Державний заклад
“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
Міністерства освіти і науки України
Київський університет імені Бориса Грінченка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Галич Артем Олександрович

УДК 821.161.2-3:929"19/20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ПОРТРЕТНОГО ДИСКУРСУ В ДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____А.О. Галич

Науковий консультант: Бровко О. О., доктор філологічних наук, професор

Старобільськ – 2017

АНОТАЦІЯ

Галич А. О. **Жанрові модифікації портретного дискурсу в документалістиці XX – XXI ст.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 "Українська література". – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2017.

У дисертації вперше у вітчизняному літературознавстві на матеріалі української документальної літератури здійснено комплексне дослідження особливостей портретування, осмислено його специфіку у творах різних жанрів, простежено складники портретних характеристик, визначено домінантні підходи до створення портретів. Спираючись на системну класифікацію в українській художній літературі, створено портретну класифікацію в документалістиці, враховуючи новітні досягнення літературознавства. Уточнено структуру, семіотику й семантику портрета в різних жанрах мемуарної, біографічної (автобіографічної) літератури. Набула подальшого розвитку модифікація портретів у документальних творах. Розширено й уточнено формулювання низки теоретичних понять, зокрема таких, як портрет, концентрований портрет, деконцентрований портрет, автопортрет, парний портрет, колективний портрет, оніричний портрет, некропортрет. Залучено до аналізу низку текстів, зокрема останніх літ, які досі не були предметом наукових студій, а також маловідомі архівні матеріали.

Портрет у документальному творі – це творче осягнення письменником зовнішності й внутрішнього світу реальної особистості, здійснене на основі власної пам'яті та (або) документальних свідчень інших осіб. У документальному тексті портрет, згідно з теорією симулякрів Ж. Бодріяра, відображає фундаментальну реальність постаті справжньої історичної особи, яка відтворюється митцем з урахуванням реалістичних деталей образу, у той час як у художньому тексті такі деталі будуть підмінятися вигаданими, творитися із

застосуванням домислу, вимислу, фантазії автора. У літературі non fiction портрет не може маскувати й спотворювати дійсну реальність, а тим більше приховувати її відсутність, хоча це можливо у фікційному тексті й частково в художній біографії, яка в процесах портретування наближається до художньої літератури.

У дисертаційній праці здійснена спроба поглянути на портрет у документалістиці з точки зору семіотики. У документальному тексті його знакову природу можна відтворити у формі семантичного трикутника, у якому вершина лівого кута позначає денотат (означуване) – об'єкт дійсності, що зображується (реальну особу – носія зовнішніх рис і внутрішніх характеристик); правий кут (означник) – власне портретний опис, що включає відтворення зовнішності, міміки, жестів, особливостей мови, характеру персонажа тощо; вершинний кут передає значення, сформоване із смислів, породжених відношеннями денотата і означника − форми на його позначення − та закріпленого в соціально-комунікативній практиці й ментальності народу уявлення про зовнішність людини.

Семіотика дозволяє провести чітку різницю між документальним портретом і художнім. У фікційному – денотат (герой) має ім'я, яке є плодом фантазії автора, що не корелюється з жодним іменем реального героя. Це ім'я розраховане на множинність його рецепції. Значення портрета, що формується з докладного опису зовнішності героя, розкриття його внутрішнього світу, також є множинним у сприйнятті, оскільки є цілковитим продуктом фантазії автора, кожний штрих портрета героя є сконструйованим письменником у відповідності з власним задумом, естетичними переконаннями, рівнем художньої майстерності, настроєм у момент творчого акту тощо. Це ж саме стосується й сенсу такого опису. Автор наділений правом робити наголос на будь-якому складнику портретної характеристики, аби таке акцентування відповідало його суб'єктивному баченню змодельованої ним особистості.

