

ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ В УКРАЇНСЬКІЙ РЕАЛІСТИЧНІЙ ПРОЗІ 60 – 70-Х РОКІВ ХІХ СТОРІЧЧЯ

Аналіз художніх деталей покликаний розширити можливості інтерпретації літературного твору, що є одним із важливих і поширених видів літературознавчих досліджень. Висновки інтерпретації відбивають моральний, психологічний і культурний аспекти розуміння тексту, що являє собою вираз думки того або іншого письменника, який, перетворюючи реальність шляхом своєї творчої фантазії, створює модель – свою концепцію, точку зору буття людини. Художня деталь – як одна із форм зображення світу – є невід'ємною частиною словесно-художнього образу. Оскільки словесно-художній образ і твір у цілому потенційно багатозначні, то їх порівняльна цінність, міра адекватності або полемічності стосовно авторської концепції також сполучена з виявленням особливостей деталізації зображеного світу автора. Наукове дослідження світу твору з урахуванням предметної зображальності вважається багатьма фахівцями в теорії літератури одним з головних завдань сучасного літературознавства. Теперішній етап літературного розвитку продовжує висувати одну з «вічних» проблем творчості – проблему зображальних можливостей письменника, засобів його емоційного впливу на читача, проблему майстерності в цілому. І художня деталь як літературознавча категорія, пов'язана з конкретною виразною подробицею, що визначає ідею автора в найкоротшій формі, стає специфічним засобом узагальнення. Функціонування художньої деталі в літературному творі ми повинні сприймати як прояв діалектики частини й цілого, вивчення якої, на наш погляд, – одне з найважливіших завдань сучасного літературознавства. Тим більше, що різні типи деталей виконують у художньому творі різні функції. Визначити їх художню природу функціонування й структурного утворення в національній прозі – завдання складне, але необхідне.

Мета нашого дослідження – цілісне вивчення й аналіз різноманітних видів художніх деталей у реалістичній творчості українських прозаїків 60 – 70 років ХІХ століття, розкриття їх функцій для виявлення нової змістовності творів письменників.

Завдання дослідження:

- вивчення основних положень сучасного літературознавства щодо ролі художніх деталей у предметному світі твору;
- аналіз різновидів деталей;
- виявлення, збір і систематизація різних видів художніх деталей та розкриття їх функцій в окремих творах української реалістичної прози 60 – 70 років ХІХ сторіччя;

- визначення особливостей використання українськими прозаїками зазначеного періоду деталей портрету, пейзажу, деталей, речей, їх місця й ролі у творчому процесі письменників.

Об'єктом дослідження є реалістичні прозові твори Г. Барвінок, С. Воробкевича, Ф. Заревича, Є. Згарського, Марка Вовчка, В. Лучаківського, Д. Мордовця, І. Нечуя-Левицького, М. Олельковича, М. Павлика, Панаса Мирного, А. Свидницького, О. Стороженка, Ю. Федьковича, І. Франка.

У межах даного об'єкта предмет дослідження – художня деталь – найменша одиниця предметного світу твору письменника.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній на основі методики цілісного, синтетичного підходу до аналізу літературного твору вперше розпочата спроба аналізу деталей художнього світу більшості українських письменників-реалістів 60 – 70 років XIX століття.

Теоретичною основою при написанні наукової праці стали розвідки вітчизняних та іноземних літературознавців: Л. Александрової, Ю. Андреева, С. Андрусів, М. Бахтіна, О. Білецького, О. Бушміна, А. Войтюка, В. Виноградова, О. Галича, О. Гончара, Г. Грабовича, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Дзюби, А. Єсіна, Д. Затонського, В. Зарви, І. Захарчук, М. Ільницького, Н. Калениченка, М. Кодацького, І. Козлика, Г. Кравця, Н. Крутикової, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, М. Наєнка, Д. Наливайка, Є. Нахліка, І. Неупокосової, С. Павличка, М. Пархоменка, В. Перетця, Г. Поспелова, С. Петрова, А. Ткаченка, В. Тюпи, Ф. Фрідлендера, В. Хализєва, М. Храпченка, Л. Чернеця, Д. Чижевського, В. Шкловського, Н. Яценка й інших науковців.

Художня деталь — засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору. Слово «деталь» як науковий термін літературознавства й образотворчий засіб, що заслуговує на увагу вчених, був згаданий ще В. Белінським [3, с. 382]. Однак належним чином про деталь заговорили тільки у двадцятому столітті. Російський літературознавець Г. Поспелов одним з перших визначив деталь як один із засобів образотворчого мистецтва; дослідив її різновиди [15, с. 67]; з'ясував, що слово «detael», будучи французького походження, позначає «частину, частку, подробицю, дрібну частину дріб'язку» і як художній засіб виконує важливі функції в літературному творі.

Тувинська дослідниця О. Бади-Монге здійснила ретельний аналіз праць літературознавців у галузі художньої деталі: М. Березняка («деталь породжує почуттєвий образ»); Ю. Борєва («завдяки художній деталі в тексті виникає можливість розсуду додаткового змісту»); З. Гузара («деталь може бути рельєфною, пластичною, картинною або «необразною»); Є. Добіна – («зміст і сила деталі в тім, що в нескінченно мале вміщене ціле» і «деталь є мініатюрною

моделлю мистецтва, виразницею: у ланцюзі одиничних подій часу, історії, у приватній колізії – протиріч у суспільстві, в окремих долях – закономірностей епохи»); А. Єсіна та Л. Чернеця (поділ художніх деталей виділяють деталі зовнішні й психологічні); С. Калачової (класифікує деталь у такий спосіб: деталь-портрет, предметна деталь, деталь-вчинок, деталь-образ, деталь-питання, розкриваючи й саме поняття деталі: «Деталь допомагає при назві кожної зовнішньої ознаки зрозуміти щось у сутності зображуваного характеру»); Н. Колодіної (на відміну від М. Березняка, вважає: «Деталь як засіб текстопобудови не здатна породжувати почуттєвий образ у силу того, що зоровий образ не може бути безпосередньо створений словами – він тільки мається на увазі, він навіюється читачеві, і, сприймаючи вселяння, читач неминуче опирається на свій запас вражень»); І. Роднянської («художня деталь» необхідна, щоб «читач завжди тримався напоготові»); В. Щеглова (про ідейну, психологічну, естетичну вагу художньої деталі в творі); В. Халізева (який підкреслює: «В одних випадках письменники оперують розгорнутими характеристиками якого-небудь явища, в інших – з'єднують у тих самих текстових епізодах різнорідну предметність»). Вона зробила цікаве, на наш погляд, визначення: «...деталь – це вже оформлене узагальнення, вищий рівень типізації. Це конкретність, подробиця, яка несе в собі загальне, підпорядкована задуму автора в сюжеті твору. На відміну від деталі, подробиця – одномоментна інформація, яку вона несе, це інформація про даний момент, один бік предмета, явища. Подробиця одинична за формою й змістом, але й вона може скласти матеріал для узагальнення художньої деталі, особливо в умовах становлення літературного процесу... [4, с. 3 – 4]

Таким чином, говорячи про історію, різновиди й сфери застосування деталі, учені приходять до єдиної думки про те, що як образотворчий засіб і компонент творчості деталь виявила свої багаті естетичні функції в становленні реалістичної прози, продовжуючи бути гарантією життєвої вірогідності й художньої правди й сьогодні. От чому розуміння функції й структури феномена «художня деталь» актуальні в літературознавчих дослідженнях і вимагають їхньої подальшої розробки.

Науково-практична значущість дослідження мотивується тим, що його результати можуть бути використані в подальшій розробці історії й теорії української літератури.

Методологічну основу дослідження становлять принципи об'єктивності й історичності в літературознавстві.

Дослідження здійснено з позицій комплексного літературно-текстологічного аналізу, культурно-історичного та порівняльно-типологічного методів.

Однією з найбільш суттєвих внутрішніх естетичних закономірностей розвитку реалістичного творчого методу української прози був двоєдиний процес поширення масштабності охоплення життєвих явищ, з одного боку, і з

другого – поглиблення конкретизації сюжету за допомогою художніх деталей, котрі відбивали б найрізноманітніші сфери людського буття.

І це зрозуміло, бо художня деталь відіграє винятково важливу роль у творчому процесі митця. Більше того – не буде перебільшенням твердження, що без художньої деталі реалістичне мистецтво (та й мистецтво взагалі) неможливе.

У поняття художньої деталі вкладається широкий і багатогранний зміст, який не зводиться до зображення предметів обстановки, окремих рис портретів персонажів, особливостей їх мови, пейзажу. Функціональна сфера художньої деталі сягає й у відтворення дій героїв, їх взаємовідношень, і, що особливо важливо, – внутрішнього світу.

Художня деталь, таким чином, будучи відбиттям усього комплексу зовнішнього і внутрішнього вияву людської особистості, її зв'язків з навколишнім середовищем, є важливим засобом типізації, створення типових характерів і типових обставин. Саме в цьому полягає докорінна відмінність між естетичними функціями художньої деталі у письменників-реалістів і натуралістів, бо в останніх деталь є самоціллю, так би мовити, «річчю в собі».

У той же час не слід ототожнювати художню деталь з подробицями, скажімо, інтер'єру, окремими рисами портрету, одягу персонажів, функціональна сфера яких не виходить за межі посилення конкретизації обставин, і не наповнена внутрішнім естетичним змістом, прихованим підтекстом, що є основною прикметою художньої деталі. Остання, на відміну від подробиці, є, таким чином, своєрідним художнім образом, при тому нерідко в образі, коли йдеться про відтворення внутрішнього світу людини.

Видатні майстри реалізму Л.Толстой, О. Бальзак, Е. Золя та інші класики світової літератури глибоко усвідомлювали виняткову роль деталі в творчому процесі художньої типізації, досягненні великої життєвої правди. «Якщо персонаж вигаданий, – зазначав Бальзак, – мистецтво романіста полягає в правдивості всіх деталей» [1, с. 229].

Відомо, наскільки автор «Людської комедії» вивчав життєвий матеріал для своїх творів, виявляючи глибоке зацікавлення найменшими подробицями життя, побуту й праці майбутніх героїв своїх романів. Це ж саме було властивим і для творчого методу Л.Толстого, який завжди прагнув максимальної художньої конкретності, побудованої на дійсних життєвих фактах і подіях, на глибокому знанні історії.

Видатні майстри української реалістичної прози І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко у своїй творчій практиці також надавали виключно важливу роль художній деталі, добре розуміючи її життєву основу і тому невтомно вивчали життя і побут свого народу. І. Нечуй-Левицький до глибокої старості не поривав зв'язків з селом, майже щорічно виїжджаючи з Києва для поповнення своїх знань і вражень про життя селянства, Панас Мирний подорожував по Полтавщині з цією ж самою метою, до найменших подробиць вивчав оточуюче його чиновницьке середовище. Яскравим свідченням

глибокого інтересу письменника до важливих економічних, соціально-політичних, психологічних деталей народного життя є його нарис «Подоріжжя від Полтави до Гадячого». Ще в гімнастичні, а там і студентські роки І. Франко ставить перед собою завдання пильного вивчення життя, побуту й праці, психології різноманітних верств галицького суспільства, насамперед робітничого класу.

Постійна увага майстрів української реалістичної прози до конкретних фактів і явищ ніколи не збивала їх до повзучого емпіризму, навпаки, історична конкретизація, художня деталізація в їх творчості єдналася з широкими узагальненнями, які, особливо у творах І. Франка, набували глибокого філософського змісту.

Розвиток реалістичного творчого методу української прози 60–70-х років XIX століття зумовлював зростаючу увагу письменників до художньої деталі, сфери застосування якої все більше поширювалися, набуваючи нових відтінків у залежності від особливостей творчої манери того або іншого художника. У всьому цьому відбилась загальна закономірність мистецтва великої життєвої правди.

«Весь шлях розвитку реалізму як художнього методу від Шекспіра до Толстого і Чехова можна собі уявити як все більш зростаючу, все посилювану конкретизацію та деталізацію у зображенні життя суспільства і людини» [14, с. 174].

Цікаво простежити, як ця загальна тенденція реалістичного творчого методу, притаманна й українській прозі розглядуваного нами періоду, проявлялась у творчості окремих її представників.

Відповідаючи на поставлене питання, слід відзначити досить широку функціональну спрямованість художньої деталі у творчому методі письменників-реалістів 60-70-х років XIX століття. У цілому ж можна виділити три найбільш загальні аспекти застосування цього важливого компоненту художньої форми літературного твору: поглиблена індивідуалізація персонажів, їх портретна характеристика і створення типових обставин. Правда, між цими зокрема двома першими сферами використання деталі, не можна встановити чітких меж, оскільки вони нерідко взаємно переплітаються. Тому проведені нами водорозділи між різними функціональними спрямуваннями художньої деталі слід у певній мірі вважати умовними, бо зроблено це для більшої зручності літературознавчого аналізу.

У творчості Марка Вовчка, А. Свидницького та інших прозаїків 60-х років XIX століття художня деталь як засіб індивідуалізації персонажів найчастіше спрямована на розкриття їх соціально-психологічних особливостей, своєрідності темпераменту, вікових ознак, почуттів та настроїв. При тому весь цей досить широкий комплекс виявів людської особистості передавався, як правило, через зовнішні деталі: поведінки, фізичного стану літературних героїв.

З великим естетичним ефектом застосовує художню деталь з метою виявлення соціально-психологічної сутності персонажів Марко Вовчок у

повісті «Інститутка». Характерним у цьому відношенні є контрастне зіставлення окремих деталей поведінки панночки серед гостей і кріпаків. «Обійшла, либонь, вона їх усіх, – кого словами, а кого бровами» [5, с. 129], а в ставленні до дівчат-кріпачок, Устини «...вже що день, то вона сердитіша: вже й лає, часом щипне або штовхне... та й сама почервоніє, як жар» [5, с. 130]. У наведеному прикладі звертає на себе увагу також деталь психологічного портрету інститутки, яка відбиває внутрішню боротьбу в ній між почуттями людяності і жорстокістю. Проте в подальших взаєминах її з кріпаками ми вже не бачимо цієї психологічної роздвоєності – інститутка стає типовою баринею.

