высокой грудью и гибкой талией. Легкая кофточка <...> оставляла открытыми круглые и крепкие, чуть пушистые руки. У неё было нежное, матовое лицо тёмной шатенки; губы маленькие, полные и круто изогнутые, какие встречаются только у женщин на картинах Рубенса; большие глаза <...>, пышные, немного жёсткие, чёрно-рыжеватые волосы, вьющиеся мелкими завитками на висках и на затылке...» [15, III, 288]. У техніці портретування О. Купрін послуговувався білим і коричневим кольором або їх змішаною гамою (ці кольори були найбільш вживані Рубенсом, щоб натуральніше відобразити тонкощі текстури і будови самого тіла).

Христя Алчевська, яка посідає помітне місце в «різнобарвній китиці індивідуальностей» (І. Франко) кінця XIX – поч. XX ст., у творенні портретів більше тяжіла до естетики імпресіонізму. Скажімо, у новелі «Асан і Зейнеп» (1914 надр.) живописні ефекти є допоміжним інструментом портретування: авторка надає значення не тільки пластиці й колориту, а й обробці деталей – тлу, одягу, декоративним аксесуарам, як от «мальовничо завінута хустка» на голові в Асана, «круглєсенька вишита шапочка» у сестрички Зейнеп, «вишиваний золотий одіж» багатого молодого татарина Урсина, «зелене покривало» і «золоті гроші намиста» Зейнеп тощо.

А так живописує словом авторка у фіналі новели, створюючи «внутрішній портрет» героїні: «Вона (Зейнеп. – О.К.) тікала так, ніби за нею стежили й ловили її тисячі рук або принаймні гналися за нею на конях... Зі скелі на скелю, з рівчак на камінь, все вище і вище, аж тудою, де стирчать найвищі гірські шпилі, голі, як пустиня. Зелене покривало зсунулося з голови, золоті гроші на ший

порвалися й розсипалися, а маленькі капці все бігли й бігли і білілися то тут, то там, при ясному світлі місяця» [16, 518]. Ця «картина» ніби намальована художником-плєніристом, вся техніка якого підпорядкована психологічним завданням і виражає стан душі ошуканої дівчини, її нестримуваний біль серця, який вона так і не змогла угамувати. Застосовуючи колір, письменниця фіксує його найменші відтінки, переходить тонів, не поступаючись імпресіоністам.

Як видно з наведених прикладів, у модерністській новелі для створення портрету письменники часто послуговувалися засобами, запозиченими з інших видів мистецтва. Наприклад, у новелі М. Яцкова «Дівчина з XVIII віку» оживає французький живопис епохи XVIII ст.: «В спальні були образи в стилі FrancoisBoucheriJean-aGreuze. Дівочі постаті з солодкаво-плаксивими личками. В наївно перехилених головках entrois quart виходила смішна перспектива в лінії очей. Ся манера тодішньої французької школи будить хижацьку пристрась. Напроти ліжка було два великі образи. На однім гола дівчина кормила груддю вужа і вихилила з-поза завеси грізне обличчя з виразом: хто відкриє мою тайну, той загине. Другий – був се довжелезний образ з чудернацьким підписом на рамах: «Стоморговий дім Джеймса Віслера». <...> Невідомий маляр з хистом Яна Luuken-a перевищив в тім образі іспанські оповідання, Лесажа «Храмового чорта» і безстыдні сцени Петра Аретіна» [17, 237]. Автор називає імена французьких художників Франсуа Буше, представника стилю рококо; Жана-Батіста Греза, теж французького живописця XVIII ст., але вже представника іншої – сентименталістської школи; присутній у цьому контексті і Ян Луїкен, голландський гравер і поет; згадує автор і картини Джеймса Віслера, англо-американського художника XIX ст. Цей живописний підтекст не зводиться до простого переліку знаменитих живописців, він покликаний підкреслити загаєний символічний смисл побутової сцени, яку автор наводить далі, щоб поєднати «дух минувшини» з подіями новочасними і висловити модерністське розуміння жіночності: «Дівчина вийшла до пустої обори, за нею – пес. На грегари ластів'яче гніздо. <...> приступила крадки до гнізда, виймила двоє ластів'ят і тримала їх на долоні. <...> Одно зачало рухатися і випало на землю. Дівчина взяла тамте в ліву руку, правою підоймила те, що впало, і наставила псові. Пес згорнув його писком з долоні. <...> потер зубами і проковтнув його. Друге ластів'я було врятоване, панна поклатала його назад в гніздо і вийшла з обори. По виразі личка за той час я відкрив, що дівчина з вужем при грудях (підкреслення моє. – О.К.) в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні» [18, 239–240]. М. Яцків у цьому епізоді демонструє суголосність своїх художніх ідей поглядам Джеймса Віслера на жорстоку природу жінки: за її красивою, привабливою зовнішністю приховується «хижацька пристрась». Образотворчі ремінісценції тільки увиразнюють цей підтекст.

