

УДК 821.161.2-3.09 І.Франко:7.041.5-055.2

ПОРТРЕТ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Тетяна МУРАНЕЦЬ

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна,
e-mail: tanja_muranets@mail.com*

Розглянуто портрет фатальної жінки у прозі І. Франка, розкрито його художнє функціонування. Висвітлено особливості Франкового стилю портретування, проаналізовано відаторські портрети фатальної жінки й портрети, подані крізь призму сприйняття іншого персонажа. Розглянуто контрастний, колористичний, асоціативний портрети, особливу увагу приділено портретним деталям.

Ключові слова: портрет, фатальна жінка, колористичний, контрастний, асоціативний типи портрета, портретна деталь.

«Женщина жие чуттям і, як геліотроп, обертається все до тих, що вмiють найліпше грати на струнах чуття» [15, т. 22, с. 71].

З феноменом «фатальної жінки» (франц. *«la femme fatale»*) найчастіше асоціюється жіночий образ, основними особливостями якого є вміння маніпулювати оточенням, здебільшого чоловіками за допомогою флірту. Фаталізм (франц. *fatalism*, лат. *fatalis* – наперед визначений долею) – віра в невідворотність, фатум [14, с. 703]. Головними атрибутами фатальної жінки є її зовнішня привабливість, неординарність, енергія магнетичного, часто немотивованого впливу на чоловіка, маскування свого справжнього внутрішнього світу й характеру, авантюрна поведінка, емоційна екстатичність, почуття впевненості й самодостатності, стихійна жіночність, харизма, обізнаність з чоловічою психологією. Здебільшого інтенційність образу такої жінки пов'язується з деструктивним впливом на чоловіків, які в подальшому зазнають драматичного розчарування, пов'язаного з руйнуванням і розвінчуванням їхнього жіночого ідеалу. Фатальна жінка здатна змінювати життя і долю чоловіка взагалі, в результаті чого не лише доля цих жінок стає фатальною, але й під вплив їхнього фаталізму потрапляють і чоловіки. У зв'язку з цим однією з визначальних поведінкових характеристик фатальної жінки є її соціоспрямованість. У векторі гендерних стосунків така жінка демонструє необмежену владність, а чоловік часто постає іграшкою, засобом здійснення жіночих бажань та примх.

Закономірно, що проблема жіночого фаталізму реалізується і в художньому типажі Франкової прози завдяки відображенню цього образу в його типових зовнішніх характеристиках. Осмислення неординарного типу фатальної жінки інспіроване авторським індивідуальним баченням, чуттям і досвідом. Неодноразово І. Франко звертався до «жіночої теми», зокрема у фольклористичних працях «Жіноча неволя в руських піснях

народних» [15, т. 26], літературно-критичних статтях «“Наймичка” Тараса Шевченка» [15, т. 29], «Женщина-мати» [15, т. 54]. Письменник вважав, що позиціонування жінки в суспільності є індикатором його культурного рівня: «ступінь освіти і цивілізації кожного народу мож означити з того, як той народ відноситься до женщин в житті і в пісні» [15, т. 26, с. 153].

Зважаючи на масштаб прозової спадщини І. Франка, арсенал жіночих портретів у ній надзвичайно великий. Адже саме за допомогою портретної індивідуалізації письменник особливо тонко візуалізував внутрішній світ своїх героїнь, розкрив психологію жінки, сконструював її мотиваційну модель. «Портрет, тобто постійна зміна зовнішності, жести, міміка дає авторові змогу зазирнути у невидиме – у душу й думку персонажа, реконструювати її» [9, с. 187].

На тлі широкої типології Франкових жіночих образів вирізняється тип «фатальної жінки», який став особливо популярним й новим у ранньомодерністському дискурсі української літератури, оскільки демонстрував інший бік жіночої природи, естетизував культ жіночого волонтаризму й індивідуального самовиявлення. Цей образ уже привертав увагу таких дослідників, як Т. Пастух [11], А. Швець [16], К. Сізова [13]. Проте досі портретній характеристиці фатальної жінки не приділено достатньо уваги.

Тип фатальної жінки в І. Франка має свої особливості. «La femme fatale» І. Франка – жінка у вишуканому або ж простому й елегантному вбранні, освічена, інтелігентна, яка легко може звабити чоловіка не лише чарівною зовнішністю, а й тонким розумом. Головний її поваб – це не розкішна жіночна краса, а зовнішня ефектність, індивідуальність стилю, власний шарм, відверта соціальна спрямованість на особу протилежної статі.

«Прикладом тої жінчини, не тільки чарівно вродливої, але також залізного, неподатливого характеру та високої інтелігенції» [15, т. 20, с. 21] є Анеля Ангарович («Для домашнього огнища»), Олімпія Торська («Основи суспільності»), Регіна («Лель і Полель»), Киценька («Батьківщина»), Маня («Сойчине крило»), Регіна Твардовська («Перехресні стежки»), пані Міхонська («Не спитавши броду»). Феномен «фатальної жінки» полягає перш за все у її енігматичності та закодованій внутрішній інтризі, яку автор створює навколо образу ще з перших рядків твору (для прикладу, згадаймо першу зустріч з Анелею – «розкішно розвитою брюнеткою з блискучими чорними очима» [15, т. 19, с. 7]). М. Ковалик зазначає, що в І. Франка спостерігаємо модернізацію засобів жіночого образотворення у збірці «Зів'яле листя» і творах «Батьківщина», «Сойчине крило», «Перехресні стежки» [7, с. 5].

Тарас Пастух стверджує, що спільною рисою для портретів репрезентанток типу «фатальної жінки» часто є те, що всі вони фізично не надто привабливі. Натомість ці героїні «володіють якоюсь рисою – “родзинкою”, на яку спочатку і ловляться чоловіки. А потім, вже “підчеплені”, починають помічати або вифантазувати інші привабливі риси дам свого серця» [11, с. 96]. У цьому ракурсі важливими для нашого дослідження є не тільки авторська характеристика героїні, а й сприйняття її з боку персонажів протилежної статі. Адже «портрет звертається не лише до пам'яті про зорові відчуття, у ньому прихована специфіка перцепції літературного героя» [9, с. 185]. Отже, переважно кожен із портретів фатальної жінки доповнюється аксіологічними судженнями

інших персонажів. Автор подав нам індивідуальну чоловічу рецепцію жінки, розкрив суть її магнетичного впливу на того ж таки чоловіка та виявив водночас інтимне переживання мужчини: Антось Ангарович («Для домашнього огнища»), о. Нестор («Основи суспільності»), Масіно («Сойчине крило»), Опанас Моримуха («Батьківщина»), Борис («Не спитавши броду»). Часто під цей вплив потрапляє не лише один чоловік, а одразу два, що в сюжеті передано через утворення любовного трикутника: брати Калиновичі («Лель і Полель»), Євген Рафалович та Стальський («Перехресні стежки»).