З допомогою нових штрихів поведінки інститутки Марко Вовчок домагається ще більш поглибленої індивідуалізації. Гнів, обурення молодої пані викликані простотою і доброзичливістю кріпаків, які щиро й сердечно, по-народному вітають молоде подружжя, яскраво відбито у сердитому, іскристому погляді, змінах виразу обличчя, різких жестах і рухах.

У даному випадку застосування художньої деталі для відбиття соціально-психологічної сутності інститутки цілком виправдане, бо відповідає логіці її характеру. Відвертий і бурхливий вияв почуттів молодої дружини лікаря не був доречним для першого дня перебування її на чоловіковому хуторі.

Виявляє художню ошадливість письменниця при соціально-психологічній характеристиці персонажів і в оповіданні «Ледациця». Після першої серйозної сутички пані з Настею, у хаті, де жили кріпаки, запанувала гнітюча тиша, кожен замкнувся в собі. Автор не вдається до описів думок і почуттів своїх героїв, а звертає увагу лише на деталі їх зовнішнього стану. Ідейно-естетичний ефект від цієї картини ще більше посилюється зіставленням її з тим, що відбувається у панських упокоях: «...там сміються, говорять, жартують голосно» [5, с. 99].

Найхарактернішою рисою зовнішнього стану Насті, за якою криється її величезна внутрішня напруга, є її непорушність, кам'яна застиглість. Враження стає ще гострішим, бо недавно дівчина «була хороша, як квітка... шамка, легка, станом струнка, волосом чорнява, а що вже очі! Там були такі, що й без мови говорять» [5, с. 95]. Оживала Настя і пізніше, коли підсолоджувала свою душу горілкою. Отож, художня деталь – провідний засіб передачі динаміки характеру Насті, переходу від безтурботного дитячого сприйняття навколишньої дійсності до інтелектуального її осмислення, усвідомлення соціальної несправедливості, прагнення до волі.

Поряд з соціально-психологічними функціями у творчості Марка Вовчка, А. Свидницького деталь відіграє важливу роль у передачі почуттів, настрою, думок героїв.

З боку психологічного чи не найбільш повно окреслений образ Павла Чорнокрила з однойменної повісті. Тому і художня деталь тут особливо ефективно здійснює свою естетичну функцію. Павло, глибоко вражений знайомством з Варкою, не слухає веселого щебетання Галі, зосереджено мовчить, бо всі його думки там, у панському саду, де він зустрів цю незнайому

дівчину. В іншому випадку його напружений душевний стан відбито через деталі дії: коли йому здалось, що Галя помирає, він кинувся до дверей, відчинив їх і глибоко вдихнув повітря. Надзвичайно красномовним є штрих поведінки Павла перед вчиненим ним злочином, коли він, весь час ходячи по хаті, напівсвідомо щось шукає очима, поки не піднімає з під лави сокиру. Показовими для характеристики психічного стану героя повісті, а також і Варки, що ніяк не можуть забути, якою ціною дісталось їм подружжя, є деталі її екстер'єру, які свідчать про повну моральну їх депресію (город недокопаний і зарослий бур'янами, кинута тут же лопата, напіврозібраний стіжок, занедбана хата тощо). Зовнішня деталь є провідним засобом психологічної характеристики й інших персонажів повісті.

Показові риси поведінки членів родини Люборацьких біля труни покійного отця Гервасія. Автор тонко передає індивідуальні особливості характерів його рідних. Мася не плакала, бо байдуже сприйняла смерть батька. Оріся також не пустила сльози – плакати вже не могла. Антось після важких думок заснув десь у соломі. Не плакала стара Люборацька, «ходила, як пришиблена, сама себе не тямивши: щось би робила, і тільки шупортається – те возьме, там покладе; друге возьме, туди понесе...» [18, с. 89].

Художня деталь, передусім поведінки, важливий засіб прояснення особливостей темпераменту, психологічного складу персонажів у творах Марка Вовчка. Найповніше ця її естетична роль виявилась у повісті «Три доли». У цьому відношенні найбільш показові образи Катрі й Марії. Переживаючи трагедію нерозділеного кохання, вони виявляють свій внутрішній стан, головний чином, через особливості своєї поведінки, ставлення до оточуючих їх людей. Маруся стала ще більше мовчазною. Замикається в собі і Катря. Такий її стан особливо вражав, бо була вона дівчиною надзвичайно експресивною. У кульмінаційний момент напружений внутрішній стан Катрі відбивається у різких переходах від істеричного плачу до німої окам'янілості. Маруся, яка страждає не менше, навіть слізьми не виявляє, що робиться у неї в душі, зате цілими днями не виходить з хати, замкнувшись у собі.

Деталь поведінки служить провідним засобом передачі психології Катриноного батька, одного з найсильніших з цього погляду образів твору. Мовчазний, надзвичайно стриманий, твердий і непохитний у своїх переконаннях, він не здатний на прямий і відвертий вияв почуттів.

Глибоко вражений неслухняністю дочки, батько не сказав їй ні слова, але з того часу ніби перестав помічати її. Трагедія Катрі розтопила лід батькової суворості, і зміна у ставленні до неї виявляється знову ж таки через окремі деталі. Так, досить було дочці виявити захоплення козушком, що його придбала сусідка, як, нікому не кажучи ні слова, він поїхав на ярмарок і привіз їй такого ж козушка. Купував батько дочці і інші речі, як тільки довідувався, що вони їй подобаються.

Письменники-реалісти 60-х років XIX століття з допомогою деталей поведінки тонко передавали й вікові прикмети у характерах їх героїв. Це видно

не лише на образі Насті («Ледащиця» Марка Вовчка), а ще в більшій мірі у романі А.Свидницького «Люборацькі». Ось як, наприклад, змальовує автор внутрішній стан маленького бурсака Антося, який нарешті діждався підводи, що мала забрати його додому на канікули: «Аж затрясся малюк на цю звістку, аж побілів і на хвилину наче прикипів до місця, наче його хто оливом приварив, та тільки ж на хвилину. Далі як схопиться, то наче його припік ззаду... і двері не відчиняв, самі наче відчинились; як летів на двір» [18, с. 52]. Тут майже кожне слово і своїм змістом, і емоційною наснагою, і нарешті, структура речень підкорені одній меті – передачі хвилюючого стану хлопця. Психологічна напруга Антося відтворюється виключно через окремі риси його фізичного стану, дії. А трохи пізніше таку роль відіграють деталі його поведінки. Зразу ж після приїзду додому «Першим словом Антося поспитав, чи є баштан...» [18, с. 52]. У хаті він довго не забарився, і швидко побіг надвір бавитись. З роками, коли Антося – підліток вже закінчував бурсу, з нього зовсім злітає дитяча прямота і щирість, на зміну приходять властиве цьому вікові бажання здаватись дорослим і самостійним. Тепер уже, їдучи на канікули додому, «...до хурмана не говорив, як бувало попереду... вивернеться на бричці й гукне: торкай!... все поглядає, чи не дивляться на його люди» [18, с. 121]. Приїхавши додому, Антося «важно – приважно поклонивсь, наче аршин проковтнув» [18, с. 122].

У пору духовної зрілості з Антося злітає мішура пихатості та величавості. Він переживає глибоку трагедію. Його важкий внутрішній стан передається не лише традиційними для Свидницького засобами порівняння, а і через деталі – портрету, поведінки, зокрема, пристрасним захопленням грою на скрипці: «...а як почав грати, то позеленів, пожовк. А очі, як дві жаринки, так і горять, так і палають!» [18, с. 207].

Нові емоційно-психологічні грані художньої деталі відкриваються у прозі 70-х років XIX століття, зокрема в кращих її зразках у творчості І. Нечуя-Левицького, особливо Панаса Мирного та І. Франка.

Щоправда, стосовно І. Нечуя-Левицького у цьому відношенні слід говорити з певними застереженнями, бо у застосуванні художньої деталі як засобу соціально-психологічної характеристики персонажів він ішов переважно традиційним шляхом, зосереджуючи свою увагу на окремих рисах їх поведінки, дії. У такому ж естетичному плані, а також через показ фізичного стану людини, виявляється художня ощадливість письменника при відтворенні психології його героїв. Але варто підкреслити, що і в першому, і в другому випадках видатний майстер слова не просто повторює своїх попередників – уже відомі ідейно-естетичні сфери застосування художньої деталі в його творах набули класичних форм. Це бачимо, зокрема, як у великій естетичній ємкості художньої деталі, так і в доречності її застосування у повній відповідності з внутрішньою логікою того чи іншого характеру, його соціально-психологічною та інтелектуальною визначеністю («Бурлачка», «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я»).

Остання з названих повістей привертає до себе увагу і деякими новими аспектами функціональної ролі цього важливого компоненту художньої форми літературного твору. Нерідко у повісті художня детальне є прямим безпосереднім відбиттям індивідуальних рис (як це можна бачити під час сварки і колотнечі між Кайдашами), а несе в собі внутрішній прихований зміст. З цього погляду цікаво зіставити поведінку Кайдашихи у сватів – батьків Мотрі і Мелашки. У заможних хазяїнів Довбишів Кайдашиха на запрошення до столу спершу сідає на ослоні, потім на лаві, а в Балашів – бідних людей «...вона просто полізла за стіл і сіла на покуті, запишавшись та витираючи хусточкою губи» [12, с. 348]. Характерно також, що Кайдаш не чекає, коли Довбишиха вдруге запросить його до столу, і одразу «... поліз за стіл» [12, с. 303], у той час, як «Кайдашиха тільки трохи посунулась по лаві до стола й очі опустила додолу» [12, с. 303]. Так, через тонко підмічені штрихи поведінки І. Нечуй-Левицький підкреслює індивідуальні особливості старих Кайдашів. В іншому випадку Кайдаш з синами, обломившись а снопами на горбу, почули церковний дзвін; і старий батько й Карпо вирішують кинути поламаний віз і йти до церкви. Проте діями парубка тут рухає не бажання помолитися богу, як це не важко зрозуміти, а бажання зустрітись там з Мотрею. І в цьому епізоді художні деталі з потайним змістом спрямовані на поглиблене розкриття персонажів.

Художня деталь стає основним засобом образотворення у творчості Панаса Мирного. З особливою силою ця її роль виявляється в найбільш досконалих творах корифея української прози, написаних у 70-ті роки ХІХ століття, – повісті «Лихі люди» і романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»

У названій повісті особливо часто звертається автор до художньої деталі при передачі психології Петра Телепня. Характерний штрих поведінки, стану, портрету, інтер'єру – і створюється яскраве враження про глибину й силу внутрішніх переживань героя. Велика духовна напруга Телепня – молодого письменника в момент творчого акту передається через деталь його стану: «Він сидів і якомось чудно уставився очима на одну плямочку у вікні» [11, т. II, с. 96]. Коли до будинку під'їхали жандарми «...у Петра Федоровича пробіг мороз. Він струснувся і став дослухатись» [11, т. II, с. 96]. І в цьому випадку психологія Телепня відбивається у рисах його поведінки, образності мови. Стихло але виразно Мирний передає внутрішній стан Телепня, який тільки що потрапив до в'язниці: «Серце його, мов хто у жмені здавив; поза спиною сипнуло морозом; у душі війнуло холодом... Блідий, він ще дуще поблід і опустив на груди свою важку голову» [11, т. II, с. 96], «...померклим поглядом обвів хату» [11, т. II, с. 97]. Враження ще більше підсилюється деталями внутрішнього вигляду тюремної камери. Вікно в ній здається пащею звіра, а іржаві ґрати – залізними зубами; все зафарблене у сірі, жовті й білі кольори, які зливаються з химерними тінями, що падають від сизо-білого світла лойової свічки. Проте домінуючим кольором у камері є чорний, через який пробивається лише невеличка жовта пляма з віконечка на дверях. Вона є однією із суттєвіших зовнішніх деталей, бо

у хворобливій уяві Телепня становить своєрідний екран, на якому відбиваються картини всього його попереднього життя. І хоча саме в спогадах і мареннях розкривається його духовний світ, – художня деталь продовжує залишатись і далі важливим засобом психологічної характеристики.

Через сприйняття маленьким Петрусем зовнішніх предметів виявляється його любов до матері: «З приходом її усе зразу повеселіло: і хата мов прояснилася, наче вступило в неї сонце, і самовар дужче заблищав, переводячи своє журливе мугикання на дрібну веселу пісеньку з переборами» [11, т. II, с. 100]. Різкі контрастні переходи від картин минулого до гнітючої тюремної дійсності ускладнюють і загострюють душевну трагедію Телепня, поступово доводячи його до стану божевілля. Цей наростаючий психологічний злам переконливо розкривається через відповідні деталі. Характерний з цього погляду епізод, коли після першої важкої ночі у в'язниці до Телепня увійшов дозорець, запропонував умитись, назвавши в'язня «благородієм». Це традиційне звертання, яке у свідомості Телепня пролунало гострим дисонансом до його нинішнього становища, викликало в його хворобливо-іронічну реакцію, яка відбилась у рисах зовнішності, слухових та зорових химерних асоціаціях. Наростаючий психологічний розлад Телепня передається також через відповідні деталі його поведінки, фізичного стану: кров йому ударила в голову, потемніло в очах, він нетвердо ступав, голова впала на груди, руки обвисли, мов не його; стіна, стеля, долівка закрутилися, заходили ходором і т.д.

У жодному з попередніх творів української літератури роль художньої деталі в індивідуалізації персонажів не розкривалась з такою багатогранністю, як у цій повісті.

З великим ідейно-естетичним ефектом використовує художню деталь Панас Мирний і у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», зокрема, при змалюванні образу його головного героя. Тут ми також зустрічаємось з фактом, коли внутрішня природа деталі та її естетичні функції несхибно детермінуються своєрідністю літературного образу. Незвичайно суперечлива, виключно активна на зовнішні вияви і багата напруженим внутрішнім життям, особистість Чіпки розкривається і через окремі, нерідко мало помітні, вияви його поведінки тощо.

Органічне злиття в характері героя твору відверто емоційного й глибоко інтелектуального сприйняття дійсності зумовило два основних функціональних аспектів художньої деталі: так би мовити, поверхневу і глибоку внутрішню її природу.