Автор розкриває особливості відтворення очей і погляду, рис обличчя, кольору волосся, зачіски, пози, жестів, міміки, ходи, костюму тощо в мемуарних творах і в художній біографії. Письменники досить часто звертають увагу саме на

ці складники портретної характеристики реальних героїв, адже їхнє відтворення допомагає осягнути тілесність, уподобання та прагнення, внутрішній світ особистостей. У мемуарах цьому сприяє пам’ять, яка дозволяє суттєво розширити знання про певну конкретну людину. У біографічних творах письменник має значно більші можливості для портретування, оскільки він може активніше використовувати фантазію, домисел і вимисел.

Автор дослідження аналізує різні підходи до класифікації портретів у художній літературі, полемізуючи з відомими вченими. “Літературознавча енциклопедія” виділяє такі типи портретів: натуралістичний (паспортний), статичний, докладний, повний, розгорнутий, іконічний, узагальнений, фрагментарний, “нейтральний”. Однак ця класифікація портретів у художньому тексті не зовсім коректна, оскільки не зрозумілими є критерії, за яким портрет зараховується до того чи іншого типу. Виокремлення статичного типу логічно вимагає й наявності опозиційного йому динамічного типу. Не зрозуміло також, чим відрізняється докладний портрет від детального, оскільки докладність тягне за собою детальність опису людини. Якщо є повний портрет, то цілком очевидно, що слід чекати на наявність і неповного. Неповний же не завжди може бути фрагментарним. А це значить, що в основу класифікації портретів у художньому тексті повинні бути покладені зрозумілі й добре аргументовані та апробовані на практиці критерії. Дисертант вважає більш прийнятним бачення К. Сізової, яка виділяє такі типи портретів, як концентрований і деконцентрований. Це своєрідна бінарна опозиційна пара, в основі розмежування якої є розташування портрета в тексті.

Класифікація К. Сізової стосується художньої літератури, яка розвивається за власними естетичними законами, що мають чимало відмінностей від документалістики. Дисертант робить акцент на різних типах портретів, які письменники використовують у літературі non fiction, таких, як лаконічному, короткому і розгорнутому.

Потужний інтерес до розкриття психології реального героя вилився в мемуарних творах у потребу глибокого власного самопізнання автора, де крім

власного “я” з’явилися ще й автохарактеристики, й автопортрети. Продуктивним прийомом створення автопортрета в мемуарах є спостереження за змінами в зовнішності, що знайшли свій відбиток у фотографіях. Так з’являється така портретна модифікація, як автопортрет з фотографії.

Портрети бувають одиничні й парні та колективні, двоє останніх зустрічаються значно рідше. Колективний портрет пов’язує різні особистості через аналіз окремих портретних деталей соціуму на тлі певної доби й спирається на справжні події та факти з життя певного соціуму. Важливу роль при цьому відіграє творча індивідуальність його автора. Колективний портрет може мати такі модифікації, як родинний і некропортрет.

Оніричний портрет у мемуарних творах майже не зустрічається. Набагато частіше його використовують автори біографічних текстів, оскільки для них органічнішим є художній вимисел, домисел, фантазія, а самі вони досить близькі до белетристики, у якій сон чи видіння досить часто провіщають і попереджають героїв про майбутнє.

Портрети в ранніх щоденникових записах В. Винниченка позначені акцентом на натуралістичному зображенні реальних особистостей. Зрідка в нього трапляються колективні неореалістичні портрети. Щоденник свідчить про вміння письменника помічати в кожній постаті портретні деталі, майстерно давати портретні характеристики, де реалістичні риси зображення людини перемежаються з натуралістичними вкрапленнями, у них наявні модерні елементи, інколи – еротичні деталі. У портретах реальних постатей у щоденнику Олеся Гончара завжди на початку подається ім’я героя, а опис зовнішності обов’язково містить певну деталь, яка дозволяє відрізнити цю людину серед інших. Порівняння його з літературними персонажами часом нагадує особливості портретування в романтизмі, де герой менш узагальнений, але легко пізнаваний читачем.