Наприклад, портрет Анелі Ангарович («Для домашнього огнища») бачимо з позиції її чоловіка Антося. Таке захоплення Ангаровича своєю коханою характеризують елементи еротично-тілесного портретування. Кожна зміна портрета Анелі своєрідно рефлексується в чоловічій свідомості Антося: «він усе-таки любить її, любить сю гарну, веселу, енергійну жінку, ті глибокі чаруючі очі, рожеві уста, блискуче розкішне волосся, той гнучкий стан, той голос, ті рухи...» [15, т. 19, с. 117]. Як зазначає М. Ковалик, автор містифікував свою героїню, вимальовуючи образ фатальної жінки, представлений завдяки чоловічій рецепції, в якій домінує оцінка її зовнішньої привабливості. У цій моделі жіночого характеру превалує аспект еротизму як модернізму, причому не як внутрішня якість суб'єкта, а властивість, вироблена суспільством [7, с. 5].

Крізь сприйняття того ж таки Антося зображено портрет іншої героїні, подруги й співниці його дружини, Юлії: «Чомусь не сподобалась йому ото Юлія. Було щось скрите, тривожне у її лиці, в її очах, у всій її постаті. Рухи її вимушені, голос ненатуральний. Порядкуючи свої враження, капітан сказав собі, що та жінка виглядає так ніби давно відвикла жити в поряднім товаристві» [15, т. 19, с. 26]. Ангаровича насторожує така вимушена, неприродна, вдавана поведінка Юлії, яка викликає навіть відверту антипатію. Натомість авторська характеристика героїні під час першої зустрічі з Юлією є дещо іншою: «Хоч ровесниця Анелі, хоч не менше від неї вродлива і одягнена в елегантний візитовий стрій, вона все-таки виглядала о яких десять літ старшою від своєї товаришки. Її величезні русьві коси, обвиті довкола голови, бачилось, пригнітали те низьке чоло, порисоване вже легенькими морщинками, те бліде, дрібне, доцвітаюче личко з блискучими очима, що раз у раз бігали неспокійно» [15, т. 19, с. 9]. Звичайно, цей портрет демонструє амбівалентне ставлення автора до Юлії – з одного боку, підкреслює її жіночу миловидність, а з іншого – найменшими портретними деталями натякає на її нечисте сумління. Зменшено-пестливими епітетами «дрібне, доцвітаюче личко» автор намагався викликати симпатію і співчуття, це ж засвідчує й пестлива форма імені – Юльця. Поміж рядків письменник доніс до читача, що надто дорогою ціною ця вродлива жінка поплатилася за усю ту зовнішню розкіш і красу, а «ненастанний, внутрішній неспокій» її душі вже сам по собі є покаранням за скоєний злочин. Такий прийом портретування, коли власне авторський портрет героїні контрастує з рецепцією інших персонажів, увиразнює образ фатальної жінки та є домінантним у творчості І. Франка.

Під вплив жіночої влади потрапляє і герой роману «Не спитавши броду» Борис. Пані Міхонська – «молода, круглолиця, середнього росту, зграбної фігури жінчина з легкими рум'янцями на щоках, з червоними, як калина, губами і пишними, розкішними

чорними, мов смола, косами» [15, т. 18, с. 341]. Портретування цієї жінки-вампа засноване на зумисній натуралізації тілесності, яка радше виказує її девіантну сексуальність, аніж поетизує природну жіночу красу. Зовнішність цієї жінки цілком співвідноситься із її вдачею та темпераментом, як зазначив автор, Міхонська була «женщиною» «гарячокровою, молодою і бажаною за яку-небудь ціну ужити життя і його розкошів» [15, т. 18, с. 341]. Такий відавторський портрет пояснює мотивацію жіночої звабливості, яка стала фатальною для головного героя твору. Змалювання зовнішності цієї жінки має також яскраво виражені елементи еротично-тілесного портретування, увиразненого соматичними деталями: «червоні, як калина, губи», «зграбна фігура», «пишні, розкішні коси». Міхонська вправно і досвідчено скеровувала магнетичну силу спокуси та тілесної зваби на Бориса. До прикладу, під час пригоди на потоці Міхонська попросила обтрусити їй сукню, віртуозно провокуючи Борисові еротичні торкання: «Він мусив при тій роботі кілька разів доторкатися повного, еластичного стану, то знов пухкого, мов витонченого рамена молодої жінки і за кожним дотиком до того теплого еластичного тіла почував якусь дрож, немов таємний ток магнетичний пролітав по його нервах» [15, т. 18, с. 457].

Однією з провідних ознак майстерності Франка-портретиста є вміння поєднати в одному образі, здавалося б, на перший погляд, зовсім непоєднане, контрастне, що, з одного боку, заплутує й ускладнює сприйняття читача, а з іншого – робить портрет настільки багатограним та самодостатнім, що він наче виходить за межі твору й автономно живе в уяві реципієнта. І. Франко прагнув зобразити суперечність внутрішнього ества жінки та водночас захоплювався її природною звабливістю, грацією й досконалістю. Зокрема, Р. Голод зазначив, що «письменник використовує контраст, як засіб увиразнення для підвищення експресивності твору» [2, с. 83]. Таку творчу методологію обґрунтував і сам І. Франко: «Поет навмисне завдає труднощі нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах.... Він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – контраст» [15, т. 31, с. 66–67].

Одним із принципів вербальної візуалізації образу фатальної жінки у творах І. Франка є *контрастний (або ж антитетичний) портрет*, який значною мірою підсилює рецептивний потенціал твору. В окремих випадках градація й зміна почуттів самого героя спричиняє суперечливе, подекуди контрастне, сприйняття одного і того ж портрета. Так, зміна настрою і ставлення Ангаровича до Анелі трансформує її портретотворчі риси в уяві чоловіка: «Чи се та сама Анеля, думав капітан, – котру я вчора лишив у цвіті здоров'я і свіжості, живу, енергійну, з блискучими очима? Чи се та сама зламана, зів'яла і немов з хреста знята жінка...» [15, т. 19, с. 130].