Оглядаючи своє поле, Чіпка «...спинився на невеличкім горбку... глянув на ниву, – і лице засвітилось одрадою» [11, т. II, с. 329]. Працюючи у наймах у німця-колоніста, він так молотив ціпом, що «...аж на сажень солома летіла вгору» [11, т. II, с. 531]. Ще з більшою енергією працює Чіпка дома «...аж чуприна мокра. День у день тобі, як в окропі кипить» [11, т. II, с. 533]. Характерна деталь, яка також підкреслює індивідуальні риси Чіпки, коли він зібрався йти в місто, щоб відстоювати своє право на землю, то виявилось, що

навіть не знає, де лежать зароблені ним і матір'ю гроші. Показово, що, попавши під вплив злочинного товариства, Чіпка з великою неохотою йде грабувати панські комори, що виявляється у відповідній його поведінці: «...Тепер вони йшли мовчки. Три вперед; Чіпка позаду ногу за ногою суне... Так ведмідь іде нехотя за циганом: опинається, а все-таки йде...» [11, т. II, с. 495], Звертають також на себе увагу деталі поведінки, зовнішності Чіпки, обуреного відвертим здирством секретаря суду Чижика? «Чіпка глянув на секретаря: очима вони стрілись. Мишачий погляд не видержав палкого та гострого – і в одну мить перебіг на діло... Чіпка гордо й швидко йшов через хату» [11, т. II, с. 460]. Глибоко обурений навколишньою неправдою, Чіпка серед гурту селян на ярмарку «...кричав, розмахував руками» [11, т. II, с. 604].

У той же час у найбільш напружені хвилини свого життя Чіпка виявляє велику силу волі і лише окремі зовнішні деталі підкреслюють глибоку індивідуальність його натури. У цьому відношенні показовий останній епізод роману: «Плакали розбишаки, навіки прощаючись з рідним селом, з своїми людьми – рідними й нерідними. Один Чіпка не плакав. Як той сич насуплений, стояв він нарізно всіх, звивши на груди важку голову, в землю потупивши очі, – тільки коли-не-коли з-під насуплених брів посилав на людей грізний погляд...» [11, т. II, с. 625].

У багатьох випадках художня деталь спрямована, головним чином, на зовнішнє розкриття індивідуальності Чіпки, хоча в кожному без винятку епізоді більш-менш виразно відчувається внутрішній підтекст, пов'язаний з емоційною або інтелектуальною напругою героя твору. Саме ця, друга естетична функція художньої деталі, часто набуває самостійності, є ефективним психологічним засобом.

Після розповіді діда Уласа про трагедію батька, Чіпка, прийшовши додому, «...сидів на лаві... сам сум» (11, т. II, с. 364). Узнавши у волості, що в нього забрали землю, він був настільки вражений і так заглибився у свої думки та переживання, що «...сам себе і землю під собою не чув» [11, т. II, с. 447], ходив по хаті з кінця в кінець.

В іншому випадку Панас Мирний перш, ніж у внутрішньому монологі передати обурення героя роману кривавою розпратою карателів над піщанами ним самим, лаконічними засобами відтворює психологічний стан Чіпки: «Серце в нього вило, душа палала» [11, т. II, с. 513], «Він лежав, як у вогні... душа мліла й боліла» [11, т. II, с. 522]. Не менш глибоку духовну драму переживає Чіпка, коли його виганяють із земства. І тут на першому плані вияви фізичного стану: «голова ходила ходором... у висках, як хто молотком стукав...» [11, т. II, с. 603].

Художня деталь відіграє немаловажну роль і при відтворенні світу інтимних почуттів Чіпки, його кохання до Галі. Перед однією з перших зустрічей з нею в полі, ще здалеку почувши її голос «Він увесь затрусився, а серце-отак заходило!» [10, т. II, с. 368], «З того часу – поле як причарувало його» [11, т. II, с. 373].

З допомогою окремих, влучно підмічених деталей, Мирний поглиблює індивідуалізацію інших персонажів. Так, наприклад, обмеженість Грицька ще в дитячі роки підкреслюється яскравим штрихом його поведінки: коли дід Улас розповідав про кріпосницьке лихоліття, і Чіпка запалювався ненавистю до панів, то Грицько сидів, відкривши рота. Пізніше, слухаючи у своїй хаті сповідь Чіпки, він не виявляє щирого співчуття йому, тоді як Христя «коли-не-коли зітхала тихо та глибоко» [11, т. II, с. 481].

Панас Мирний, показуючи своїх героїв в однакових ситуаціях, через окремі деталі підкреслює їх індивідуальні риси. Так, наприклад, у той час, коли всі в родині Чіпки були глибоко вражені смертю Максима Гудзя, Явдоха перш за все турбується злодійськими справами покійного чоловіка. В іншому випадку, слухаючи розповіді братчиків про різні походеньки, вона «...сміється, радіє; Галя – сумує; Мотря – спльовує на печі мовчки» [11, т. II, с. 610].

Якщо дія образів роману розкритих з достатньою повнотою, художня деталь є лише додатковим засобом їх індивідуалізації, то для персонажів, що не стоять на передньому плані твору, вона є основним ключем до їх особистості. Так, генерал Польський постає перед нами у найсуттєвіших своїх рисах в епізоді власноручної і з допомогою солдатів фізичної розправи з непокірними селянами. Для його сина Василя Семеновича найхарактернішим був факт наглої смерті, викликаній скасуванням кріпацтва. Соціальна сутність Данила Кряжова виявляється в усвідомленні всесильності грошей. Індивідуальні риси Шовкуна, Чижика як дряпіжників та крутіїв найбільш виразно проступають у деталі їх поведінки, коли вони шепочуться, як би витурити із земства Чіпку. Становий пристав Дмитренко постає у всій своїй сутності, вимагаючи від селян та інших незнатних земських гласних голосувати за дворянських кандидатів до управи.

Ще більш широкими і дійовими сфери застосування художньої деталі стають у творчості І. Франка. Це помітно вже в перших його оповіданнях, які у порівнянні з ранніми творами І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного позначені набагато більшим художнім лаконізмом у відтворенні інтер'єру, внутрішнього світу, портретів персонажів, явищ природи. У той же час відчувається ще тісний зв'язок художнього стилю Франка 70-х років ХІХ століття з традиціями Марка Вовчка і взагалі всієї прози попереднього десятиріччя, для якої більш характерним був словесний живопис, епічно – урівноважена манера розповіді.

Посилення уваги представника нового покоління українських письменників до деталі, що, як правило, відбила провідний сенс тієї чи іншої художньої категорії або образу, а все інше таїлось у внутрішньому підтексті – зумовлювалось новими ідейно-естетичними пошуками української прози у нову добу з посиленням ритмом життя і вже більш зрослим та досвідченим читачем. Так, уже в 70-ті роки в творчості молодого Франка намітився перехід до соціально-психологічної прози, як це можна було спостерігати і на творах Панаса Мирного цього періоду.

Розглядаючи ідейно-естетичні функції художньої деталі в раннього Франка, передусім зупинімось на її ролі у психологічній характеристиці людини. При майже повній відсутності внутрішніх монологів, досить рідких авторських описах стану героїв деталь є основним знаряддям І. Франка – психолога. Що ж до її походження, то – це, як правило, деталь зовнішня, яка відбиває переживання людини через вияви її фізичного стану, поведінки тощо. Так, наприклад, «Лесиха слухала пісню, затиснувши зуби. Кілька разів спідлоба суворо поглянула на невістку. Анна не бачила того, жала далі і співала. З її тусклого ока скотилася навіть груба сльоза і впала на серп. Знаток, що й серце її співало ту ж пісню, не лиш уста» [20, т. I, с. 62]. До речі, наведений уривок характерний не лише вдало знайденою сюжетною ситуацією, при току для селянського побуту, в якій без зайвих описів розкриваються індивідуальні риси деспотичної свекрухи і невістки, а й явними внутрішніми суперечностями творчого росту молодого художника, що не може позбутися словесних зайвостей, свідомством чого є останнє речення, котре без будь-якої на це потреби пояснює психологічний стан Ганни.

Проте в більшості оповідань І. Франко дотримується вимог художньої ощадливості при передачі тону психології своїх героїв. Так, в один з найбільш драматичних моментів – остаточного розриву між Іваном та Фрузею («Ріпник») автор через окремі штрихи поведінки парубка показує, як за зовнішньою його байдужістю ховається внутрішня напруга. Лаконічно передано і психологічний стан дівчини, котра зовні нічим не видає, що коїться в неї на серці, лише «...закрутилися сльози в очах» її. Правда, і тут автор вдається до зайвої деталізації щодо внутрішнього стану Фрузі з допомогою вишуканого порівняння: «В її серці було ще холодніше, ще темніше, як у бориславським закавулку» [20, т. I, с. 78].

У глибоко психологічному оповіданні «Навернений грішник» душевна трагедія Василя Півторака передається майже виключно через його поведінку, фізичний стан, це ж саме можна сказати і про сатиричні оповідання «Звичайний чоловік», «Патріотичні пориви», «Знеохочений», де художня деталь служить провідним засобом розкриття внутрішнього життя людини. Так, наприклад, сухий гортанний сміх Маріанна, як зауважує автор, нагадує приховану радість лихваря після чергового успіху («Звичайний чоловік»). Постійна звичка лежати на дивані, і навіть у такому стані розмовляти з жінками, вже при першому знайомстві з героєм оповідання «Знеохочений» видає в ньому зарозумілого і цинічного егоїста.

Деталі інтер'єру поглиблюють індивідуалізацію персонажів також у інших оповіданнях: опис господарства Лесихи («Лесишина челядь»), робітнича нічліжка, де живе Фрузя («Ріпник») та ін. Так, скажімо, враження від гнітючого настрою Василя Півторака та його сипа Івана («Навернений грішник») підсилюється деталями внутрішнього вигляду їх хати: «Огонь ледве-ледве меркотів іще межі челюстями, кидаючи кривавий блиск на припічок. Іван стояв

німо, опершись ліктями о комин, а Василь принявся до тереблення печеної бульби...»[20, т. I, с. 144].

З допомогою зовнішньої деталі І. Франко вдало передає і колективні настрої, зокрема, робітничої маси. Характерне у цьому відношенні вже перше оповідання «Вугляр», в якому виявляється інтерес молодого письменника до колективного героя-трудівника, що стане домінуючим у його творчості: «...їх там багато сиділо, їх робота не дозволяла їм заходити в бесіду між собою, – всі сиділи мовчки, навіть пісні, тої кожодчасної товаришки нашого русина при роботі не було чути» [20, т. I, с. 50]. Робітнича маса тут сприймається лише як жертва нужди та визиску, але повна внутрішньої прихованої сили для боротьби за щастя людей, подібно до каменярів у однойменному знаменитому вірші І. Франка.

Чималу увагу до художньої деталі виявляв І. Франко і в першій своїй реалістичній повісті «Гутак». Особливо показовим у цьому відношенні є епізод, в якому передається неспокій героя твору після його сутички з Хохлачком. І хоча здійснилось бажання Гутака – його обрали війтом – він сповнений тривоги, оскільки переконався, що Хохлачек та інші селяни бачать у ньому свого непримиренного ворога. Ці настрої і почуття його І. Франко передає через характерні деталі поведінки. Повернувшись після виборів додому і пообідавши, він на цей раз відступає від давньої звички – постояти перед вікном і лягає на лаві, але не може заснути, бо в його збудженій уяві постає тінь Хохлачека. Гутак від злості стискає кулак. У цій картині немає ні внутрішніх монологів героя повісті, ні авторських описів його думок, переживань. Про все говорять деталі поведінки. Прихований внутрішній зміст слова ще більше підсилюється деталями зовнішніми: чорними хмарами, що закривають сонце, віщуючи негоду; мутними шибками вікна, перед яким тихо сидить Гутакова жінка, «блудно водячи очима».

Можна навести ще один приклад вдало використаної деталі поведінки з метою поглибленої індивідуалізації образу. У розпалі суперечки про кандидатуру війта на сходці з'явився панотець Таназій, і поки нічого не кажучи, став «...побіч Гутака, неначеби хотів підперти його своєю грубою, товстою статтю» [20, т. V, с. 164]. Як і в ранніх оповіданнях, так і в розглядуваній повісті художня деталь ще не існує, як правило, самотійно, залишаючи простір для читачевого домислу, – автор не може втриматись від бодай коротких коментарів або прозорих натяків. Тут проявляється художня недосвідченість молодого автора, а, можливо, і врахування нам ступеню підготовленості читача для сприйняття творів з внутрішнім підтекстом.

Велику роль відіграє художня деталь в індивідуалізації образів в повісті «Воа-constrictor» І. Франка. Зупинімось на функціональній спрямованості деталі, що через зовнішні вияви людської особисті розкриває її внутрішні імпульси. Так, наприклад, той факт, що Герман Гольдкремер, хоча й був мільйонером, заробітну плату ріпникам завжди виплачував власноручно, – характеризує не лише його особистість, а й відбиває в ньому типові риси

багатія, що недавно вискочив у фінансові магнати і ще не позбувся властивої дрібним підприємцям недовірливості. Для старого рішника Матія є показовою повільна, тверда і поважна хода, що підкреслює волездатність його натури. Мати Германа – фізично і морально скалічена людина, – конаючи від холери, застерігає сина, щоб він не підходив до неї, і заповідає йому бути чесним, добрим, що засвідчує привабливі душевні її якості.

Поглибленій індивідуалізації персонажів сприяє також деталь інтер'єру та екстер'єру: напіврозвалені халупи єврейської бідноти, робітничого Борислава, внутрішній вигляд будинку Германа і хати вдови Івана Півторака, в якій навіть немає стола і стільця або лави.

Художня деталь є допоміжним, а інколи й основним засобом відтворення внутрішнього стану персонажів. Так, якщо при розкритті психології Германа основну роль відіграють внутрішні монологи, а деталі лише підсилюють його психологічну визначеність, то при розкритті душевного стану Готліба, Матія, деталь поведінки, мови, зовнішності, є основним творчим засобом письменника-психолога.