Портретні характеристики членів родини В. Сосюри (“Третя Рота”) дають можливість з певних індивідуальних деталей створити переконливі образи персонажів з оточення поета, у колі яких минуло його дитинство та юність. У

цьому романі з’являються такі портретні модифікації, як некропортрет, а також некропортрет в інтер’єрі. Індивідуальною стильовою особливістю портретування у Ю. Андруховича є домінування в тексті колективних портретів, які переважно розмивають, узагальнюють, нівелюють риси зовнішності реальних героїв, а їхні суто портретні деталі набувають іронічного, сатиричного пафосу, іноді наближаються до пастишу.

Портретний дискурс покоління шістдесятників (І. Драч, І. Дзюба, М. Вінграновський, Л. Костенко, А. Горська та ін.) у мемуарному творі І. Жиленко “Homo feriens” дозволяє наповнити риси зовнішності кожного представника зримими емоційними деталями, що передають не лише індивідуальність кожної особистості, а й відтворюють їхню роль в тодішньому літературно-мистецькому та громадському житті в добу нетривалої хрущовської “відлиги”. Пошуки Ю. Шевельова (“Я – мене – мені... (і довкруги)”) в портретуванні реальних історичних особистостей свідчать про його прагнення якомога точніше передати власне бачення цих людей, угадати їхній характер, відтворивши тільки один момент із життя конкретного героя, але визначивши лінію його подальшої долі.

Портретний дискурс мемуарів Р. Іваничука складають реальні історичні особистості − письменники, політики, громадські діячі, − з якими пересікалася доля автора. Всі вони постають у його суб’єктивному сприйнятті. Це ж стосується й рідних письменника. При цьому портрет реального героя обов’язково вписується у власну біографію. Індивідуальною стильовою особливістю почерку Р. Іваничука є те, що кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики варта набагато більше, ніж розгорнутий опис зовнішності, до якого мемуарист звертається набагато рідше.

Є певна специфіка портретування в мемуарному жанрі літературного портрета. Коли він є самостійним жанром, то може бути одиничним і коротким. Якщо ж входить до певного синтетичного жанру, то він може постати концентрованим, одиничним і коротким або бути розпорошеним по всьому тексту, як це бачимо в спогадах І. Жиленко “Homo feriens”.

У щоденниках В. Чередниченко, що містяться в архівах, концентровані портрети її героїв є здебільшого лаконічними. Вони є надзвичайно суб'єктивними й складаються лише з кількох деталей зовнішності, а в підтексті частково розкривають духовність персонажів. У щоденниках М. Івченка описи зовнішності є набагато біднішими, у нього частіше представлені родинні портрети. Інколи вони є докладними й репрезентують опис не лише зовнішності, але й глибоко розкривають знедуховленість натури героя.

Портрет постає важливим композиційним складником біографічних творів. У романі "Маруся" В. Шкляра, виконуючи притаманну йому естетичну функцію, він убирає множинність змістів, наповнюючи їх додатковою символікою. Портрет Марусі постає деконцентрованим, розгорнутим, він складається з окремих фрагментів, що частково переплітаються один з одним, а інша їхня частина доповнює й поглиблює сутність образу цієї людини. Портрет відтворює здатність Марусі до перевтілення в різних ситуаціях. Цим самим письменник пов'язує героїню з буремною добою, у яку вона живе, зображаючи конкретний соціальний тип борця за майбутню незалежну Україну.

Творчі пошуки І. Корсака ("Перстень Ганни Барвінок") у створенні портретів реальних героїв спрямовані на поєднання документального й художнього. Портрет Ганни Барвінок постає наскрізним і деконцентрованим. Схожим є й портрет її чоловіка – Пантелеймона Куліша. І. Корсак прагне відтворити портрети подружжя в діалектичному розвитку. Він відстежує портретні зміни героїв протягом усього життя – від молодих літ і до глибокої старості. Використовуючи портрети в снах, І. Корсак уперше в українській документальній літературі подає таку їх модифікацію, як оніричний портрет реального персонажа, що має анімалістичні риси.