Антитетичним є й портрет Олімпії Торської в рецепції о. Нестора. Портрет-спогад, який виринає в уяві героя як згадка про інтимні взаємини і давнє кохання з Олімпією («Там десь глибоко в його мізку блисли, мов два огники, палкі очі графівни, панни Олімпії, зарисувалися її чудово гарні очерти лица, губ, носа, запахи її золотисті кучері, котрих запах тоді так хапав його за душу» [15, т. 19, с. 229]), протиставляється портретові в ситуації розкриття злочинної, агресивної вдачі Торської. Спогади минулого

затмарюються, і тепер «в тій жінці, що досі все являлась перед ним дамою, м'якою, ніжною, вищою істотою, він уперве почув існування звіра, хижої bestii, що дрімає на дні кожного чоловіка, іноді ворушачись зовсім явно, а іноді ховаючись так глибоко, так старанно, що хочеться вірити, що її там і зовсім немає» [15, т. 19, с. 210].

Конструювання того ж таки контрастного портрета спостерігаємо і в рецепції головного героя Масіно («Сойчине крило»). Перше уявлення про кохану («Се чорт, не женщина! Завважую, що вона, пишучи се, немов душею розмовляла зо мною і, укладаючи свої фрази, рівночасно слідила кожний рух моєї душі» [15, т. 22, с. 63]) чергується з цілком іншим портретом тієї ж жінки, крізь призму якого постає ретроспекція їхньої інтимної історії: «В тім моменті й тепер стоїш, мов жива мені перед очима. На тобі перкальова сукня, червона з білими круглими цятками. На шії золота брошка з опалом. У волоссі металевий гребінець. Стоїш похилена наді мною. Мої очі спочивають на твоїх грудях, що злегка хвилюють під сукнею. Потім я підводжу їх на твоє лице. Твої губи легенько тремтять» [15, т. 22, с. 75]. Концентрація еротизму й тілесної спокуси у спектрі цього деталізованого жіночого портретування оприявнює найпотаємніші любовні пориви Масіно, які навіть після прикрої зради зігрівають його душу теплом взаємин з цією фатальною у його долі жінкою. Цей портрет, фактично, єдиний, який передає сильні, витримані часом і пронесені крізь усе життя, почуття головного героя. Як зазначав І. Денисюк, це «історія фатального, непереможного кохання до химерної, загадкової жінки» [4, с. 206].

В образі пані Міхонської І. Франко зобразив контрастне поєднання похитливої, навіть дещо вульгарної, зовнішності – «її рум'яні лица і палкі, на всі боки стріляючі очі» [15, т. 18, с. 413] дисонують з жалобною сукнею, що робить цю жінку ще більш антипатичною для Бориса, а від одного її погляду йому виступає холодний піт.

Контрастність образу Регіни Твардовської вмотивовано протилежними почуттями до неї двох чоловіків – Євгена Рафаловича і Стальського. Для закоханого Рафаловича ця жінка є ідеалом гармонійної краси – її «висока, струнка жіноча постать», з «легкою, рівною ходою», з «великими ясними очима» порушували у його серці найінтимніші почування, вона була змістом усього його життя. Натомість у Стальського лиш згадка про його дружину викликає ненависть і роздратування, збуджує агресивні імпульси: «коли гляну на її пісну міну, на її скривлені вуста, на її холодні гадючі очі, то, здається, рвав би її на кавалки, микав би за коси, волочив би по землі, топтав би ногами» [15, т. 20, с. 200]. У ній він бачить причину всіх своїх нещасть, називаючи це «фаталізмом» – «Ну, скажіть, хіба не через жінку? Хіба не фаталізм? І яка тут можлива рада? Як запобігти таким випадкам?» [15, т. 20, с. 200]. Образ Регіни Твардовської, мабуть, один із найскладніших і психологічно навантажених із усіх жіночих персонажів Франкової творчості, оскільки письменник показав вплив на неї душевно нездорового чоловіка, що врешті підриває її емоційно-психологічний стан і робить фатальною як її долю, так і долю інших персонажів.

Нагромаджуючи візуальний образ героїні короткими, проте сильними і влучними деталями, автор контролював кожну найменшу зміну на її обличчі, відтворив складну динаміку перебігу її думок і почуттів, власне, психологізував портрет емотивними

фізіогномічними деталями. У повісті «Для домашнього огнища» майстерно передано еволюцію емотивних станів героїні: «Анеля поблідла. Сиділа недвижна, і пальці її, в котрих держала телеграму, затремтіли судорожно, і телеграма випала з її руки на коліна. Погляд її напружився, зінки очей розширилися» [15, т. 19, с. 11]; «Лице її перед хвилиною таке погідне, ясне і енергічне, що так і дихало здоров'ям і втіхою, тепер було бліде, як у трупа, являло вираз якоїсь безмірної тривоги. Usta тремтіли судорожно, немов шептали якісь нечутні закляття вслід за капітаном» [15, т. 19, с. 33]; «...лице її покрила труняча блідість, навіть уста її поблідли...» [15, т. 19, с. 41]. Відтак, Анеля в очах чоловіка уже постає жінкою, у «...котрої лице постаріло о десять літ, на висках зарисувалися морщини, волос стратив свій полиск, очі зробилися скляні» [15, т. 19, с. 130]. Такий, навіть дещо гіперболізований прояв внутрішніх переживань героїні демонструє глибокий психологізм портретів І. Франка. За визначенням Л. Каневської, це екстервентна (непряма) форма психологічного зображення, яка «відтворює думки й емоції персонажів, динаміку їхніх внутрішніх змін шляхом змалювання душевних порухів через зовнішні візуалізовані й озвучені вияви... У романах І. Франка їй належить пріоритетне місце, коли йдеться про відтворення *емоційних* станів: внутрішнього зворушення, хвилювання героя, яке адекватно відбивається у зовнішніх проявах» [6, с. 8]. Силу і динаміку зміни яскраво демонструє і те, що події, які відбуваються у сім'ї Ангаровичів, тривають всього лиш декілька днів, а внутрішня драма героїні старить її на цілих десять років. Для підсилення емоційної напруги і внутрішньої трагічності жіночого образу І. Франко застосував тип *некропортрета*. Будучи майстром-новатором цього типу портретування, письменник не міг оминати його під час відтворення ситуації жіночого фіаско.

Цікаво, що розпочинає твір цілісний «живий» портрет Анелі Ангарович у розквіті молодості, сповненої енергії до життя та його утіх: «розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викроєних малинових устах з маленькою ямочкою на круглому підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності» [15, т. 19, с. 7], а завершує некропортрет – «її голова, злегка похилена набік, спочивала на подушці софи, оббитої репсовою матерією кольору бордо. Можна б подумати, що дрімала, якби не широко отворені, скляної подоби очі і напівотворені уста, на котрих, бачилось, тільки що завмер окрик тривоги або розпуки» [15, т. 19, с. 141]. Ці два портрети Анелі, перший із яких символізує життя – «цвіт молодості», «рум'янець на щоках», а другий смерть – «скляної подоби очі», «напівотворені уста» – засвідчують ідею стихійності людського життя, яке може змінити чи навіть зупинити лише один момент, один поворот долі. Поставивши свою героїню в межову ситуацію, І. Франко показав її життєвий крах.