Пильну увагу на художній деталі зосереджував і М. Павлик. Цей важливий компонент форми літературного твору відіграє провідну образотворчу роль в одному з найкращих його оповідань – «Ребенщуківа Тетяна». Заголовний образ цього твору, позначений глибоким трагізмом, розкривається в значній мірі через характерні риси поведінки: «Ніхто з нею не важився навіть пожартувати собі не то, аби яка була горда, ні, але вона вже така вродилася тиха та хороша» [13, с. 71].

Важка душевна драма молодій жінки часто передається через вияви її фізичного стану з допомогою експресивних дієслів, порівнянь: «Тетяна аж стряслася, мо собі впізнала Семена» [13, с. 70], «Тетяна сумна, як ніч» [13, с. 77], «Тетяні потемніло в очах і постуденіло на серці» [13, с. 79].

Лаконічними засобами відтворює оповідач індивідуальні риси характеру Семена. Тут на першому плані особливості його поведінки, що характеризують парубка як роботящу і благородну людину, а також деталі портрету: «Таке-то бувало чорне, кучеряве та швидке парубчення, що, де то не постав, там опиниться» [13, с. 70]. Семен не пропускав жодної толоки, у чому виявлялись його почуття колективізму. Промовиста також деталь його поведінки дома: як не втомиться за день, а ввечері матері обов'язково води наносить. Глибокі переживання Семена, породжені розлукою з коханою – Тетяною, відбиваються насамперед у деталях його психологічного портрету: «...сам марний, що лиш трохи очі висвітив. Ізсох, як підтяте дерево, лиш кучері наїжились му ся на голові — лячний у них такий, як одуд» [13, с. 74]. Вдале використання локальних порівнянь, взятих з селянського побуту, посилює образне сприйняття характерних рис зовнішності парубка.

Отож, художня деталь як важливий засіб індивідуалізації літературних образів зайняла велике місце у реалістичному творчому методі української прози, її внутрішня природа і сфери застосування були різноманітними і

визначалися як жанровими особливостями того чи іншого твору, так і своєрідністю художньої манери письменника.

Коли у прозі 60-х років XIX століття, а також у значній мірі і в творах І. Нечуя-Левицького, художня деталь, окрім описів оповідача або автора, були найчастіше вживаним засобом психологічної характеристики героїв, то в Панаса Мирного вона тут втрачає домінуючу роль, поступаючись перед драматичними формами зображення внутрішнього світу людини.

Це ж саме слід сказати і про повісті І. Франка, М. Павлика, в той час, коли в їх оповіданнях деталь стає провідною серед засобів образотворення, хоча і не набуває такої естетичної самостійності, сповнюючись глибоким внутрішнім змістом, як у психологічних новелах нового покоління українських прозаїків.

При розгляді ролі художньої деталі в поглибленні індивідуалізації персонажів вже частково йшлося і про її портретні функції. Але, оскільки портрет у реалістичному мистецтві посідав одне з важливіших місць у системі образотворення, є всі підстави для окремого розгляду цього компоненту художньої форми.

Портрет (від фр. *portrait* - портрет, зображення) у літературному творі – це вид художнього опису, у якому зображується зовнішній вигляд персонажа з тих сторін, які найбільше яскраво представляють його в авторському баченні. Портрет є одним з найважливіших засобів характеристики літературного героя.

Місце портрета в композиції літературного твору надзвичайно важливе й різноманітне. З портрета може початися знайомство читача з героєм, але іноді автор "показує" героя вже після здійснення їм якихось вчинків або навіть у самому кінці твору. Портрет може бути монолітним, коли автор всі особливості зовнішності героя привів відразу, єдиним "блоком", і "розірваним", при якому портретні риси "розсіяні" по тексті. Портретні риси героя можуть бути описані автором або кимсь із персонажів. Портрет може бути "парадним", іронічним або сатиричним, може бути описана тільки особа героя або вся фігура, одяг, жести, манери. Портрет може бути фрагментарним: зображений не весь вигляд героя, а тільки характерна деталь, риса; при цьому автор могутньо впливає на читацьку уяву, читач стає як би співавтором, заповнюючи портрет героя у власній свідомості. Іноді портрет включає пояснення автора про мову, думки, звички героя.

По особливостях авторської манери й стилістиці літературні портрети також досить різноманітні: реалістичні мальовничі портрети; портрети створені в імпресіоністичній манері; експресивні й колористичні портрети. Найпоширенішим, складним і цікавим видом літературного портрета є психологічний портрет.

Коли говорити про загальну тенденцію розвитку літературного й портрету в українській національній прозі розглядуваного періоду, то це буде поступове руйнування портретного живопису і утвердження принципів психологічного портрету.

Цей процес, що відбивав внутрішні закономірності поглиблення реалістичного творчого методу проявляється вже в творах післяреформеного десятиріччя Марка Вовчка, почасти в повісті «Інститутка». Тут ми не зустрінемо докладних описів зовнішності персонажів, з традиційними для фольклорного портретного живопису епітетами та порівняннями, характерними для її ранніх народних оповідань. Портрети у повісті, за окремими винятками, надто лаконічні і нерідко маловиразні. Про головну героїню відомо лише, що вона дуже вродлива («Здається і не змалювати такої краси», гадає Устина). Щоправда, по ходу фабули письменниця виділяв окремі риси її зовнішності, але вони виконують насамперед психологічну функцію, а не чисто портретну.

Більш індивідуалізовані описи зовнішності кріпаків Назара і особливо його дружини Катрі, бабусі. У портреті Катрі підкреслюється її простота, заурядність: білява з кирпатеньким носиком, блакитними очима. У рисах бабусі відчувається психологічний підтекст: «Увійшла бабуся старесенька-старесенька, – аж до землі поникає, та вся-усенька зморщена; тільки її очі чорні ще живуть і ясніють» [5, с. 144].

Контури психологічного портрету, що намітились в «Інститутці», виразніше проступають в оповіданні «Ледациця», зокрема, в образах Насті та старої Чайчихи.

Еволюція характеру молодої кріпачки по шляху усвідомлення несправедливості та підневільного стану відбивається на перших порах головним чином у змінах її зовнішності: колись весела і безтурботна вона стала мовчазною і задумливою, блискучі очі потьмарились. А в конфлікті з панею Настя постає як уже цілком сформована, сповнена високої гідності, ненависті до гнобителів, людина: «...бліда, грізна, сама розпач» [5, с. 99]. Риси портрету героїні оповідання не лише поглиблюють її психологічну характеристику як своєї особистості, а й відтворюють якості народного характеру, типові для селянства, що піднімалось на боротьбу проти кріпосницького ярма. Аналогічні ідейно-естетичні функції виконує портретна деталь і при змалюванні образу старої Чайчихи. Показово, що тільки довгождана воля на якусь мить зняла з її обличчя багаторічну пелену, закам'янілості: «тоді я тільки й побачила, які в неї очі добрі, який усміх ласкавий» [5, с. 106], – говорить оповідачка. Привертають увагу елементи психологічного портрету і в повісті «Павло Чорнокрил»: веселі очі Галі, то сяючі, то заплакані – Варки; завчасно сивіюча голова Павла.

У повісті «Три долі» письменниця також відходить від живописного портрету, правда, ще використовуючи традиційні уснопоетичні епітети та порівняння (портрет Катрі в національному вбранні).

Виразний портрет Марусі, в окремих рисах якого відбилась доброта і лагідність: «Була кругловиденька, ясноока, уста рум'яні, як вишня; і висока, і ставна; брови на шнурочку...» [5, с. 172 – 173].

Вражає психологічним підтекстом опис зовнішності шинкарки, її сміливої та веселої, за виразом оповідачки, краси в якій підкреслюється деталь – високі

чорні зрощені брови, немов гадючки на білому чолі, які «щось недобре віщували». Виділяючи ті чи інші характерні риси зовнішності своїх героїв, Марко Вовчок, як правило, особливу увагу звертає на вираз їх очей, і це природно, оскільки саме в них найбільш виразно відбивається психологічний стан людини.

У творах інших прозаїків – сучасників Марка Вовчка (Д. Мордовець, Г. Барвінок, О. Стороженко й інші письменники) портрети персонажів подаються переважно в плані фольклорної стилізації. Лише подекуди трапляються спроби створення індивідуалізованого, а ще рідше психологічного портрету (Параска – «Халатне лихо» Г. Барвінок, Кіндрат Тарасович – «Кіндрат Бубненко-Швидкий» О. Стороженко, Софія – «П'яниця» М. Олельковича).

Чи не найбільш показовою у цьому відношенні є повість О. Стороженка «Марко Проклятий». Її художня своєрідність, природно, позначилась і на засобах портретної характеристики персонажів, зокрема її головного героя. Однак романтична виключність зовнішності Марка помітно заглажується простотою і буденністю його одягу. Ці зовнішні деталі підкреслюють не лише риси вічного мандрівника, а й виконують певну естетичну функцію, відбиваючи цілком земну основу романтичного героя твору, його тісний зв'язок з народним життям.

Звертає на себе увагу в портреті Марка його психологізм. У всіх деталях, насамперед у страшному погляді очей, що розгнівані наливались кров'ю, відбивається величезна внутрішня напруга, а від усієї постаті Марка віє приреченістю, трагізмом і в той же час віддає величезними фізичними і духовними силами у ній затаєними («Плечі й груди, як башта, кулаки, як дві довбешки; пополотнів, очі кров'ю поналивались» [19, с. 338]).

Переважає більшість інших портретів твору має реалістичний характер. В одних випадках автор докладно змальовує зовнішність того чи іншого героя аж до деталей його вбрання (Вишневецький, Зінька, Княгиня Четвертинська), наголошуючи подекуди на окремих психологічних штрихах (наприклад, нахмурені брови, хижий погляд, визвірені сірі, як полуда, очі Вишневецького), в інших – звертає увагу лише на окремі риси, що відбивають внутрішній стан людини (наприклад, «Зінька в одній сорочці, розхристана, розпатлана, з очей іскри сиплються»), або служать засобом сатиричного змалювання образу (наприклад, вирлоокі перекошені очі Щуки, ніс з широкими, задраними догори ніздрями, обличчя як решето, поковиряне віспою, або маленькі, наче осокою попрорізувані, очі Марецького).

Взагалі, О. Стороженко в повісті «Марко Проклятий» портретним характеристикам персонажів приділяє значно більше місця, ніж у попередніх творах. При тому художня палітра письменника-портретиста помітно урізноманітнюється. Поряд з портретним живописанням все більше ясною стає тенденція до портрету психологічного, сатиричного. Помітно зростає роль засобів портрету в поглибленні індивідуалізації персонажів. Портрет стає дійсно органічною невід'ємною частиною людського характеру. Все це було

наслідком утвердження в творчості О. Стороженка великої епічної форми, переходу до об'єктивної манери розповіді.

Це ж саме слід сказати і стосовно портретів у більшості творів С. Воробкевича. В оповіданнях «Турецькі бранці», «Мість чорногорця», «Циганка» та інших романтично зафарблених творах риси зовнішності героїв (обличчя, статури, одягу), як правило, ще не спрямовані на передачу їх соціально-психологічного змісту, а переважно підкреслюють у них національно-етнографічну своєрідність.

Водночас в окремих творах цього письменника (наприклад, «Амброзій Остапкевич») спостерігається тенденція, властива творчому методові С. Воробкевича взагалі, де змалювання портрету цілком реалістичного, з відтворенням окремих деталей, котрі поглиблюють індивідуалізацію образу, посилюють гумористичне забарвлення твору: «Чи в літі, чи в зимі, не скидав він своєї баранкової шуби, хоч голубе снятинське сукно вже зовсім зрешетіло. З баранкових смушків лишила ся тільки гола шкіра, що й бубен можна-б натягнути, та хиба лиш десь-не-десь стирчачі волосочки пригадували, що се були сиві басарабські смушки.

В літі була она за тепла, а в зимі мов вітром підбита і морозом підшита.

Поважну дяківську голову вкривав зморщений, касторовий капелюх. Від дяківської масти він став такий лубоватий та твердий, що не тільки дощ до нього не брав ся, а й куля відлетіла-б від него, наче від хребта крокодила...» [6, с. 62]. Інші західноукраїнські письменники 60-х років XIX століття (Ф. Заревич, Є. Згарський, В. Лучаковський й інші письменники) також силкувалися простувати по шляху індивідуального літературного портрету. Так, наприклад, Ф. Заревич, змальовуючи зовнішність героїні оповідання «Вітренниця» Анастасі, виділяє в ній деталі, які аж ніяк не відповідають традиційним рисам фольклорного портрету української дівчини. Однак індивідуалізація літературного портрету тут не йде далі його зовнішніх ознак, бо не відбиває соціально-психологічного ества людини, Подібне має місце і в портреті провідного персонажа з оповідання В. Лучаковського «Любимець щастя».

На помітно глибшій реалістичній основі розв'язує проблему літературного портрету Є. Згарський в оповіданні «Отець Юрій». Окремі деталі зовнішності його заголовного героя, перш за все очі, допомагають глибше заглянути у морально-психологічні підвалини життя цієї людини: «До вісімдесять років переплило по над його поважною високою головою; ні горбився, ні ходив о палиці, а був у собі зажилий, свіжий, сказати – молодий вік прозирав скрізь старі сиві очі. Із його довгих білих лиць, а довгим носом, супокій душі заявлявся, а дві густі зрослені брови, знаменували в нім чоловіка старої, кріпкої волі» [16, ч. 17, с. 193].

Спостерігається виразне тяжіння до портретної індивідуалізації персонажів, розкриття внутрішніх зв'язків окремих деталей зовнішності з психологічним складом людини і в ряді творів. Ю. Федьковича («Штефан Славич», «Сафат Зінич»).

Одначе про психологічний портрет героїв у повному його розумінні тут говорити ще не доводиться, бо письменник перебуває під впливом фольклорних та літературних традицій.

У романі А. Свидницького «Люборацькі», незважаючи на його жанрову своєрідність, літературний портрет не займає такого місця, як у творах І. Нечуя-Левицького або Панаса Мирного. Прочитавши роман, ми так і не матимемо повного уявлення про зовнішній вигляд його провідних героїв. Лише вдавшись до домислу на основі окремих портретних деталей, розкиданих у різних місцях твору, можна уявити собі, якими були Антось, старі Люборацькі та їх діти. Чи слід вважати недостатню увагу А. Свидницького до портретних характеристик виявом його творчої недосконалості? Автор ставив своєю основною метою розкриття персонажів у дії та їх внутрішньому житті, а на опис зовнішності дивився лише як на службовий засіб, при тому переважно при розкритті їхньої психології, внутрішньої еволюції. Тому в центрі уваги А. Свидницького – портретиста окрема суттєва деталь зовнішності того або іншого героя.