Ми відзначаємо новаторство у відтворенні портретних характеристик героїв роману "Маґнат" Г. Пагутяк. Портрет живого Ян Щасного Гербурта як реального героя, чий соціальний статус винесено в назву твору, наявний тільки в експозиції роману, а далі він розкривається через рефлексії Северина Никловського, який по суті є двійником героя, оскільки у відповідності з місцевими традиціями на час

трауру заміщав Гербурта як парсуна, тобто людина, що носила його вбрання, була зовні схожою на покійника. Втілення Северина в Гербурта набуває кульмінації тоді, коли й удова покійного починає вірити, що перед нею її чоловік, а герой лякається повної втрати власної особистості.

Деконцентрованим є портрет Кароліни Гулій − персонажа роману "Капелюх Сікорського" В. Даниленка, першого та єдиного кохання авіаконструктора Ігоря Сікорського, що народився й розпочав свою діяльність у Києві. Письменник подає портретні характеристики героїні в еволюції. Сама ж вона є плодом фантазії письменника, а тому твориться за законами художньої літератури, що зазнала впливу постромантизму й постмодернізму. Це виразно проявляється в багатьох портретних елементах, позначених еротикою, сценах у ліжку, з яких вимальовується зовнішність і внутрішній світ цієї чарівної жінки, котра в уяві головного героя швидко еволюціонізує від звичайної київської повії, до романтичної недосяжної жінки, що є ідеалом для Сікорського.

Порівнюючи специфіку портретування в біографічному романі поляка Є. Єнджеєвича "Українські ночі або Родовід генія..." на тлі творів про Шевченка вітчизняних письменників (С. Васильченка, Л. Смілянського, Б. Сушинського, З. Тулуб, Вас. Шевчука), можна відзначити його вміння простежити вікову еволюцію зовнішності й внутрішнього світу українця Тараса Шевченка від дитячих літ і до останніх днів життя. Там, де мова йде про дитячі та юнацькі роки українського генія, Є. Єнджеєвич робить акцент на зовнішності Тараса, тільки окремими мазками доповнюючи багатство його внутрішнього світу, проте виділяючи розум, кмітливість, комунікативність майбутнього поета та художника. Коли ж мова йде про зрілі роки життя Шевченка, то польський автор значну увагу приділяє розкриттю його внутрішнього світу, не забуваючи відзначити й еволюцію зовнішності.

Вивчення специфіки портретування в мемуарному та біографічному дискурсах відкриває перспективи для студій, головним акцентом яких було б з'ясування особливостей відтворення пейзажу та інтер'єру в документальних текстах, що досі не було предметом досліджень в українському

літературознавстві. Також перспективним є вивчення наративних форм, відтворення діалогів і полілогів у мемуарній та біографічній прозі.

Ключові слова: *документальна література, мемуари, біографія, модифікація, портрет, автопортрет, парний портрет, колективний портрет, оніричний портрет, некропортрет.*

SUMMARY

Halych A. O. **Genre modifications of portrait discourse in non-fiction literature in 20 – 21 centuries.** – Qualification research with manuscript copyright.

Thesis for the academic degree of Doctor of Philological Sciences on speciality 01.01.01 "Ukrainian literature". – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2017.

In the thesis for the first time in the Ukrainian literature studies a complex research of particularities of portraying was conducted on the materials on non-fiction literature, its specificity in literature works of different genres was interpreted, elements of portrait characteristics were traced out, dominant approaches to portrait creation were defined. Taking into consideration the system classification in belletrist literature the author created classification of portraits in the Ukrainian non-fiction literature according to the newest research results in literature studies. Portrait structure, its semiotics and semantics in different genres of memoir and biographical (autobiographical) literature was specified. Modification of portraits in non-fiction literature works was developed. Wording of such theoretical concepts as portrait, concentrated portrait, deconcentrated portrait, self-portrait, pair portrait, collective portrait, oneiric portrait, necroportrait was extended and made more precise. A number of texts, in particular the ones of the last years, which never has been a subject of studies before, as well as little-known archive materials, were involved.

The portrait in a documentary work is a creative comprehension of appearance and inner life of a real person made by the writer using his own memory and/or documentary testimonies of other persons. According to J. Baudrillard's theory of simulacra, in documentary text portrait reflects fundamental individual reality of

authentic historical person who is reconstructed by an artist with the account of real image details while in a fiction text real details will be replaced with invented ones, will be created with the help of imagination, fiction, author's fantasy. In nonfiction literature a portrait cannot mask or distort fundamental reality or even hide its absence, though this is possible in fiction text and partially in fiction biography which in the processes of portrait making comes closer to pure fiction literature.