Схожу опозицію життя та смерті бачимо і в образі Киценьки («Батьківщина»). Водночас цим контрастом увиразнено екзистенційну нестабільність фатальної жінки, невпорядкованості буття, а також підсилено контрастність інтимних почувань реципієнта. Це *портрет-спогад* перцепції наратора: «Брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима. Лице – кров з молоком. Зуби чудові. На устах усміх такий, що аж за серце хапав. Голос – у розмові, не в співі, бо вона мало співала, – але

такого голосу я не чув ніколи. Тай загалом уся вона, кожний її рух, кожда рисочка, кожде слово, кожний позирк її очей – усе в неї було таке, що я від першої хвили забув себе, все в неї мені видавалося невиданим і нечуваним, таким, якому нема пари в світі» [15, т. 21, с. 404]. Зауважмо, що цей портрет, поданий крізь призму сприйняття Опанаса, є ще одним зразком еротично-тілесного портретування. Портрет героїні тут статичний, більше констатуючий, який упродовж твору насичується деталями, спогадами, вмотивованими сильною закоханістю персонажа, динамікою емоцій і внутрішніх його переживань. Вкінці твору автор не змалював смерть героїні, а подав її передсмертний портрет, котрий емоційно є не менш сильним, аніж некропортрет: «І при тім вона відкинула заслону зі свого лиця. Було бліде, з випеченими на щоках рум'янями. Уста були бліді, очі горіли» [15, т. 21, с. 422]. Такі деталі, як «очі, які горять», «бліді уста», «випечені рум'яниці» зрадливо розкривають таємницю її страшної хвороби, віщують уже близьку смерть та передають сильний фізіологічний біль, що врешті і знищує Киценьку. Портрет героїні майстерно змонтований із психологічних деталей, котрі відтворюють трагічність цього образу. З іншого боку, динаміка портрета набуває в цьому аспекті біографічної функціональності, візуалізуючи емоційні контрасти жінки у різних фазах її життя. Адже жіноча зовнішність є чи не найголовнішим індикатором психологічних почувань і душевного стану жінки. Фатальна доля Киценьки спровокована її ж власними діями та способом життя. Прагнення розкоші, тілесних утіх, чоловічої уваги, зміни свого соціального становища штовхають її на злодіяння проти себе самої.

Особливо драстично зобразив І. Франко некропортрет Міхонської, надмірно натуралізуючи соматичний вираз смерті: «Лице паняниці було синє, як боз, очі зайшли кров'ю, уста отворені, задубілі. Послідній крик навіки примерз до них» [15, т. 18, с. 463]. А далі подано наче посмертне заключення: «Вона вмерла, розбита апоплексією» [15, т. 18, с. 463]. Нестримність, розбещеність і буря емоцій, що панувала у серці цієї жінки, призвели врешті до її фатальної і водночас безглуздої смерті, як зазначено у тексті: з іншого боку, такий фінал є відплатою за смерть чоловіка, якого Міхонська своєю поведінкою звела зі світу.

Одним із головних засобів контрастного портретування, на нашу думку, є його *кольористика*. Вміло оперуючи «мовою барв», І. Франко створив яскраві портретні картини. І. Денисюк зазначив: «Є особливий аромат Франкової белетристики, неповторність її стилю, локального колориту, свіжості барв, тонкощів гумору, артизму портретування етнотипів. Ця життенаповненість походила з намагання письменника “ловити життя на гарячому вчинку”, створювати живе безпосереднє враження дійсності ілюзією автентичності» [5, с. 138]. Найчастіше колір є індикатором психологічних характеристик персонажа, що «свідчить про глибину асоціативного мислення письменника, який намагається для кожної психологічної емоції дібрати адекватний еквівалент кольору» [16, с. 141]. Одним із кольорових ефектів у портретуванні фатальних жінок є *блідість*. Наголошуючи на *«трунячій блідості»* обличчя Анелі Ангарович, автор акцентував на внутрішній тривозі й неспокої в душі героїні. *Блідість* характеризує обличчя Юлії – «те *бліде*, дрібне, доцвітаюче личко» [15, т. 19, с. 9], – таким і залишається її портрет, коли останній раз читач бачить її *«блідю, як труп»*. Блідість обличчя зраджує нечисті, злочинні помисли Юльці, є детектором її завульованої тривоги.

Пригадаймо й першу зустріч братів Калиновичів із Регіною («Лель і Полель»). Для Начка «он та, шатенка з коротким волоссям у темній сукні» є «дуже *бліда*, худа... Більше нервів, аніж тіла», натомість для Владка така нервова блідість симптомує про жіночий темперамент – «більше нервів – отже більше душі, більше характеру». Знову-таки Начко у відповідь закидає Владкові, що «її істеричні нерви все життя тобі отруять» [15, т. 17, с. 364]. Проте для чуттєвої і емоційно вразливої натури Владка оте «*бліде* личко, обрамлене згори коротким волоссям, розчесаним на обидва боки над самою серединою чола і скріпленим вгорі вузькою червоною стрічкою» [15, т. 17, с. 365] було ідеалом дівочої краси. Тому в цьому випадку *блідість* – константний атрибут зовнішності Регіни, а не емоційний еквівалент. За допомогою того ж таки колористичного контрасту в портреті Кишеньки («її лице було *бліде*, очі горіли» [15, т. 21, с. 416]) автор втілює усю ту силу емоцій і внутрішніх коливань, які відбувалися в душі героїні.

До портретного опису Регіни Твардовської, аби підкреслити трагічність фатальної жінки і досягти максимально сильного впливу на читача, автор дібрав виразно насичені контрастні кольори, як-от: «її не заслонене лице супроти сього *білого* одягу виглядало *пожовкле*... під очима залягли синюваті тині...» [15, т. 20, с. 264]; «*бліди* губи», «червоні повіки», лице «*оббрукане кров'ю, біде*, з несамовито блискучими очима» [15, т. 20, с. 432]. Спектр кольорів підібраний так, аби підкреслити хворобливий фізичний стан, породжений нервовими розладами, сильною трагедією в душі героїні, досягти подекуди навіть ефекту жаху. В образі Регіни ознака блідості зазнає емоційної градації: в момент найвищої емоційної напруги «лице і уста, коли можна, ще блідіші» [15, т. 20, с. 404].

Отже, домінантним у колористиці портретування образу фатальної жінки І. Франка є протиставлення *білого* (*блідість*) та *чорного* кольорів.