Джерелом описів зовнішності персонажів у новелах М. Яцкова була і сецесійна іконографія, і творчість прерафаелітів. Саме завдячуючи їх впливу з'явилися під його пером образи жінок з мармуровою шкірою, із тасмичним поглядом меланхолійних очей, з глибокими зморшками на чолі, блідих і мовчазних облич, із «спокоєм в чертах»,

безкровних тіл, ніби позбавлених життя, що створювало настрої морталізму. Такими постають героїні з новел «Готуріди», «Дівчина на чорнім коні»: «А сьома богиня сама-саміська. Перейшла світ, станула на краю і відвернулася від нього... Як статуя. Її очі видять цілий всесвіт. <...> Леле! Виджу одну дівчину. Простерта, як земля. Здається, цілу землю вкрила собою. Подих мертвоти пересуваєсь по скостенілих сугубах, по розбитих хвилях сплетів, по лиці німім, застиглим, по чертах стягнених. Зціпеніли безрадно заламані руки...» («Готуріди») [19, 65]. «Провідна муза» у новелі «Дівчина на чорнім коні» має дещо інший вигляд: «Лежала на веранді у відкритій домовині, біліла, як лілея на чорнім коврі. <...> Даріан притулив уста до її личка легенько, аби не збудити. Листя шелестіло в парку, її личко оживало, він учув легенький шепіт, як в своїй душі. «Я не вмерла, але не маю сили підвестися, ні втворити очей. Не рухай мене, не буди смерті, мені так добре» [20, 210].

Схожими з афродизійськими з'явами прерафаелітів та мертвими красунями М. Яцкова є героїні О. Амфітеатрова. Віра Михайлівна (новела «Казнь»): «Это оригинальная девушка, не особенно красивая, с холодными руками и тусклым взором»; «ее мертвенная бледность, ее странный взгляд, ее холодные руки почти пугали Евгению»; «в загадочных глазах никогда нельзя было ничего прочитать»; «Я увидел белое, как полотно, лицо, синие искривленные губы, широко раскрытые черные глаза, с нестерпимым враждебным блеском. Ни стыда, ни страха, ни отчаяния – одна злоба, и даже не гневная, а холодная, свирепая злоба легла на ее черты»; «бледное женское лицо с сверкающими глазами, цепкие узкие руки на моих плечах и тихий ровный голос, нашептывающий мне кровавые слова!» [21, 131–137].

Мертвотним подихом віє і від героїні новели «Киммерийская болезнь» О. Амфітеатрова, маленької бронетки, яка являлася мешканцю московської квартири: «Маленькая, тощенькая, но совсем молодая и очень красивая. Ресницы длинные, строгие и такие дремучие, что за ними не видать глаз»; «зелёное лицо, синие губы»; «Мне хотелось видеть её глаза, но её ресницы только дрожали, а не поднимались. Всего раза два сверкнул на меня её взгляд, острый и блестящий, да и то исподтишка, искоса, когда я отворачивался в сторону»; «У неё были холодные, мягкие ручки и холодные губки»; «У меня лицо горело от её поцелуев, а мои не пристали к её щекам – точно я целовал мрамор»; «Губы у неё задрожали... и слышу я... ну, ну, слышу... тем же ровным голосом: потому что я мёртвая». <...> На пороге она обернулась, и я наконец увидел её глаза... мёртвые, неподвижные глаза, в которых не отразился огонёк моей свечи...» [22].

Прерафаелітівське мистецтво має ремінісценції і в новелі Ф. Сологуба «Красногубая гостья» (1909), героїня якої в авторських описах багаторазово постає в таких характеристиках, як бліде обличчя, холодне тіло, неживі зеленуваті очі, надмірно червоні губи вампіра і т.п. («Только на бледном лице чрезмерная алость губ была живою», «... бледноликая, зеленоокая, с чрезмерно яркими, как у вампира, устами, вся холодная, как неживая»; «красноустая гостья с неживыми глазами»; «знойные, жадные губы, только одни живые в холоде её тела» и т.п. [23, 263–268]), які сприяють створенню навколо її образу специфічної аури смерті й переводять оповідь із реального в містичний план.

Попри портретну схожість і спільні образотворчі ремінісценції, зміст, який митцікладають в образ таких своєрідних жінок, – відмінний: Яцків порушує тему обраності митця, поетичного натхнення, тому його алегорична фігура меланхолійної жінки («Дами Меланхолії») покликана розбурхувати частину мізку митця, що відповідає за уяву, фантазію, відтак сприяє народженню поетичних видінь, постає як муза творчого екстазу, як «джерело романтичної медитації» (Н. Фрай). В О. Амфітеатрова та Ф. Сологуба змістова наповненість подібного образу позбавлена сакрального начала, мертвотний образ жінки містифікується і стає втіленням вселенського зла, виступає «знаряддям сатани», посланицею «незримого світу».