In the thesis the attempt to look at the portrait in nonfiction literature from the point of view of semiotics was made. In documentary text its sign nature can be represented in the form of semiotic triangle in which the apex of the left angle designates denotatum (signified) – the object of the reality that is depicted (real person – the bearer of appearance and inner characteristics); the right angle (signifier) designates portrait description proper which includes depiction of appearance, mimics, gestures, particularities of speech, character of a person, etc; apical angle transfer the meaning formed on the basis of senses created in relation between denotatum and signifier (form designating it) and ideas about person's appearance fixed in social and communicative practice and in mentality of the nation.

Semiotics allows strict marking of the difference between documentary and fiction portraits. In fiction portrait denotatum (a hero) has a name which is created totally by the author and has no correlation with any of the names of a real person. This name is estimated on the multitude of its reception. The portrait meaning which is formed on the basis of detailed description of hero's appearance, his inner world disclosure is also multiplied in cognition because it is a pure product of author's fantasy, every single trait of a hero's portrait is constructed by a writer according to his idea, aesthetical convictions, level of his artistic skills, mood in the moment of creative activity, etc. This concerns also the meaning of such description. An author has a right to make emphasis on any element of portrait characteristics if only this emphasis corresponds to his subjective view of modelled personality.

The author of this thesis discloses particularities of representation of such elements as: eyes and look, facial characteristics, hair colour, hairdo, pose, gestures, mimics, gait, costume, etc in memoir texts and in fiction biography. Writers very often

pay attention exactly on these elements of real heroes' portrait characteristics because such description helps to cover corporality, preferences and desires, inner world of personalities. In memoirs this is supported strongly with memory which allows considerable broadening of knowledge about particular person. In biographical texts a writer has much more possibilities for portraying because he can use fantasy, invention and fiction more actively.

The researcher analyses different approaches to the classification of portrait in fiction literature, polemicizing with famous scholars. "Literature Studies Encyclopaedia" ("Literaturoznavcha encyclopedia") defines such types of portraits: naturalistic (passport one), static, detailed, full, extensive, iconic, generalized, fragmentary, and "neutral". But this classification of the portraits in fiction text is not totally correct because the criteria, according to which a portrait is classified to any type, are not clear. Defining of a static type demands logically the opposite dynamic one. It is not clear what the difference between extensive and detailed portraits is because extensive description causes details in person's depiction. If there is a full portrait then it is obvious that it should be also not full one. Not full portrait not always can be fragmentary. That means that a basis for portrait classification should be formed with clear and well-motivated and practically approved criteria. The candidate for a doctoral degree considers the point of view of K. Sizova to be more appropriate; she defines such types of portraits as concentrated and deconcentrated. This is a peculiar binary opposite pair in which the differentiation is based on the portrait placement in a text.

K. Sizova's classification concerns fiction literature which develops according to its own aesthetic laws that have many differences in comparison to nonfiction literature. The author of the thesis pays attention to different types of portraits which writers use in nonfiction literature, such as laconic, shorts and extensive.

Strong interest to the disclosure of real character psychology resulted in memoir works in a need of deep author's self-actualization where besides own "I" one can also see self-characteristics and self-portraits. Observation of appearance changes which were fixed on photos became a productive method of self-portrait creation in memoir

texts.

Portraits can be singular or pair and collective portraits, two latter can be found much more seldom. Collective portrait connects different people trough the analysis of particular portrait details of the society with a certain epoch background and is based on real events and facts of life of particular society. In this the important role is played by author's creative individuality. Collective portrait can have such modifications as family portrait or necroportrait.

Oneiric portrait in memoirs is very seldom. Much often it is used by authors of biographical texts because for those texts usage of fantasy, fiction and invention is natural and they stand closer to belles-lettres in which a dream or a vision very often prophesy or warn heroes about the future.