Справді, біде забарвлення обличчя І. Франко підсилює чорними очима, чи чорним забарвленням одягу: «коли в брамі кам'яниці нарешті з'явилася її [Регіни. – Т. М.] постать в чорному зимовому пальті, в чорному капелюшку з такою ж самою оксамитовою кокардою збоку, але без жодних прикрас, з чорною каракулевою муфтою на правій руці, Начко мимохіть здригнувся й стишив крок» [15, т. 17, с. 407]. Зокрема, К. Сізова зауважила, що в «поєднанні з блідим обличчям це справжня *la femme fatale*» [13, с. 221]. Чорний колір асоціює зі стилем фатальної жінки, константним дрес-кодом, почасти свідчить про стриманий, вишуканий смак.

Семантика чорної барви в окремих моментах кореспондує і з символікою «темних сил». Так «*чорна* постать» Олімпії Торської викликає в уяві о. Нестора асоціацію її з «демоном», «вовчицею», «чорною хмарою». Ми вже згадували про «чорну вдівську сукню» пані Міхонської, яка свідчить лиш про фальшиву жалобу по своєму чоловікові і зовсім не відповідає правдивим її відчуттям. Найбільшого символізму й емотивної конотації чорний колір досягає в образі Регіни Твардовської. Автор так і називає її «*чорна* дама». З першої миті знайомства ізохроматичність чорного насторожує, інтригує і водночас додає загадковості: «Напротив нього йшла висока, струнка жіноча постать у скромній *чорній* сукні, в чорнім капелюшку з простеньким білим пером, з лицем, заслоненим чорним, досить густим вельоном» [15, т. 20, с. 186], «вся в *чорному*, бліда, мов із воску виліплена» [15, т. 20, с. 358]. Якщо в образі Олімпії Торської чорний асоціює її

із «темною» душею, монотонністю життя, фальшивим трауром, то Регіні Твардовській чорний додає лише ще більшого трагізму, викликає співчуття і підкреслює фатальність її долі. У чорному вбранні зображено і Регіну («Лель і Полель»): «Усе село знає цю струнку бліду й сумну постать, котра завжди ходить в жалобі» [15, т. 17, с. 473].

За допомогою барви І. Франко передав не лише власне авторське враження події, картини чи особи, а й відтворив настрій і психологічний стан героїв, передав їхні характери, темперамент, вдачу і водночас перевага того чи іншого кольору налаштовує на відповідне сприйняття читача.

Особливо характеристичним в образі фатальної жінки є її *дрес-код*. Письменник найчастіше зображував темні тони одягу, які контрастують із блідим обличчям, підкреслюють в одному випадку трагізм, в іншому втаємниченість цього образу (Регіна Стальська «Перехресні стежки», Регіна «Лель і Полель», Олімпія Торська «Основи суспільності»). Проте є серед них і «перкальова сукня, червона з білими круглими цятками», що пояснює веселу, нестримну натуру Мані («Сойчине крило»), подекуди навіть її психологічну інфантильність та нестабільність. Яскравість обраного вбрання виражає експресивно-імпульсивну вдачу героїні. Такою грайливою, темпераментною вона і залишилась у пам'яті Масіно. Коли через три роки Маня повертається до нього знову – на ній все та ж червона сукня. Червоний стає тут символом вічної молодості й палкого кохання. Ця «перкальова сукня» – є стильовою ідентифікацією Мані та символічним атрибутом інтимних взаємин, який збуджує і відроджує пригаслу чуттєвість Масіно: «Чи тямиш ту сукню, що в ній була вбрана того вечора? Червону в круглі білі цятки. Вона в мене досі. Я бережу її, як святість, як найдорожчу пам'ятку. Вона нагадує мені ті останні хвили, пробуті з тобою», «та сукня дає мені живий доказ моєї тожності» [15, т. 22, с. 77]. Не менш символічною є і тканина сукні, не випадково автор на ній неодноразово наголошував. Перкаль – це дуже тонка бавовняна тканина, яка використовується для пошиття парашутів, вітрил, постільної білизни, очевидно майже невагома, як одяг пташини (пір'я сойки).

Символізованим виявом внутрішньої натури Мані-сойки є також згаданий у творі її зелений одяг, про який, збуджуючи любовну ностальгію, вона оповідає в листі до Масіно: «Я була в зеленій стрілецькій куртці, з лефошівкою через плече, з гутором свіжо застреленим у торбі, з свистком в губах» [15, т. 22, с. 61], а далі згадує зелену сукню – «ледве моя зелена сукня показала на стежці серед сірих дубових пнів» [15, т. 22, с. 67]. У цьому контексті зелений колір свідчить про душевне уподібнення жінки зі стихією лісу, втаємниченість у його загадковому просторі, внутрішню непізнаність її душі. Кожна поява Мані, енігматичної, химерної і непередбачуваної, покликана дивувати чоловіка, подекуди лякати та збурювати шквал емоцій.

Зосереджуючи свою увагу на вбранні жінки, І. Франко часто саме через одяг розкривав її життєву історію, характер, відтворював емоційно-психологічний стан. Зображаючи Анелю Ангарович у «простім, а проте дорогім та елегантним домовім убранні» автор доповнив увесь гармонійний образ. Натомість «звичайна чорна сукня», котру Олімпія Торська носила вже пару літ, свідчить про монотонний, одноманітний стиль її життя. А «елегантна вовняна сукня» Киценьки підкреслює властиву їй «маєститичну

грацію». Автор зосередив увагу на вишуканому аксесуарі – «яскравому барвистому капелюсі з великим струсячим пером», котрий вирізняє її серед натовпу, додає шарму, епатажності, натякає на публічному стилі життя цієї жінки.

Одяг стає тим компонентом, який вирізняє тип фатальної жінки серед інших Франкових героїнь. Сукня кожної демонструє індивідуальність створеного образу, розкриває уподобання, характер і смак героїні. Окрім свідчення про фінансовий стан, одяг також декларує їхній соціальний статус, спосіб життя. Згадаймо коротку інформаційну ремарку про Юлію: «ще молода жінка, порядна, *завсідги з шиком одягнена*, образована, бувала в товариствах» [15, т. 19, с.124]. Одяг має і символічний зміст. Найбільшу експресію трагізму містить деталь «залежаної, пом'ятої шлюбної сукні» Регіни Твардовської – символ найбільшого її нещастя й усіх її страждань. «Біла шовкова спідниця, такий же штучними перлами спереду вишитий і білою коронкою на грудях облямований станік, волосся розпущене, на руках тілестієї барви рукавички аж по лікті, на ногах білі атласові черевички» [15, т. 20, с. 264]. Колір сукні – білий – є традиційним для шлюбного вбрання, проте в портретному описі Регіни, окрім чистоти, світла, жіночності, сукня стає символом десакралізації вартощів шлюбу і фарсом на сімейне життя Стальських.