Висновки з дослідження. Таким чином, наведені портретні характеристики в новелах українських і російських письменників засвідчують, що митці відповідно до запитів часу намагалися схарактеризувати своїх персонажів в дусі модерністської поетики, використовуючи новітні прийоми і засоби: миттєво-плерерну техніку, передаючи той чи інший образ крізь призму сприйняття героя, наратора, автора; імпресію, поєднуючи колір і графічний малюнок, переходячи тонів, тінь і розмиті контури, підпорядковуючи все це психологічним завданням і вираженню стану душі тих, про кого писали, часто апелюючи до традицій європейського живопису XVIII–XX ст. Створені портрети мали стильові ознаки, всотуючи елементи імпресіонізму, експресіонізму, сентименталізму, бароко, вони докорінно відрізнялися від реалістичної описовості, демонструючи приналежність до літератури нової доби через несподівані ракурси зображення (просторовий, психологічний чи аксіологічний хронотоп, виразні художні деталі), засоби передачі переживання «мовою природи».

Перспективи подальших пошуків у даному науковому напрямку. Дана розвідка не є вичерпним осмисленням заявленої теми, вона залишається предметом подальшої дослідницької роботи авторки.

Література:

1. Гурин С.П. Маргинальная антропология / С.П. Гурин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rin.ru/doc/i/51560.p.html>.
2. Бройтман С. Историческая поэтика : учебное пособие / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 421 с.
3. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку / Іван Франко // І. Франко. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529.
4. Авдеева Л. В. Импрессионистское начало в лирике Игоря Северянина : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Л. В. Авдеева. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/3831.html>.
5. Коцюбинський М. Вибрані твори : в 3 т. / М. Коцюбинський. – К., 1950. – Т. 2. – 482 с.
6. Там само, с. 256.
7. Там само, с. 318–319.
8. Там само, с. 319.
9. Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в украинській прозі кінця XIX – початку XX ст. : Проблеми естетики і поетики / Ю. Б. Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
10. Зайцев Б. К. Май. Миф. Океан. Север // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tozamira.org/lib/themes/vestniki/boris_zaitsev.htm.
11. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А.П. Чехов. – М. : Наука (посилаючись на це видання, в дужках вказується, крім сторінки, том римськими цифрами).

12. Там само, V, с. 265.
13. Там само, VI, 445–446.
14. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К. : Наук. думка, 1989. – 688 с.
15. Куприн А.И. Собрание сочинений : в 9 т. – М. : Худ. литерату-ра, 1970–1973 (посилаючись на це видання, в дужках вказується, крім сторінки, том римськими цифрами).
16. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. ...С. 518.
17. Яцків М. Муза на Чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / [упоряд. автор передм. та приміт. М. Ільницький] / М. Яцків. – К. : Дніпро, 1989. – 846 с.
18. Там само, с. 239–240.
19. Там само, с. 65
20. Там само, с. 210
21. Амфитеатров А. Мёртвые боги : Рассказы. Роман / А. Амфитеатров. – М.: Современник, 1991. – 542 с.
22. Амфитеатров А. Грёзы и тени / А. Амфитеатров. – М., 1896. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://az.lib.ru>.
23. Сологуб Ф. Капли крови. Избранная проза. – М. : Центурион, Интерпракс, 1992. – 448 с.

Колинько Е. П. Специфика портретирования в модернистской новелле

Аннотация. В статье представлена техника портретирования в новелле рубежа XIX-XX вв., которая анализируется сквозь призму стилевых практик модернизма на материале художественных произведений

украинских и русских писателей. Акцентируется, что превалирует портрет героя, представленный на фоне элементов пейзажа, это способствовало выражению индивидуальности, неповторимости персонажа, воспроизведению его эмоционального состояния, чувств, глубоких внутренних переживаний.

Ключевые слова: портретирование, модернистская новелла, «портрет пейзажа», изобразительные реминисценции, импрессионизм, барокко, сентименталистская школа.

Kolinko O. Specificity of portraiting in modernist novel.

Summary. The article presents a novel technique of portraiting at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, which is analyzed in the light of stylistic practices of modernism on the material of the Ukrainian and Russian writers' works. It is noted that the hero's portrait is prevailing and presented against the background including landscape elements. It helps to emphasis on hero's individuality, uniqueness of the character, contributed to the reproduction of his emotional state, senses and deep inner feelings.

Key words: portraiting, modernist novel, «landscape portrait», figurative allusions, impressionism, baroque, sentimentalism school.