Це більше всього стосується Антося Люборацького. Під час Орісиного весілля він, ще тоді підліток, вдає з себе заклопотаного господаря, що підкреслюється, зокрема, й в деяких рисах його портрету: «...брови нахмутив, задер чуба догори і з глибокодумною міною штовхається то з хати, то до хати...» [18, с. 140]. Таким же чином, але ще виразніше, внутрішній стан Антося передано, коли в ньому вперше запалало юнацьке почуття до Галі: «В очах і радість сяла непритворна, і якась сердешне тепло щире, і жаль, і все – навіть несміливість; губи усміхались і мов би кривились...» [18, с. 144].

До речі, виділяючи серед інших рис Антося очі, – живі та виразні – автор і надалі не раз фіксуватиме на них увагу читача: і під час наступного побачення юнака з коханою, коли в його очах так промовисто відбилась збентеженість і радість; і після закінчення семінарії; і, нарешті, коли напередодні смерті з палаючими очима гратиме на скрипці. Ця красномовна портретна деталь найповніше передає душевну напруженість Антося. Лише один раз на протязі всього роману А. Свидницький подає живописний портрет свого героя, коли він щасливий після закінчення семінарії, повертається до рідного села: «Бакени мав густі та чорні, вуса добрі, очі бистрі та живі, чоло високе, лице не назбит біле, бо не шанувався, і на щоках кров грала» [18, с. 200]. Невипадково автор тут відступає від свого правила, це допомагав йому ще з більшою силою підкреслити трагічний фінал життя Антося, ще зовсім недавно такого радісного і квітучого.

У такому ж ідейно-естетичному ключі розв'язує автор і проблему портрету Масі. Подавши ще на самому початку роману досить повний портрет у традиційно-народному дусі, при чому через її власне сприйняття («...чорнобрива, повновида, коса густа, світліша від брови, губи складні, живочервоні, і лиця аж горять» [18, с. 35]), – автор далі показує, як тьмяніє здорова природна врода його героїні. Тут знову письменник вдається до засобів художнього контрасту для більш глибокого розкриття трагедійності усього

подальшого життя Масі. Щоправда, зміни зовнішності, виділення окремих її деталей, менш пов'язані з еволюцією характеру Масі, ніж це ми бачили на прикладі Антося.

Досить часто вдається А. Свидницький до портретних описів негативних персонажів, навіть епізодичних (Волоська, наглядач бурси, Робусинський, Тимоха). Тут, як правило, переважають портрети живописні, нерідко з сатирично загостреними рисами (Робусинський).

Подаються вони вже при першому знайомстві і є своєрідною паспортною характеристикою відповідних персонажів, тим паче, що їх відворотні портрети відбивають і огидну внутрішню сутність. Не думаємо, що в цьому виявився спрощений підхід А. Свидницького до проблеми характерів негативного плану, оскільки він тут справедливо вбачає цілком художньо виправданий засіб їх типізації за зразком багатьох майстрів епічної прози (наприклад, М. В. Гоголя).

У прозі 60-х років XIX століття, таким чином, бачимо два аспекти розв'язання проблеми портрету – фольклорна стилізація, зовнішня описовість і тяжіння до психологічної деталі. Посилений інтерес до літературного портрету виявили Марко Вовчок і наступники її традицій. Західноукраїнські письменники Ф. Заревич, С. Воробкевич, Є. Згарський, В. Лучаковський також намагалися вводити індивідуалізовані портрети. У представників етнографічно-побутової школи тут переважала фольклорна стилізація. Щоправда, Марко Вовчок, Ю. Федькович, почасти і А. Свидницький як портретисти ще звертались до фольклорних засобів. Однак в художній практиці їх, особливо Марка Вовчка, все виразніше відчувались прагнення до портрету психологічного.

Ця тенденція була найбільш явною при зображенні демократичних героїв. Частково вона давала про себе знати і у портретних характеристиках представників привілейованих верств (інститутка з однойменної повісті Марка Вовчка, Маса – «Люборацькі» А. Свидницького, Зося Пшепшинська, Лемішковський – «Причепа» І. Нечуя-Левицького).

Що ж до персонажів послідовно негативного плану, то їх портрети не відзначались глибокою життєвістю, оскільки в них тенденційно загострювались певні риси зовнішності, котрі прямолінійно відбивали внутрішню сутність людини. Таким чином, у цих випадках домінували принципи гумористичного, а подекуди і сатиричного портрету. Поглиблення і вдосконалення реалістичного творчого методу національної прози 70-х років XIX століття зумовило і більш ґрунтовне розв'язання проблеми літературного портрету.

Основні тенденції його розвитку, властиві прозі 60-х років XIX століття, збереглися й в наступному десятиріччі. Але найпрогресивніша з них – утвердження психологічного портрету – стає панівною. У зв'язку з цим посилюється увага до художньої деталі. Відкриваються нові її грані, зростає внутрішня ємкість, естетична загостреність, животворним підґрунтям чого стає посилення соціально-психологічної спрямованості реалістичного творчого методу.

І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко, М.Павлик та інші письменники, намагаючись якомога тісніше пов'язати зображення зовнішності своїх героїв з їх внутрішньою сутністю, не відмежовуються і від уснопоетичних традицій, успішно використовуючи надбання фольклорного портрету, почасти його мовностилістичних засобів.

У ранніх творах І. Нечуя-Левицького – портретиста ще трималась попередня традиція. Портрети його героїв вражають зовнішньою мальовничістю, недостатньою психологічною заглибленістю («Дві московки», у значній мірі «Причепа» і «Хмари»).

Невдовзі автор «Бурлачки», «Миколи Джері», не пориваючи з портретним живописом, більш заглиблюючись у пізнання своєрідності народнопоетичного образного мислення, прагне на цьому ґрунті, нерідко засобами літературного портрету, заглянути у підвалини вчинків своїх героїв, успішно для цього використовуючи невичерпні естетичні можливості художньої деталі.

Ця новаторська тенденція помітна вже при першому знайомстві читача з тим або іншим образом у той час, коли риси фотографічного зображення його ще домінують.

Покажемо у цьому відношенні є перш за все портрет Василини («Бурлачка»). Уже на початку твору через загострену деталь портрету автор розкриває характерні особливості її вдачі й темпераменту: безпосередність, щирість, легку збуджуваність.

Звертає на себе увагу ще одна нова риса творчого методу І. Нечуя-Левицького – прагнення до створення портрету динамічного, котрий відбивав би рух і зміну почуттів людини. Важкі життєві випробування, через які проходить Василина, розкриваються і в рисах її зовнішності. Ставши бурлачкою, все нижче скочуючись по слизькому і небезпечному шляху, молода жінка, хоча зовні і змінилася – зблідла, стала мовчазною і задумлевою, – однак, не втратила душевної чистоти, внутрішнього оптимізму: «...її лице світилось якимсь світлом, у котрому просвічувалось одно добро» [12, с. 225].

Досить докладно відтворює письменник зовнішність персонажів негативного плану: приказчика, а потім шинкаря Лейби, підприємця Лейзара Рабиненка, тіток Яшембського та ін. Тут, як і в повісті «Причепа», романі «Хмари» в аналогічних випадках І. Нечуй-Левицький найчастіше оперує засобами сатиричної деталі. Так, Лейба на полудрабку «...стримів, як півень на сідалі... довгий та сухий, як комар... Чорна борода стриміла клином уперед; довгий сухий ніс неначе націлівся клінути» [12, с. 123].

Сатиричні деталі портрету відповідно загострюють образи молодих шляхтичів: Хшановського, Мишинського. Тут ідейно-естетична позиція письменника, як і в попередніх випадках, не суперечить життєвій вірогідності, оскільки зовнішня відворотність певної частини шляхетської молоді, що несла на собі тавро фізичного і духовного виродження, була фактом живої реальності. І тому природно, що Хшановський «...зовсім полисілий, хоч і молодий, з

дівчачим, блідим та сухим лицем, з ріденькою гострою рудою борідкою» [12, с. 164] видався Василю схожим на дідька під греблею.

В окремих випадках сатира І. Нечуя-Левицького – портретиста переростає в гротеск, карикатуру (тітка Ястшебського, прикажчик Лейба та ін.).

Тяжіння І. Нечуя-Левицького до психологічного портрету спостерігаємо і в повісті «Микола Джеря». У ряді випадків автор прагне через окремі його риси передати соціальне становище, внутрішній світ, настрої, рефлексії того чи іншого образу. Засоби портрету, таким чином, попадають у пряму залежність від ідейного спрямування твору, перестаючи бути фактором, лише зовнішнього ознайомлення з персонажами твору, що нерідко мало місце у ранніх творах І. Нечуя-Левицького.

Тому-то вже на початку повісті, знайомлячи нас з старим Петром Джерею, письменник наголошує на деталях, котрі свідчать про його довге і важке життя кріпака (нужденне бліде лице, смутні очі, зігнутий стан, глибокі зморшки на обличчі та потилиці). Серед них особливо вражають руки – грубі, порепані, поморщені навіть на пальцях та долонях; на лівій руці пальці трусилися, навіть коли він спав.

Безпосереднім відбиттям важкої праці на цукроварні стають окремі риси портрету Миколи Джері, який за короткий час невпізнанно змінився: очі погасли, лице постаріло, лоб став жовтий, шия поморщилась. Характерно, що і в даному випадку І. Нечуй-Левицький особливо підкреслює ту ж саму деталь портрету, що і в старого Джері: руки Миколи – «...здорові, жилаві... з довгими пальцями» [12, с. 45]. Рішуче заперечуючи консервативну мораль покори і всетерпіння, якої дотримувався старий Джеря, Микола сповнюється ненависті до пана, що виявляється не лише в його гнівних словах, а і в деталях портрету, підсилених влучними порівняннями: «...його очі заблищали, неначе хто кинув двома іскрами, як у того вовка» [12, с. 33].

Окремі портретні штрихи нерідко служать основним засобом відбиття внутрішнього стану людини. З їх допомогою розкривається тяжке життя передчасно постарілої Нимидори: «...вона стала бліда та худа; повні щоки висохли й позападали; блиск в очах погас; тільки один рівний стан не зігнувся навіть од важкої роботи. Нимидору ізсушила, ізв'ялила нужда, як холодний вітер зелену билину» [12, с. 97]. Опущений вниз довгий вус, насуплені брови Миколи, коли він глибоко задумався над своїм безпросвітним життям; порівняння розквітлої від подружнього щастя Нимидори з повною трояндою; міцно стиснуті губи, твердий неласкавий голос, горді сміливі очі Миколи під час сутички з паном; почервоніле обличчя, налиті кров'ю очі Бжозовського – промовисте виявлення психологічних імпульсів героїв повісті.

Певну роль в індивідуалізації образів відіграють і характерні деталі одягу, які розкривають соціальне становище, естетичні уподобання людини. Наприклад, на «...Джерісі була спідниця з темної пістрі та сорочка з товстого полотна; в неї голова була заверчена наміткою. Намітка світилась, і через неї було видно високий очіпок з червоними лапатими квітками на жовтогарячому

полі. Жовті старі чоботи були почернені по самі кісточки і тільки халяви ще жовтіли» [12, с. 9]. Так само просте полотняне але ошатне вбрання Нимидори підкреслює її охайність, працьовитість. Опис одягу Бродовського, Ковбаненка доповнює наші уявлення про їх особливості і як певних соціальних типів.

Художня деталь відіграє першорядну роль у створенні індивідуалізованих портретів «Кайдашевої сім'ї». Зовсім майже відмовляючись від портретів зовнішніх, автор зосереджує свою увагу на окремих їх рисах, що підкреслюють соціально-психологічні особливості людини. Деталі портрету Кайдаша, як і старого Джері, свідчать про важке трудове життя. Роки, що проходили у важкій праці, домашніх колотнечах, приправлені релігійним дурманом та пристрастю до горілки, наклали відбиток і на зовнішність Кайдаша: «Його голова стала сива, аж біла, тільки брови чорніли на широкому блідому лиці та темні очі блищали, неначе в ямках, глибоко позападавши під бровами» [12, с. 384].

Знайомлячи читача з синами Кайдаша, І. Нечуй-Левицький також наголошує на окремих рисах, через які розкриваються різні характери (сердиті очі й тонкі губи в Карпа й привітні ласкаві очі Лавріна). Ще більш поглиблює портрет Карпа зауваження автора про те, що «Він ніколи не сміявся гаразд, як сміються люди. Його насуплене, жовтувате лице не розвиднювалось навіть тоді, як губи осміхались» [12, с. 295 – 296].

Очі, темні і блискучі, як терен, гострі, як ніж, є справді дзеркалом душі Мотрі, бо в них «...було розлите щось гостре, палке, гаряче, було видно розум із завзяттям і трохи з злістю» [12, с. 294].

Варто вказати на органічний зв'язок між природою деталі портрету персонажів і їх внутрішньою сутністю, зокрема, особливостями морально-психологічного типу того чи іншого характеру. Проілюструвати це можна на образі Карпа. Після першої відвертої сутички між його жінкою Мотрею і Кайдашихою він «...сів на лаві й насупив свої рудуваті брови. Між бровами було знать дві зморшки, в котрих чорніла густа тінь» [12, с. 312]. Під час непорозуміння з батьком, всіма силами стримуючи гнів, Карпо зблід, як смерть, «...а тонкі губи, міцно стулені, стали зовсім білі, неначе полотно» [12, с. 325]. Саме такі вияви внутрішнього стану Карпа цілком виправдані особливостями його вдачі як людини замкненої, суворої.