Поступово еволюціонуючи від описовості до дискретності у способі портретування, І. Франко все більшої уваги надавав *портретним деталям*. Крізь виразну деталь йому вдалося зазирнути в найпотаємніший закуток жіночої душі. Портретна деталь «фігурує як вихідний пункт творення, початок вектора, спрямованого у внутрішній світ героя... Часом портрет-деталь несе подвійне навантаження, оскільки є прикметним не лише для епізодичного героя, але й подає портрет центрального крізь призму епізодичного» [3, с. 10].

Зображаючи своїх героїнь, І. Франко створив колаж портретних деталей, котрі стають провідними у створенні цілісного образу. Найпромовистішою деталлю, безперечно, є *очі* – найбільш магнетичний і загадковий компонент жіночої краси. Письменник увиразнив фізіологію погляду фатальної жінки експресією «блискучих *очей*», в якій закодована вітальна енергетика, палка пристрасність, глибокий розум, жіночна чуттєвість. Очі – головний інструмент магнетизму фатальної жінки. Так Анеля – «брюнетка з блискучими чорними *очима*» [15, т. 19, с. 7]; в уяві Антося Ангаровича ті очі «глибокі, чаруючі» [15, т. 19, с. 117]. Виразно акцентуються у спогадах о. Нестора і очі Олімпії Торської: «в його мізку блисли, мов два огники, палкі очі графівни» [15, т. 19, с. 229]. Позитивні емоції, приховану інтригу та жіночі хитрощі виражають прижмурені очі Анелі: «марила наяві, недвижно сидячи при столі з прижмуреними *очима*, і солодко всміхалась своїм мріям» [15, т. 19, с. 87]. Натомість «на всі боки стріляючі очі» видають патологічний сексуальний інстинкт Міхонської. Чаруюче враження на Начка («Лель і Полель») справили очі Регіни: «те не окреслене щось у виразі її *очей*, те що дуже рідко в житті відкривається людині, мовби не бачені досі літери вироку долі» [15, т. 17, с. 366], «ті чудові очі, миттєвий зблиск яких так очарував Начка» [15, т. 17, с. 384], «незглиблені й воднораз такі змінні» [15, т. 17, с. 390]. Демонічного впливу на свідомість Масіно мають «ящірчачі очі» Мані, котрі уявляються йому, коли той читає лист, така асоціація лиш підтверджує фатальний вплив цього погляду на думки і долю чоловіка, які протягом цих трьох років переслідують його.

Проте, окрім магнетичної сили спокуси, якою автор характеризує своїх героїнь, очі – це інструмент пізнання душі, своєрідний індикатор внутрішніх переживань, унікальною здатністю якого є передавати відчуття і бути зоровим їх вираженням. Очі можуть виражати подив, неспокій: «Анеля все ще сиділа, з *очима*, широко витріщеними, вдвляючись в один кут покою» [15, т. 19, с. 93]. Часто, аби підсилити внутрішню драму Анелі Ангарович, автор використав епітет «скляні очі», «скляної подобі». Своєрідним і часто повторюваним є «блиск очей» героїні. «Художній спектр “блиску очей” психологічно багатозначний. Різноманітні синонімічні варіанти даної експресивної форми відтворюють контрастність внутрішнього світу персонажів, динаміку емоційних актів, своєрідно акумулюючи внутрішню суть характеру» [16, с. 158]. Так, в образі Олімпії Торської автор постійно наголошував на тому «холодному блиску її очей» [15, т. 19, с. 210]. Якщо колись цей блиск причарував Нестора, то в іншу хвилину був страшніший смерті: «несамовито блискучі очі графині Торської, котрі тепер ясніли перед ним, ненастанно, вперто свердлюючи його до дна душі так само, як свердлували його тоді, в фатальній хвилі його найтяжчого упадку» [15, т. 19, с. 230]. Цей блиск очей віддзеркалює ту бурю емоцій, які вирують у душі героїні, набираючи градації з кожним ще сильнішим її нервовим спалахом. «Очі блищали її ще дужче, ніж звичайно, лице палало від швидкого ходу і внутрішнього зворушення» [14, т. 19, с. 238]. «Несамовито блискучі очі» Регіни підсилюють химерний портрет жінки у мить її найбільшої трагедії.

Промовистою портретною деталлю є також *погляд*, що стає своєрідним детектором сутності персонажа, і водночас кодом, котрий містить подекуди значно більше інформації, ніж розлогий портретний опис: «Олімпія довгим поглядом окинула його, поглядом, у котрім виразно малювалась погорда аристократичної натури» [15, т. 19, с. 181]. Так «меланхолійно благаючий погляд» [15, т. 19, с. 184] стає і найстрашнішою зброєю проти емоційно вразливої натури о. Нестора.

В одному *погляді* Анелі Ангарович І. Франко передав усю велич материнської любові: «Анеля слідила за ними [дітьми. – *Т. М.*] довгим, нам'єтним позирком, повним безграничної любові і невисказаної туги. Бачилось, що бажала навіки вбити собі втямку, затвердити в своїй душі кожду найдрібнішу рисочку, кожний рух, кожний погляд, кожде слово тих двох маленьких істот» [15, т. 19, с. 134]. Ще на початку твору І. Франко, змальовуючи портрет Анелі, наголосив на тому, що «вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи» [15, т. 19, с. 7]. Цим він ніби наперед виправдав перед читачем її злочин. Окрім захоплення жіночою красою та її сильним впливом на чоловіків, І. Франко, зображаючи портрет фатальної жінки, торкнувся проблеми материнства як основного призначення жінки. В ситуації Анелі Ангарович та Олімпії Торської отой «материнський інстинкт» мотивує скоєний злочин: жінки переступають моральні закони і, аби забезпечити своїх дітей, вчиняють зlodіяння. Згодом цю тему «звірячого» материнського інстинкту розвинув В. Винниченко у своїй філософській ідеї «чесності з собою». Материнське начало І. Франко підніс в образі Регіни Кисилевської («Лель і Полель»). Наприкінці твору бачимо сентиментальний портрет красивої і водночас фатальної жінки: «Усе село знає цю струнку бліду й сумну постать, котра завжди ходить в жалобі й завжди готова допомогти хворому, змученому чи бідному. З

її скромного дому плине добродійність, освіта на всю околицю» [15, т. 17, с. 473]. Усе найсвятіше автор втілює у цьому ніжному образі жінки-матері: розум, добродійність, працьовитість, єдиною втіхою котрої є «її синок, вірний образ батька, єдина любов її життя» [15, т. 17, с. 473].