Деталі зовнішності служать також засобом комічного, спрямованим на осміяння безперервної «домової війни» Кайдашів. Так, перед черговою сутичкою ворогуючих сімей «Мотря стояла... в великій, як макітра, хустці на голові... була схожа на довгу швайку з здоровою булавою» [12, с. 415]; у такому ж комічно-живописному вигляді подаються й інші образи Кайдашів перед черговою баталією. У цьому колективному портреті звертають на себе увагу не стільки окремі риси обличчя Мотрі, в яких відбивається озвіріле ество власника, скільки деталі одяжі членів її сім'ї: короткі й вузькі штани, спіднички, запаски, що свідчать про Мотрину надмірну ошадливість, яка переходить у скупість. Поєднання побутових і літературних знижувальних порівнянь надає

цьому сімейному портретові, почасти описові зовнішності Мотрі, навіть гротескності.

Отож, художня деталь у творах І. Нечуя-Левицького набуває значно ширшого застосування, ніж у прозі 60-х років ХІХ століття, набагато виразніше відбиваючи соціально-психологічну природу літературного образу. Знаменно, що вперше в національній прозі автор «Миколи Джері» і «Кайдашевої сім'ї» проблему людини і праці розкриває через призму портретної деталі. Прагнення письменника-реаліста до психологічного заострення портретів ще більш посилювало їх життєву пластичність, естетичну привабливість.

Значно ширше і багатогранніше ідейно-естетичні можливості портретної деталі розкрилися у творчості Панаса Мирного. Підтвердженням цього є, зокрема, повість «Лихі люди».

Жанр твору зумовив психологічну спрямованість і його літературних портретів. Показуючи свого героя в певній життєвій ситуації, актор прагне через окремі його риси відбити особливості інтелекту, найтонші порухи почуттів. Вже при першому знайомстві з Петром Телепнем виділяються грані портрету, що відбивають глибину напруги розумового і душевного життя молодого письменника: високий чистий лоб, нахмурений смугами, блискучі очі, зблідле сухе обличчя, велика широка голова. Як бачимо ні форма, ні колір очей, волосся та ін., що складало традиційний до цього в українській літературі портрет героя твору, не цікавлять Мирного. Увага його фіксується передусім на портретних деталях, які виявляють особливості внутрішнього життя людини.

Досить часто деталі портрету Телепня становлять єдиний засіб передачі його напруженого стану, успішно замінюючи і внутрішні монологи, і авторські характеристики.

Особливістю портрету героя повісті є його динамізм, що відбиває не лише вікові зміни зовнішності, а головним чином, внутрішню еволюцію характеру, трагічні життєві обставини, індивідуальність його людської особистості. «...То був сухий і блідний Петро Федорович, а то аж почорнів. Гаряча згага попала на його уста, – вони були чорні; огонь тривоги вилизав глибокі западини в щоках, – аж усмокталися вони всередину; скули й щелепи гостро повиставлялися з-під сухої жовтої шкіри; одні очі горіли болізним світлом; білки їх були мутні, жовті, перевиті, мов павутиною, кривавими жилочками; зрачки тліли, як загасаюче угілля» [11, т. II, с. 117].

Портрет є одним із засобів індивідуалізації інших персонажів повісті: Жука, Шестірного, Попенка. І в цих випадках автор виділяє окремі, найбільш промовисті риси їх зовнішності. І хоча товариші Телепня показані в різному віці, в їх портретах повсякчас наголошується на деталях, що залишаються незмінними і є свого роду ключем до їхньої особистості. У Жука – це пикате обличчя, міцні з широкими долонями руки; у Шестірного – зелені або сіро-зелені очі, вишкірені білі довгі зуби, як голки; у Попенка – довге лице у жовтих плямах, юрка постать, бігаючі очі. Постійна увага письменника до

одних і тих же рис зовнішності персонажів дає підстави говорити про їх певну статичність, недостатній інтерес до внутрішньої еволюції характерів.

Більш психологічно заглиблений портрет матері Телепня: «...сухе, жовте, пописане зморшками лице. На голові у неї був чорний платок, на плечах чорна юпочка, з-під котрої вибивалося чорне плаття; на обличчі і очах лежала чорна туга» [11, т. II, с. 136]. Драматизм образу матері, що так тяжко переживає втрату єдиного коханого сина, підкреслюється не лише в скорботних рисах її обличчя, а й чорних кольорах одязі. Тому весь образ жінки сприймається і як живе втілення вічного материнського горя.

Загалом у використанні Панасом Мирним у повісті засобів портрету виявилась тенденція, спільна для всіх провідних українських письменників 70-х років XIX століття, – поглиблення реалістичного творчого методу.

Найістотніша прикмета художнього методу Панаса Мирного – органічне поєднання соціальності з психологізмом – відбилась і на портретах роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?».

До них Мирний найчастіше звертається, цілком природно, при змалюванні образу Чіпки. Уже на перших сторінках дається докладний опис його зовнішності (до речі, найповніший його портрет у всьому творі взагалі). Знаменно, що в описі вбрання Чіпки і його обличчя, підкреслюється їх ординарність, відсутність чогось незвичайного, – таких парубків багато по селах. Тільки одна риса юнака привертає до себе увагу – «дуже палкий погляд, бистрий, як блискавка. Ним світилася якась незвичайна сміливість і духовна міць, разом з якоюсь хижою тугою» [11, т. II, с. 329]. Ця психологічна деталь портрету Чіпки, що є свого роду ключем до його характеру, стає провідною протягом усього роману. Коли хлопець слухав розповіді діда Уласа про тяжку неволю, очі його були «сухі-сухі – горіли, налиті сльозами пополам з кров'ю» [11, т. II, с. 362]. Іншим разом внутрішній стан Чіпки, палаючого гнівом проти хабарника Чижика, знову відбивається в очах, які «світили, як у вовка» [11, т. II, с. 460]. Показово, що і у сприйнятті інших у Чіпці привертають увагу передусім очі: «...карі, ясні та блискучі» [11, т. II, с. 540]. І в кінці роману Чіпка, стоячи серед каторжників, виділяється понурим виглядом і грізним поглядом, який «... коли-не-коли з-під насуплених брів посилав на людей» [11, т. II, с. 625].

Деталі психологічного портрету є провідними і у зовнішності Галі. Щоправда, при першому знайомстві з нею Чіпки Мирний, враховуючи особливості цієї ситуації, коли на лоні весняної природи перед захопленими очима парубка постає чудовий образ польової царівни, – створює живописний портрет дівчини. Проте і в цьому багато де в чому традиційно-фольклорному портреті виділяються окремі психологічні деталі. Пряма залежність між внутрішнім життям і рисами зовнішності цієї щирої експресивної натури виявляється і в хвилини найбільших радощів, породжених почуттями до Чіпки («очі горіли коханням, одрадою, вид осіяв, як сонячний ранок весняного дня» [11, т. II, с. 560]), і найглибшого горя – втрати найдорожчої людини

(«Тіло в неї тряслося; очі помутилися, вона ними якось чудно водила...» [11, т. II, с. 624]).

При змалюванні представників панівних верств у арсеналі письменника – портретиста бачимо один засіб – деталь, при тому нерідко і сатирично зафарблену. Ось яким, наприклад, постає через сприйняття Чіпки секретар суду Чижик: «Борода йому була гладенько виголена; як та сокирка, видалась вона вперед, ховаючи у прогалині між довгим носом і собою запалий рот, з сухими тоненькими губами; голова трохи подалася назад; довга шия вип'ялась так, як у вола, коли його в ярмо запрягають...» [11, т. II, с. 459].

У романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» відбилися основні прикмети Панаса Мирного – портретиста: посилена увага до художньої деталі з метою поглиблення психологічної характеристики персонажів, внутрішній динамізм портрету, його ліричне або сатиричне підґрунтя в залежності від соціально-психологічної природи літературного образу, помітна данина традиційному портретному живопису.

Одним із засобів поглибленої індивідуалізації персонажів виступає портрет і у романі «Семен Жук і його родичі» О. Кониського. В одних випадках автор вже при першому знайомстві докладно змальовує зовнішній вигляд того чи іншого героя (наприклад, Соні, Рисі, Нельговського, Хмари), в інших – відтворює лише окремі виразні деталі, нерідко пов'язані із психологією людини (наприклад: «бистрий вираз... палкого погляду чорних блискучих очей» Жука, у Джура перед дуеллю з Ноздроватим: «...яйце горіло, він задихався, піт цівкою так і котив по лицю» [10, с. 17, 71].

Інколи риси зовнішності героїв роману сатирично загострені (наприклад Гужа, Хмари), що йде від самого життя, а не бажання автора навмисне їх карикатуризувати, тим більше, що переважна частина образів роману негативного плану зовні нічим не відрізняються від інших (Лаврова, Джур, Нельговський та ін.).

Посилену увагу до художньої деталі як основного засобу літературного портрету вже в ранній творчості виявляє І. Франко. Портрети у нього, як правило, не існують окремо від внутрішньої сутності образів. Виняток становить лише опис зовнішності героя оповідання «Вугляр», який має швидше всього біологічно-етнографічний характер. У всіх інших випадках домінує портретна деталь. Так, у старій Лесихи виділяється її червоне, мов буряк, обличчя, що контрастує сивіючій голові; Ганка із оповідання «Ріпник» звертає на себе увагу вродливими але грубими рисами обличчя, що свідчило про її душевну убогість. Справжнє дзеркало душі – портрет Гната, сина Лесихи – жорстокого та егоїстичного. Принцип портретно-психологічного паралелізму виявляється також при змалюванні образів Ганни і Горпини («Лесишина челядь»), Дениса («Знеохочений»). Лише в одному випадку: за привабливими рисами отця Ільї криється лицемірна та егоїстична натура («Патріотичні пориви»).

Інколи І. Франко, розкриваючи еволюцію характерів своїх героїв, прагне відбити її також засобами портрету (Ганка – «Ріпник»), а частіше через окремі його деталі (наприклад, Василь Півторак – «Навернений грішник», герой оповідання «Муляр»).

В окремих випадках портретні деталі здійснюють сатиричну функцію вже при першому знайомстві читача з відповідним персонажем, збуджують антипатію до нього (Гнат – «Лешишина челядь», Денис – «Знеохочений»).

Молодий письменник виявляв помітний інтерес і до колективних портретів («Вугляр», «Ріпник»). Правда, – це поки що їх окремі деталі, точніше контури, що відбивають стан фізичної втоми і моральної депресії людей праці, котрі стали жертвами капіталістичної експлуатації: «їх лиця пожовкли з нужди, їх руки немов обросли глиною і земним воском, їх одіж – то позшиване лахмання, що ледве-ледве держиться на тілі. Старі, недугами та грижею поорані лиця обік молодих, що не стратили слідів краси, хоча цвіт їх уже зав'ялила передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста» [20, т. I, с. 79].

Можна говорити про досить широку ідейно-естетичну функціональну роль портретної деталі не лише у ранніх оповіданнях Франка, а й у його першій реалістичній повісті «Гутак». Засоби портрету у ній переважно підкорені завданням індивідуалізації образів чи то через показ їх вчинків, чи психологічного стану. Тому портрети своїх героїв письменник подає, як правило, в ході сюжету, тоді, коли це здається найбільш доречним.

Так, приміром, більш-менш повного портрету Івана Гутака ми не зустрічаємо протягом усієї повісті. Лише одна його, чисто зовнішня, деталь впадає в око – це довге чорне кучеряве волосся. У центрі уваги письменника дії та вчинки Гутака, які й становлять основний засіб його індивідуалізації. Зате при змалюванні Гутакової жінки портрет займав набагато більше місце. І. Франко повсякчас наголошує на певних рисах її зовнішності (висохла права рука, «на її лиці стяглися хмари», невелика голова, що стриміла на худих плечах; мов сушене, поморщене обличчя), підкреслюючи через них драматизм і приреченість їх життя.

Через окремі деталі портрету поглиблюється також індивідуалізація образу Хохлачека, зокрема, трагедійність його як протестанта – одинака: зблідле худе лице і «білий приношений сіряк», який «...різко відбивався від чорної гуні пана вїта» [20, т. V, с. 154].

У представників панівної верхівки портретна деталь часто набуває зниженого спрямування і підсилює негативне сприйняття образу (пан отець Таназій, вїт Максим Чапля, пан староста).

Не зустрінемо розгорнутого опису зовнішності персонажів і у повісті І. Франка «Воа constrictor». Автор звертає увагу читача тільки на окремі її штрихи, які безпосередньо відбивають рівень інтелекту, вдачу, психологію, – найчастіше на вираз очей, обличчя, міміку героїв. В одних випадках таких деталей більше (наприклад, портрети Іцика, Рифки, Готліба), в інших – менше (Герман, Матій, Марина Півторак).

Запам'ятовуються колективні портрети ріпників, які також складаються з окремих деталей (нужденні, замучені та бліді обличчя, худі брудні руки тощо), які несуть у собі виразне соціальне навантаження.

Тяжіння до художньої деталі, яка відбиває психологічний стан, особливості інтелекту героїв спостерігається і у Павлика – портретиста.

Так, наприклад, Кольцо («Пропаший чоловік») у момент свого духовного прозріння постає перед нами як людина, що пережила велику внутрішню драму, але реального практичного виходу з неї не бачить. «Він був дуже мізерний, видко, що змучений і згризений, але хороший ще й тепер. Єго подовгасте, сухорляве лице показувало тихість та добрість, єго голубі очі помутилися, чей до вічного супочинку, одно тільки живо нагадувало колишнього прихорошого Кольця – буйне жовтате волосся, що аж улискувалось та миготіло, так горіло на сонці» [13, с. 103].

Вдало підмічені психологічні штрихи портрету допомагають глибше проникнути в індивідуальні особливості рідних Кольця: батька «...червоного, як опир, високого, худого з пришибленим довгим носом» [13, с. 118], матір «...хорошими очима, бліда, бліда, очі її тонуть десь у землю і сама вона хилиться у ній» [13, с. 112– 113].

Показово, що в портретах Кольцових батьків, складених з окремих деталей, виділяються в свою чергу кілька найбільш характерних рис: червоне, налите кров'ю, обличчя батька і страшна блідість та опущені до землі очі матері, – деталі, що є свого роду фокусом їх внутрішньої особистості.

При наявності загальної закономірності розвитку портрету – від живописного до психологічного – можна встановити деякі особливості використання цього дійового засобу образотворення у творчості окремих представників української прози 70-х років ХІХ століття.

Спільною рисою І. Нечуя-Левицького і Панаса Мирного було паралельне звернення як до фольклорно-стилізованих портретів при їх певній модифікації, так і до портретної деталі з метою заглиблення у внутрішній світ персонажів. Але, коли в автора «Миколи Джері» у таких випадках окремі риси зовнішності літературних героїв були переважно єдиним засобом відбиття їх внутрішнього стану, то в Панаса Мирного вони в більшості виконували допоміжну роль.

І. Франко та М. Павлик, відмовляючись від традиційних форм змалювання зовнішності людини, оперують майже виключно засобами портретної деталі, органічно пов'язаної з психологічними імпульсами літературних героїв.

Звертає на себе увагу пластичність портретів у творах І. Нечуя-Левицького і Панаса Мирного, яка досягається досі небаченою в національній прозі повнотою зображення людини не лише через промовисті риси обличчя, а й інші соціально-психологічні вияви її особистості (мозолясті натруджені руки, одяг та ін.). Посилений інтерес до портретних деталей, пов'язаних з трудовою діяльністю людини, виявляв і молодий І. Франко.

Важлива прикмета портретів Панаса Мирного – їх динамізм, що відбиває велику соціально-психологічну напругу життєвих колізій, у які потрапляють

його герої. Ця особливість властива і портретам І. Нечуя-Левицького, одначе, вона не є такою виразною, оскільки зображення внутрішнього світу людини у талановитого «артиста зору» не посідає такого місця, як у автора роману «Хіба ревить воли, як ясла повні?»

Звертає на себе увагу також відхід І. Франка, М. Павлика, О. Кониського при змалюванні персонажів послідовно негативного плану від традиційного портретно-психологічного паралелізму. Ця тенденція, намічена ще в «Інститутці» Марка Вовчка, знаходить своє естетичне завершення з найбільшою повнотою у творах І. Франка.

Провідні представники української прози 70-х років ХІХ століття прагнули і до художнього лаконізму при відтворенні типових обставин, у яких виступали та діяли їх герої. Але про художню деталь у таких випадках слід говорити з певним застереженням, бо параметри її тут значно ширші, ніж у раніш з'ясованих її функціях: від окремих явищ і картин життя людини до найменших подробиць її побуту, інтер'єру та екстер'єру. Справа тут не в масштабах естетичного бачення письменником дійсності, а в особливостях її художнього освоєння шляхом виявлення в ній найсуттєвішого.

У цій ролі художня деталь у національній прозі розглядуваних десятиріч найчастіше виступає у таких аспектах: при відтворенні соціально-побутового життя людини, змалюванні природи, інтер'єру (фр. *interieur*, внутрішній) та екстер'єру (фр. *exterieur*, зовнішній).

Так, наприклад, у «Кайдашеві сім'ї» відсутні широкі розгорнені епічні картини з послідовно хронологічним розвитком дії. Увага письменника зосереджується лише на окремих епізодах, фактах, деталях, одначе таких, які розкривають сенс зображуваних соціально-політичних подій або побутових явищ.

Правда, в повісті соціальні проблеми з життя пореформеного села не є домінуючими, – на першому плані побутові конфлікти. Одначе І. Нечуй-Левицький через вдало знайдені окремі, з першого погляду незначні, епізоди, сюжетні деталі створює типову картину важкого економічного становища, політичної безправності і темноти тогочасного селянства. Зговір шинкаря з паном і представниками сільської влади, робота Кайдаша в економії за сніп, виплата викупу за землю, необхідність для Кайдашів, як і інших селян, молоти у панському млині, побічний промисел Карпа і Лавріна на хурах після проведення залізниць – всі ці епізоди, факти, які здавалось би, потопають у повсякденних домашніх чварах Кайдашів, створюють правдиве уявлення і про село перших післяреформених десятиліть, зокрема, розкривають економічну залежність селянства від поміщиків, наявність гострих суперечностей між ними. Навіть окремі, зовсім незначні, деталі підкреслюють глибоку ворожість між селянином і паном, яка складалась протягом віків і залишалась і після скасування кріпацтва (Страшний пузатий чорт у хворобливій уяві Кайдаша асоціюється і з образами панів).

Художній лаконізм І. Нечуя-Левицького ще в більшій мірі виявляється при відтворенні основної теми повісті, малюючи життя родини Кайдаші протягом кількох років, письменник виділяє такі його моменти, котрі з великою силою художнього узагальнення розкривають ідіотизм егоїстичного животіння. Горезвісна історія з горбом, постійні сварки, викликані тим, що Мотря, пізнавши паразитичні наміри Кайдашихи, відмовляється обслуговувати всіх і починає прости та готувати обід лише для себе та Карпа; сутички і бійки між Кайдашами із-за розбитого кухля, виметеного на половину Мотрі сміття; курей, свиней, коня, що позалазять у чужий огорог, нарешті – Лаврінової груші, що попала на огорог Карпа, – всі ці та багато інших епізодів, деталей сірого буденного життя героїв повісті дасть правдиве уявлення про економічне та соціально-психологічне підґрунтя людських взаємовідносин. Слід підкреслити, що окремі епізоди життя Кайдашів, які немов кінострічка, проходять перед читачем, не є механічним нагромадженням випадкових фактів. Між ними існує тісний внутрішній зв'язок, обопільна логічна зумовленість, оскільки всі вони зцементовані єдиною авторською ідеєю – розкриття деморалізуючого впливу на людину приватновласницької психології. Таким чином, окремий сюжетний елемент, художня деталь стають вирішальним фактором створення типових обставин, у яких розкриваються характери персонажів.

Неабияку майстерність у доборі художніх деталей для створення типових обставин, що в них розкриваються індивідуальні риси людини, виявив Павлик у повісті «Пропавший чоловік», з особливою силою картаючи галицьке духівництво, почасти в образі попа – батька Кольця.

Із спогадів дитячих літ героя роману найглибше закарбувались у його пам'яті два епізоди, що яскраво характеризували батька як жорстокого користолюбця. Перший випадок, коли батько, будучи помічником старого попа в Кобаках, побився з другим попівським підручним своїм Конкурентом, не поділивши між собою селянські побори. Билися вони (красномовна деталь) хрестами, билися безжалісно, до крові, чим викликали обурення гуцулів: «от як попи шанують хрест божий...» [13, с. 99], – гомоніли вони. А другий раз Кольців батько силою видер з– за пазухи у молодиці – куми після хрестин свічку, яку вона за існуючим на селі звичаєм хотіла забрати з собою. В обох цих епізодах, можливо дещо незвичайних, однак, типових для даного соціального середовища, в рисах попівських помічників відбилися суттєві особливості духівництва.

Звертає на себе увагу прагнення письменника виділити вагомі деталі, що є речами церковного обряду (хрест, свічка), через які ще більше посилюється антирелігійна спрямованість твору.

Яскравим прикладом вдалого використання художньої деталі з метою підкреслення найбільш типових виявів того чи іншого соціального явища є змалювання «москвофільських» зборів у Коломиї. Красномовний у цій картині перш за все штрих, «...що ні один простий чоловік не мав навіть де сісти – усе позаймали попи та сурдутові патріоти» [13, с. 156], а найбільш значні пани

оточили їх ватажка Наумовича. Вже в цих деталях відбуваються найбільш істотні риси згаданого зборища. Зроблений висновок підсилюється новими деталями, що їх вводить автор, продовжуючи опис зборів. Лжепатріотичні виступи їх сановитих учасників супроводжували різкими жестами, на віддалі створювали враження «...мовби грали в карти якої незрозумілої для люду гри, розхватуючи межі себе тоті гроші, що просто, чи не просто зносили межі себе прості люди» [13, с. 156].

Художня деталь як один із засобів створення типових обставин використовується майстрами слова, почасти А. Свидницьким, Панасом Мирним, І. Франком, і при змалюванні природи. Тобто, використовуючи пейзажний опис. Пейзаж (фр. *paysage* від *pays* , місцевість, країна. У мистецтві - художнє зображення природи).

Роман «Люборацькі» майже безпейзажний, у чому виявився нахил Свидницького до хронікального викладу подій, точності фактів, художньої конкретності, що було також характерним для тогочасної російської реалістичної прози, вплив якої зазнав український письменник.

Лише зрідка зустрічаються образи природи, що, як правило, імпонують настроям героїв і в більшості подаються через їхнє сприйняття. Показовою у цьому відношенні є картина скошеного поля, на якому залишився лише один будяк, як свого роду символ чогось покинутого і нікому не потрібного. Ця пейзажна деталь не випадково приковує увагу Антося-бурсака, що їде на вакації додому. Образ самотнього будяка, як і чорногуза, що дигає по горі, імпонують внутрішньому стану хлопчика, який і в далекій бурсі, і тут, серед поля, відчуває себе таким самотнім, вперше в житті відірваним від батьків і рідної оселі.

Показова виклична простота стилю А. Свидницького – пейзажиста: відсутність будь-яких пишнот, урочистості при змалюванні картин природи.

Прагнення Панаса Мирного до стислості і водночас виразності слова виявляється і в змалюванні природи, зокрема, у повісті «Лихі люди». Характерною у цьому відношенні є картина наступаючого ранку після похмурої темної дощової ночі. У навколишній природі, що ніби спускає з свого тіла «димчату сорочку ночі», письменник виділяє образи, що буцімто передвіщають драматизм наступних подій твору: кривава попруга на зареві, таємний шепіт вітру, скелі, що грізно висовували свої гострі голови. Хвилююче передчуття ще більше підсилюється описом в'язниці – високої, похмурої, «з чорними, заплутаними в залізні штаби, вікнами, обнесена високою стіною, наче мара яка... німа і мовчазна» [11, т. II, с. 95]. Ця, почорніла від негоди будова, що символізує царську самодержавну систему, залишається байдужою до наступаючого сонячного ранку.

Загальний настрій тривоги, передчуття чогось лихого, що виникають вже на початку повісті, не порушуються і яскравою картиною передвечірньої грози, котра зафарбувала все навколишнє в темні та червоні кольори; і описом туманного ранку на Дніпрі, і деталями промислового пейзажу («...бованіє завод.

Височенний димар викидає клубки чорного диму» [11, т. II, с. 124]; і описом бідняцьких хат «...з кривими верхами, дірчавими оселями, оббиті дощем, обшпуговані негодою» [11, т. II, с. 124].

Неспокійній природі, сповненій різких контрастів ночі і дня, мертвої тиші і оглушливих вибухів грому, задушливої спеки і нестримної зливи, – відповідає неспокійний плін людського життя з його соціальними контрастами небаченої розкоші і крайньої бідності, які постають перед очима Петра Телепня.

У зв'язку із висвітлюваним питанням показові пейзажі, природа і у ранніх творах І. Франка. У них ми не зустрінемо мальовничих пейзажів навіть тоді, коли сюжет розгортається у дуже сприятливих для цього обставинах: в умовах чудової природи Карпат («Вугляр», «Звичайний чоловік» та ін.). У центрі уваги автора соціальні явища, людина з її суспільним буттям, а картини або найчастіше деталі природи, при тому нерідко сумної і непривітної, служать лише допоміжним засобом поглибленого розкриття соціальних або побутових трагедій героїв оповідань.

Помітну роль відіграла художня деталь у реалістичному творчому методі також при створенні інтер'єру та екстер'єру. Це видно, зокрема, у творах представників «основ'янської» прози. Вміло використовується вона для індивідуалізації персонажів у повісті «Москалева правда» М. Чайки. Передусім – це деталь інтер'єру хати Тетяни, в якій промовисто відбилосся її нове становище управителевої приживалки. Тому предмети панського побуту, розміщені в її хаті, зразу насторожили брата її покійного чоловіка, який після багаторічної солдатчини повернувся до рідного села. Таку ж роль виконують і деталі одягу Тетяни та її дочки Ганни, якими вони виділяються серед інших селян-кріпаків.

Серйозне розуміння значення деталей, переважно етнографічно-побутового характеру, для створення національного колориту, більшої естетичної виразності зображуваного виявляє С. Воробкевич. Постійне співіснування в його творчості 60 – 70-х років XIX століття романтизму і реалізму позначилось і на внутрішній природі та функціональній призначеності в його оповіданнях художньої деталі. У творах виразно романтичного спрямування («Турецькі бранці», «Мість чорногорця») вона в більшості етнографічно-історична і спрямована на підбиття екзотики тогочасного життя турків, чорногорців.

Стосовно оповідань послідовно реалістичних («Вимуштруваний кінь», «Амброзій Остапкевич») художня деталь – переважно інтер'єру та екстер'єру – посилює історичну конкретність сюжету, сприяє більшій індивідуалізації персонажів. Так в розповіді про кумедного сільського дяка Амброзія Остапкевича надibuємо докладні описи одягу, страв, хатніх і надвірних предметів; в оповіданні «Вимуштруваний кінь» – господарського інвентарю, внутрішнього вигляду господи, наприклад: «У хаті пані-матка вела свій порядок, красно та бачно. Все в ладі було, усюди любої світлиці неначе у тій церкві. Стіни білі як сніг, припічок глиєм обтинкований, по лавках коверці

мягенькі з вовни, на постелі і грядках скорци червоні, сині, жовті, писані, усілякі-усілякі! І в коморі усе в порядку, мову книжці: тут бочка з сушеницями, там бербениці з бриндзею, маслом, вурдою, гусянкою, рядами, як ялиці в лісі, усі повні, усі чисті-чисті, мовби от щойно з-під бондаревого ножа вийшли...» [6, с. 26].

Важливу ідейно-естетичну функцію відіграють деталі інтер'єру та екстер'єру і в романі Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». З цього погляду характерно, наприклад, що пани-земські гласні, які приїхали на з'їзд, веселяться у приміщенні, а селяни чекають надворі. Коли ж почалось засідання, то представники верхів зайняли всі лави і стільці, а селянські гласні «підпирали стіни», лише Чіпка та його односельчанин Лоза демонстративно розташувались на стільцях. Всі ці деталі підкреслюють класовий характер земства, фальшивість його як органу народного самоврядування.

У запущеній брудній хаті Пороха звертають на себе увагу залишки дерев'яної підлоги і груба, котрі свідчать про колишню заможність господаря.