Наступною промовистою портретною деталлю є *вуста*. Вуста так само, як і очі, є атрибутом жіночої краси, який притягує погляди чоловіків. І. Котик зауважує, що «очі і вуста належать до найбільш функціональних у поетичному мовленні соматизмів... Соматизм *уста* вживається у поетичних текстах в основному в двох значеннях: як предмет зачарування поетичних сердець, орган, яким цілують і який цілують, та як орган мовлення» [8, с. 134]. У портретному вирішенні І. Франка вуста можуть бути наповнені як позитивною («чудово викроєні малинові *уста*» Анелі), так і негативною («досить негарно отворені *уста*» Регіни Твардовської, «грішні уста», «калинові, як жар палючі, губи» Міхонської) експресією. Проте частіше уста стають виявом емоційних процесів, які відбуваються в душі героїні: «*уста* пов'язані з душею, їхня функція полягає у здатності фокусувати душевні процеси» [8, с. 134]. Зокрема, тривогу, злість, внутрішню напругу передають «стиснені вуста», «скривлені вуста» Анелі («*уста* перекинулись судорожно» [15, т. 19, с. 139]). Цікавим є метафоричне вираження емоцій Олімпії Торської («на стиснених *устах* висіли громи» [15, т. 19, с. 238]). Іще сильнішим градаційним виявом її злості є «зціплені уста» [15, т. 19, с. 210].

Уста можуть видавати тривогу («*уста* тремтіли судорожно, немов шептали якісь нечутні закляття» [15, т. 19, с. 33]), застиглий подив («*уста*, наполовину отворені, без ніякого виразу на лиці, а навіть з відтінком дивного усміху на устах» [15, т. 19, с. 93]) тощо. Окрім цього, форма вуст стає провідною деталлю в некропортреті, оскільки саме на вустах залишається той останній крик, остання емоція іще живого персонажа: «напівотворені уста, на котрих, бачилось, тільки що завмер окрик тривоги або розпуки» [15, т. 19, с. 141].

Знаковою і важливою у вираженні характеру, грації і темпераменту фатальної жінки є *хода*. Регіна Твардовська «ішла своїм маєстатичним ходом», який додає цьому образу величності, певності в собі, «її гордий рух» лиш підтверджує силу її характеру, хоч якою зламаною, трагічною не виявилася доля цієї жінки. Власне, цей хід є засобом її жіночої ідентифікації. Для Рафаловича «<...> її *хід* мав у собі щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жадної жінки, щось таке плавне, свobodне, гармонійне <...> – Отсей хід я пізнав би між тисячами» [15, т. 20, с. 230]. «Маєстатичною ходою» відрізняється і Киценька: «Ходила поміж столами, гарна, маєстатична, ані сліду втоми, перепою, невиспаної ночі не було на її непорочно чистім, дитячо-невиннім лиці» [15, т. 21, с. 406]. Її хода є свідомо дотримуваним атрибутом жіночого іміджу та професійного ремесла повії, головним засобом тілесної спокуси для чоловіків, також підкреслює розпусний спосіб життя, попри який Киценька завжди мусить бути «у формі», щоб далі працювати. Наголошуючи на «непорочно чистім, дитячо-невиннім лиці», автор прагнув вмотивувати закоханість головного персонажа. Водночас таке суперечливе поєднання рис у зовнішності героїні цілком співвідноситься із її внутрішнім станом.

Якщо такі деталі, як очі, погляд, вуста, блідість лиця відтворюють динаміку емоційних зворушень, що відбуваються в душі героїнь, як би зовні вони не старались їх приховати, то «хода» дає змогу завуалювати той трепет і неспокій.

Художньо моделюючи образ Регіни Твардовської, автор дозволяє нам зазирнути усередину її покою у мить найбільшого зламу, душевної розпуки, коли внутрішній неспокій підриває її фізичне здоров'я: вона «звільна, рівним кроком ходить по покою, мірно – шість кроків там і шість назад, ненастанно, мов в'язень у своїй казні» [15, т. 20 с. 403]. Портрет Регіни Твардовської, мабуть, найбільш емоційно наснажений, навіть дещо химерний, Т. Пастух відзначив велику силу експресії у її постаті, зауважуючи, що «такої серії динамічних портретних знімків у попередніх Франкових романах ще не було» [11, с. 57].

Часто хода також набуває асоціативної семантики – «легку, нечутну» ходу Регіни І. Франко порівняв з ходом «мари, що йде по траві, не прогинаючи її» [15, т. 20, с. 429]. Жіночність і граціозність Анелі підкреслено легкістю її рухів: «Вийшла, гарна, легка, як сонний привид» [15, т. 19, с. 22].

Цікаві ресурси художньої візуалізації фатальної жінки закладені у функціональності асоціативного портрета. «У багатому арсеналі засобів естетичного моделювання дійсності особливе місце посідає персоніфікація (або прозопея), уособлення сил природи, людських якостей, психологічних і фізичних властивостей, уявлень і думок, бажань і страхів у конкретних постатях» [12, с. 355]. Певний зовнішній вираз чи емоцію І. Франко персоніфікував, використовуючи зооморфні (твариноподібні), тератоморфні (у формі чудовиська) та міксантропічні (поєднуються риси людини та тварини) образи (за класифікацією Н. Тихолоз). Наприклад, графиня Торська крізь призму сприйняття о. Нестора асоціюється з «вовчицею», – «вона встала зі свого місця і в випростованій, напруженій, майже грізній поставі наблизилась до нього, в поставі вовчиці, що, певна своєї сили, наближається до ягняти, щоб його без боротьби пожерти» [15, т. 19, с. 209]. «В тій жінці, що досі все являлась перед ним дамою, м'якою, ніжною, вищою істотою, він уперве почув існування *звіра, хижкої бестії*, що дрімає на дні кожного чоловіка, іноді ворушачись зовсім явно, а іноді ховаючись так глибоко, так старанно, що хочеться вірити, що її там і зовсім немає» [15, т. 19, с. 210]. Такою персоніфікацією І. Франко підсилив страх о. Нестора, який йому навіює постать Олімпії. В уяві Бориса («Не спитавши броду») пані Міхонська асоціюється із кіткою – «гладка і м'яка, мов кітка, що чатує на кожен рух зловленої миші» [15, т. 18, с. 427] – тут до почуття страху додається ще почуття огиди і неможливості виватися із тенет цієї жінки.

Портретні риси Анелі Ангарович ототожнено із демонічними силами: «Адже ж та гарна невинна жінка, така повна любові і така йому мила, – се має бути чортиця, спільниця тої жінчини-сатани» [15, т. 19, с. 79]; «здавалось, що її постать перед його очима росте, розростається, перемінюється на привид якоїсь грізної фурії з лицем таким страшним, що один її позирк може вбити чоловіка» [15, т. 19, с. 136]. Постать Регіни прирівняно до «мари, що ходить по траві» [15, т. 20, с. 429]. Портретна асоціація має також і позитивну конотацію, зокрема Анеля для Ангаровича – «се величезний діамант, що яснів на чолі божества, мов зірниця» [15, т. 19, с. 23].