Кімната Галі вражає чистотою, ошатністю і цим доповнює наші уявлення про дівчину світлої душі і неабиякої вроди. У фіналі роману гнітючий настрій Мотрі і Галі, котрі зимового вечора сидять за прядками, і Чіпки, який без діла лежить на лаві в якомусь оціпенінні, підсилюється деталями інтер'єру. Вся хата зафарблена в два кольори – чорний і червоний від палаючої свічки, тому люди здаються якимись живими тіннями. Ця картина набуває символічного звучання, ніби віщуючи трагічний кінець, що чекає Чіпку та його близьких.

Як бачимо, з поглибленням зв'язків української художньої прози 60 – 70-х років XIX століття із життям народу, вдосконаленням її творчого методу, збагаченням жанрів, композиційно-сюжетних форм поширювались та урізноманітнювались ідейно-естетичні функції художньої деталі.

Цей важливий компонент художньої форми літературного твору, все більш і більш приковує увагу прозаїків 60-х років XIX століття, у творчості провідних майстрів реалістичної прози І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка стає провідним засобом створення типових характерів у типових обставинах, розкритті індивідуальних рис людської особистості, її внутрішнього світу.

У творчості визначних прозаїків 60-х років XIX століття художня деталь здебільшого спрямована на розкриття соціальних особливостей персонажів, своєрідності їх темпераменту, вікових ознак, почуттів та настроїв. Весь цей досить широкий комплекс виявів людської особистості передавався, як правило, через зовнішні деталі: поведінки, фізичного стану, портретів літературних героїв.

Відповідно до характеру прози Марка Вовчка 60-х років XIX століття як переважно соціально-психологічної досить виразно вимальовується тип художньої деталі, до якого найчастіше звертається письменниця, відтворюючи в сконденсованій формі своє розуміння зображуваних життєвих явищ. Це – наголошення уваги переважно на особливостях поведінки, дії, взаємовідносин

героїв, у чому виявляється своєрідність їх життєвих позицій, а також внутрішнього складу («Інститутка», «Ледащиця», «Павло Чорнокрил», «Три долі»).

У автора роману «Люборацькі» внутрішнє наповнення художньої деталі та її функції також зумовлені прозорим соціально-психологічним підґрунтям сюжету. На першому плані в системі образотворення в А. Свидницького зовнішні та внутрішні ознаки динаміки характеру героя. Епічний склад твору відкриває перед його автором широкі можливості для передачі через художню деталь різних нюансів письменницького світосприйняття, передачі загального в художньо-конкретному і в суворо реалістичній, і в ліричній, і в гумористичній та сатиричній площинах.

У прозі Марка Вовчка, побудованій в народно-оповідному стилі, художня деталь не мала такої естетичної багатогранності у відтворенні загального в конкретно художній образній формі.

У представників етнографічно-побутової прози 60-х років XIX століття (Г. Барвінок, у певній мірі О. Стороженко та ін.) природа та функціональна визначеність художньої деталі зумовлені особливостями реалізму письменників. Вона більш статична, нерідко емпірична, оскільки, як правило, не відбиває основного в житті людини – її соціально-психологічного буття, а тому позбавлена того ідейного запалу, який притаманний творам критичного реалізму з їх непримиренними конфліктами та полярно антагоністичними образами.

Нові грані художньої деталі відкриваються у прозі 70-х років, зокрема, в кращих її зразках у творчості І. Нечуя-Левицького, особливо Панаса Мирного, І. Франка.

Щоправда, стосовно І. Нечуя-Левицького у цьому відношенні слід говорити з певними застереженнями, бо у застосуванні художньої деталі як засобу соціально-психологічної характеристики персонажів він ішов переважно традиційним шляхом, зосереджуючи свою увагу на окремих рисах їх поведінки, дії. У такому ж естетичному плані, а також через показ фізичного стану людини, виявляється художня ошадливість письменника при відтворенні психології героїв. Але варто підкреслити, що і в першому, і в другому випадках видатний майстер слова не просто повторює своїх попередників – уже відомі ідейно-естетичні сфери застосування художньої деталі в його творах набували класичних форм. Це бачимо, зокрема, як у великій естетичній ємкості художньої деталі, так і в доречності її застосування у певній відповідності з логікою того чи іншого характеру, його соціально-психологічною та інтелектуальною визначеністю, («Бурлачка», «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я»).

Остання з названих повістей привертає до себе увагу і деякими новими аспектами функціональної ролі цього важливого компоненту художньої форми літературного твору. Нерідко у повісті художня деталь не є прямим,

безпосереднім відбиттям індивідуальних рис (як це можна побачити під час сварки і колотнечі між Кайдашами), а несе в собі внутрішній, прихований зміст.

Але з найбільшою силою прояснюється своєрідність, так би мовити, моделі художньої деталі Нечуя-Левицького в його силкуванні через окремі характерні сюжетні епізоди, події, картини, штрихи виявити економічні підвалини людських взаємин, оті часто приховані зовні імпульси розвитку сюжету, соціально-психологічної самотності людських типів («Микола Джеря», «Бурлачка», «Кайдашева сім'я»).

Тому відомо ще з часів І. Франка визначення особливостей реалістичного методу І. Нечуя-Левицького як «артиста зору» лише частково розкриває своєрідність естетичного світосприйняття цього письменника, художньому методі якого було властиве тяжіння і до деталі, котра відбивала внутрішні глибинні процеси суспільного розвитку, схильність до аналітичного встановлення зв'язків загального та одиничного.

Такого роду природа художньої деталі в поєднанні з акцентуванням на інтелектуально-психологічних рисах людської особистості – основна прикмета реалізму Панаса Мирного. Письменник – мислитель, глибокий аналітик і синтетик, чудовий психолог, він розкриває нові естетичні можливості художньої деталі, відбиваючи в ній усю складність, багатогранність і суперечливість зв'язків людини з навколишнім суспільством. Характер цих зв'язків, звідси й функціональна роль художньої деталі в творах автора роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» надзвичайно виразні завдяки глибині й соціально-психологічній заостреності його творчого методу.

Функціональна гнучкість, естетична комунікативність художньої деталі як важливого засобу проявлення загального, типового в окремому, індивідуальному у творах Панаса Мирного особливо дають про себе знати в майстерності письменника щодо естетичної доцільності застосування цього важливого образотворчого чинника.

Якщо для персонажів, розкритих з достатньою повнотою, художня деталь є лише додатковим засобом їх індивідуалізації, то для образів, що не стоять на передньому плані твору, вона є основним ключем до їх особистості.

Що ж до ідейно-естетичної своєрідності художньої деталі у творчому арсеналі І. Франка, то вона зумовлена його матеріалістичним світорозумінням, особливим умінням бачити в окремому сенс загальних явищ нової історичної доби з її непримиренним конфліктом між працею та капіталом («На роботі», «Воа-constrictor» та ін.). Видатний письменник-реаліст добре розумів соціально-психологічні особливості своїх сучасників, прагнучи через найжиттєвіші вияви їх характерів з допомогою художньої деталі відобразити все зростаючу суспільно-політичну та ідеологічну напруженість перехідної епохи на грані минулого та нинішнього віків. У І. Франка художня деталь набуває все глибшого не тільки соціально-психологічного, а і філософського підґрунтя, що вловлювалось не лише досі небаченою в українській літературі висотою його суспільно-естетичних ідеалів, а і зростаючим синтетизмом буття

та виявлення людської особистості в нову історичну добу, коли у все більш ускладненому єдиному комплексі переплітались сфери соціального, морального, естетичного світосприйняття людиною об'єктивної реальності. Звідси – набагато більша ідейно-естетична змістова функціональна багатогранність художньої деталі у творах Франка, зростаюча питома вага її внутрішнього підтексту.

Поглиблення масштабів творчого застосування художньої деталі і все більша її внутрішня наповненість у кращих творах провідних майстрів української прози 60-70-х років XIX століття свідчили про невпинний висхідний шлях розвитку її реалістичного творчого методу, який набув своєї ідейно-естетичної зрілості у творчості Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Івана Франка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бальзак О. Собрание сочинений: В 15 т. – Т. 15: Очерки. Литературно-критические статьи. Избранные письма / Бальзак Оноре де . – М.: Гослитиздат, 1955. – 714 с.
2. Белецкий А.И. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий. – М., 1989. – 158 с.
3. Белинский В.И. Полн.собр.соч. – Т.ХП. – М.: Госиздат, 1926. – С. 382.
4. Бады-Монге Е.Т. Национальное своеобразие художественной детали в тувинской прозе. Автореферат дис. ... кандидата филологических наук: спец. 10.01.02 / Бады-Монге Елена Тадароловна; Бурят. гос. ун-т. – Абакан, 2004. – 19 с.
5. Вовчок Марко. Народні оповідання. Повісті "Інститутка", "Три доли". – К.: Наук. думка, 2001. – 252 с.
6. Воробкевич Сидір. Твори. – Ужгород: Карпати, 1986. – 568с.
7. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К: Либідь, 2001. – 488с.
8. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – М.: Наука, 1999. – 210 с.
9. Колодина Н. И. Художественная деталь как средство текстопостроения, вовлекающее читателя в рефлексивный акт: дисс. канд. филологических наук: 10.02.19 / Колодина Нина Ивановна. – Тверь, 1997. – 193 с.
10. Кониський О. Оповідання, повість, поетичні твори / Олександр Кониський. – К: Наукова думка, 1990. – 640 с.
11. Мирний Панас. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1989.
12. Нечуй-Левицький І.С. Микола Джеря; Бурлачка; Кайдашева сім'я. Повісті. – К.: Дніпро, 2001. – 428 с.
13. Павлик М. Твори. – К.: Держлітвидав, 1959. – 666 с.
14. Петров С.М. Реализм / Петров Сергей Митрофанович. – М.: Просвещение, 1964. – 490 с.
15. Поспелов Г.Н. Теория литературы: Учебник для ун-тов /

Г.Н. Поспелов. – М.: Высш. школа, 1978. — 351 с.

16. Правда. – 1868. – Ч. 17. – С. 193

17. Путнин Ф.В. Деталь художественная / В.Ф. Путнин //Литературный энциклопедический словарь. – М.: Прсвещение, 1987. – 851 с.

18. Свидницький А.П. Роман. Оповідання. Нариси / Передм. П. Хропка. – К.: Наукова думка, 1985. – 570 с.

19. Стороженко О.П. Марко Проклятий: Повість. Оповідання / Упоряд., авт. передм. та приміт. П. П.Хропка. – К.: Дніпро, 1989. – 623 с.

20. Франко І. Твори в двадцяти томах. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1950 – 1956.

21. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Художественная литература, 1999. – 678 с.

22. Чернец Л. В. Деталь / Л. В.Чернец //Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004. – 413 с.

АНОТАЦІЯ

Н.М. Рудецька. Художня деталь в українській реалістичній прозі 60 – 70-х років XIX століття.

Стаття відображає результати актуального дослідження художньої деталі в українській реалістичній прозі 60 – 70-х років XIX століття на матеріалі творів Г. Барвінок, С. Воробкевича, Ф. Заревича, Є. Згарського, Марка Вовчка, В. Лучаківського, Д. Мордовця, І. Нечуя-Левицького, М. Омельковича, М. Павлика, Панаса Мирного, А. Свидницького, О. Стороженка, Ю. Федьковича, І. Франка. Уперше в українському літературознавстві, на основі методики цілісного, синтетичного підходу, здійснена спроба аналізу деталей художнього світу більшості українських письменників-реалістів 60 – 70-х років XIX століття. Зокрема, приділяється особлива увага визначенню поняття «художня деталь», застосуванню в творах українських прозаїків портрета, пейзажу, інтер'єру, екстер'єру та інших деталей.

Ключові слова: українська реалістична проза, реалістичний творчий метод, художня деталь, словесно-художній образ, типологія, інтерпретація, портрет, пейзаж, інтер'єр, екстер'єр.

АННОТАЦИЯ

Н.М. Рудецкая. Художественная деталь в украинской реалистической прозе 60 – 70-х годов XIX века.

Статья отображает результаты актуального исследования художественной детали в украинской реалистической прозе 60 – 70-х годов XIX века на материале произведений А. Барвинок, С. Воробкевича, Ф. Заревича, Е. Згарского, Марка Вовчка, В. Лучаковского, Д. Мордовца, И. Нечуя-Левицкого, М. Омельковича, М. Павлика, Панаса Мирного, А. Свидницкого, О. Стороженко, Ю. Федьковича, И. Франко. Впервые в украинском литературоведении, на основе методики целостного,

синтетического подхода, осуществлена попытка анализа деталей художественного мира большей части украинских писателей-реалистов 60 – 70-х годов XIX века. В частности, обращается особенное внимание на определение понятия «художественная деталь», применение в произведениях украинских прозаиков портрета, пейзажа, интерьера, экстерьера и прочих деталей.

Ключевые слова: украинская реалистическая проза, реалистический творческий метод, художественная деталь, словесно-художественный образ, типология, интерпретация, портрет, пейзаж, интерьер, экстерьер.

SUMMARY

N.M. Rudetska. The artistic detail in the Ukrainian realistic fiction of the 60 – 70-Th years of the XIX-Th century.

This article gives the results of actual research of the artistic detail in the Ukrainian realistic fiction of the 60 – 70-Th years of the XIX century on the material of literary works by A. Barvinok, S. Vorobkevich, F. Zarevich, Y. Zgarsky, Marco Vovchok, V. Luchakivsky, D. Mordovets, I. Nechuj-Levitsky, M. Olel'kovich, M. Pavlyk, Panas Myrny, A. Svidnitsky, O. Storozhenko, Y. Phed'kovich, I. Franco. For the first time in the history of Ukrainian literature on the base of methods of the whole and synthetic approach the attempt of analysis of the details of the artistic world of the majority of Ukrainian classical writers of the 60 – 70-Th years of the XIX-Th century is carried out. In particular, the definition of concept “The artistic detail” is accomplished. The author pays attention to usage in the literary works of the Ukrainian classical writers of the 60 – 70-Th years of the XIX-Th century of portrait, landscape, interior, exterior and other details.

Keywords: Ukrainian realistic fiction, realistic creative method, artistic detail, wordy-artistic image, typology, interpretation, portrait, landscape, interior, exterior.

Статтю прорецензував і рекомендував до друку кандидат філологічних наук, доцент, доктор філософії (PhD), докторант кафедри української мови Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди В.В. Мерінов.