Відверто демонічними визнає Масіно риси Мані («Сойчине крило»): «А ти з далекого краю простягаєш свою *демонську* руку, підймаєш свій воронячий голос і витягуєш ту урну з глибокого закутка душі, відчиняєш і перебираєш кісточку за кісточкою, одіваєш її м'ясом і шкірою, наливаєш кров'ю і соками і надихаєш своїм *демонським* духом», «Женщино, демоне!» [15, т. 22, с. 62], «Се чорт, не женщина» [15, т. 22, с. 69]. Понад усе на світі він любив її і водночас ненавидів, наче якась невідома сила заповонила його чуття, розум, усе його життя. Ще з першої миті знайомства вона попередила про небезпеку їх зустрічі: «А я сміючись сказала, що се задля мене завелися тут готури, зваблені моїм сміхом і моїм свистом, і що я чарівниця, і прошу тебе берегтися мене» [15, т. 22, с. 61]. Франкові вдалося створити, мабуть, найгеніальніший і водночас найбільш загадковий портрет жінки, накинувши лише основні штрихи до ескізу, а далі дав можливість читачеві домалювати цей образ, який стоїть на межі між реальною жінкою та демонічною істотою.

Отже, серед основних прийомів портретування образу фатальної жінки можемо виокремити: контрастний портрет, що виразнюється кольористичними засобами та портретними деталями, а також асоціативний портрет, здатний розкрити ту чи ту особливість зовнішності за допомогою уподібнення. Такі портретотворчі засоби засвідчують глибокий потенціал творчості Франка-портретиста.

Зосередженість письменника на внутрішньому житті жінки, намагання збагнути її природу, розкрити мотивацію її дій відкрили нові грані у створенні портрета. І. Франко майстерно створив новий тип портрета фатальної жінки, через зовнішні ознаки намагався простежити раптовий злам у душі героїні, розгорнув проблему моральної деградації й водночас найсвятішого материнського інстинкту. Художня манера Франкового портретування заснована на психологічному аналізі. Конструюючи портрет жінки крізь призму чоловічого сприйняття, І. Франко звертався до еротично-тілесного способу портретування, актуалізуючи природну жіночу звабливість.

Типовими ознаками трансформації портретотвірної техніки І. Франка є дискретність і градація. Портрет поступово втрачає «описовість», цілісність, стає більш динамічним, емоційно місткішим, подекуди фрагментарним, спостерігається зосередженість на портретних деталях, більшої вагомості набуває символізм (у кольорах, в атрибутивних ознаках – одязі, аксесуарах) та експресія. Очевидно, тяжіння письменника до новітньої школи європейського художнього мислення спродукували таку стильову трансформацію, контрастне поєднання деталей кольорів, романтичного, імпресіоністичного, експресіоністичного описів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. ; [под ред. Л. В. Чернец]. – М. : Высш. школа, 2004. – 680 с.
2. Голод Р. Синтез імпресіонізму та натуралізму як стильова домінанта Франкового оповідання «У столярні» / Роман Голод // Українське літературознавство. – Львів, 2010. – Вип. 72. – С. 21–33.
3. Демчук Н. Р. Художній світ прози Т. Шевченка (проблема психологічного аналізу) : авто-

- реф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. Р. Демчук. – Львів, 1999. – 19 с.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – Львів : Академічний експрес, 1999. – 280 с.
 5. *Денисюк І.* Новаторство Франка-прозаїка / Іван Денисюк // Українське літературознавство. – 2008. – Вип. 70. – С. 138–152.
 6. *Каневська Л. В.* Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. В. Каневська. – К., 2004. – 20 с.
 7. *Ковалик М.* Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902–1923 рр. : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М. О. Ковалик. – Кіровоград, 2007. – 20 с.
 8. *Котик І.* Екзистенційний вимір людини у поезії Юрія Тарнавського : монографія / Ігор Котик. – Львів, 2009. – 176 с.
 9. *Легкий М.* Майстерність Франка-портретиста / Микола Легкий // Франкознавчі студії.– Дрогобич : Коло, 2007. – Вип. 4. – С.182–193.
 10. *Мочульський М.* Іван Франко : студії та спогади / М. Мочульський. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 139 с.
 11. *Пастух Т.* Романи Івана Франка / Тарас Пастух. – Львів : Каменяр, 1998. – 135 с.
 12. *Тихолоз Н.* Образи-персоніфікації в міфопоетиці Івана Франка / Наталя Тихолоз // Франкознавчі студії. – Дрогобич : Коло, 2007. – Вип. 4. – С. 354–369.
 13. *Сізова К.* Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія / К. Л. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 320 с.
 14. *Сучасний словник іншомовних слів* / уклали О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К. : Довіра, 2006. – 789 с.
 15. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
 16. *Швець А.* Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Алла Швець. – Львів, 2003. – 236 с.

Стаття надійшла до редколегії 10.11.2012

Прийнята до друку 24.11.2012

THE PORTRAIT OF A FATAL WOMAN IN IVAN FRANKO'S NOVELS

Tetiana MURANETS

*Ivan Franko Institute of the NAS of Ukraine,
18, Drahomanov Str., Lviv, Ukraine,
e-mail: tanja_muranets@mail.com*

The article offers an outline of the portrait of a fatal woman in Ivan Franko's novels, revealing its literary functioning. Peculiarities of I. Franko's style of portraying are highlighted in detail, taking into consideration the portraits of a fatal woman narrated by the writer and the portraits depicted from another personage's standpoint. Contrast, coloristic and associative portraits are considered, the focus being drawn to portrait details.

Key words: portrait; fatal woman; coloristic, contrast and associative types of portrait; portrait detail

ПОРТРЕТ ФАТАЛЬНОЙ ЖЕНЩИНЫ В ПРОЗЕ ИВАНА ФРАНКО

Татьяна МУРАНЕЦ

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 18, Львов, Украина,
e-mail: tanja_muranets@mail.com*

В статье рассмотрен портрет фатальной женщины в прозе Ивана Франко, раскрыто его художественное функционирование. Отражены особенности стиля портретирования Ивана Франко, проанализированы авторские портреты фатальной женщины и портреты, поданные сквозь призму восприятия другого персонажа. Рассмотрен контрастный, колористический, ассоциативный портреты, особое внимание уделено портретным деталям.

Ключевые слова: портрет, фатальная женщина, колористический, контрастный, ассоциативный типы портрета, портретная деталь.