Portrait in the early dairy notes of V. Vynnychenko are marked with emphasis on naturalistic depiction of real people. From time to time one can meet collective neorealistic portraits. Dairy proves author's skills to notice in every person some particular portrait details, to create skilful portrait characteristics in which realistic features of person's appearance are mixed with naturalistic droplets, with modern elements, and sometimes also erotic details. In the portraits of real heroes in Oles Honchar's diaries always there is a hero's name in the beginning and appearance description always has one detail that allows differentiating a person among the others. Such type of a portrait can be compared with a character in fiction literature and from time to time it resembles particularities of portrait making in romanticism where a hero is less generalized but can be identified easily by a reader.

Portrait characteristics of V. Sosiura's family ("Third Company" ("Tretia Rota")) give a possibility with the basis on some particular individual details to create convincing character images from poet's surrounding in which his childhood and young years have passed. In this novel such portrait modifications has necroportrait and necroportrait in the interior appeared. Among the individual style particularities of Yu. Andrukhovych's portrait making there is a domination of collective portraits which mostly blur, generalize, and level features of appearance of real heroes while their portrait details proper gain ironical and satirical pathos, sometimes getting closer to

pastiche.

Portrait discourse of generation of 1960s (I. Drach, I. Dziuba, M. Vingranovsky, L. Kostenko, A. Horska and others) in I. Zhylenko's memoir work "Homo Feriens" allows to fill any appearance features of every representative with visible emotional details conveying not only the individuality of each person, but also describing their role in the current literary, artistic and public life in the days of a short Khrushchev's "thaw". Yu. Sheveliov's searches ("I – Me – Me... (And around)" ("Ya – Mene – Meni... (i dovkruhy)")) in portrait making of real historical personalities proves his aspiration to reproduce his own vision of these people as much as possible, to guess their character, reproducing only one moment from the life of a particular hero, but determining the line of his subsequent fate.

R. Ivanychuk's memoirs portrait discourse is made up of real historical personalities – writers, politicians, public figures – with whom the author's fate crossed. They all appear in his subjective perception. The same can be applied to the writer's relatives. At the same time, the portrait of a real hero necessarily fits into writer's own biography. R. Ivanychuk's individual handwriting style feature is that each creatively found detail of a portrait characteristic is worth much more than a detailed description of the appearance to which the memoirist addresses less often.

There is a certain specificity of portrait making in the memoir genre of a literary portrait. When it is an independent genre, it can be single and short. If, however, it belongs to a certain synthetic genre, it can be concentrated, single and short, or be sprayed throughout the whole text, as we see in the memoirs of I. Zhylenko's "Homo Feriens".

In V. Cherednychenko's diaries, contained in the archives, the concentrated portraits of his heroes are mostly laconic. They are extremely subjective and consist of only a few appearance details, and in the subtext they partly reveal the spirituality of the characters. In the diaries of M. Ivchenko the descriptions of the appearance are much poorer; in his works family portraits are more often represented. Sometimes they are detailed and represent the description not only of the appearance, but also reveal deeply the spiritually deprived nature of a hero.

Portrait is an important composition component of biographical works. In V. Shkliar's novel "Marusia", performing its inherent aesthetic function, it removes the plurality of senses, filling them with additional symbols. Marusia's portrait appears to be deconcentrated, deployed, it consists of individual fragments that are partially interwoven with each other, and the other part of them complements and deepens the essence of the image of this person. The portrait reproduces Marusia's ability to reincarnate in different situations. In this way, the writer binds the heroine to the rough times in which she lives, creating a specific social type of fighter for the future independent Ukraine.

I. Korsak's creative searches ("Hanna Barvinok's Ring" ("Persten Hanny Barvinok")) in order to create portraits of real characters aimed at a combination of documentary and artistic sides. Portrait of Hanna Barvinok appears to be prevailing and deconcentrated. The portrait of her husband – Panteleymon Kulish – is the same. I. Korsak aims to reproduce the portraits of the spouses in dialectical development. He tracks portrait changes of heroes throughout their whole life – from young years to old age. Using oneiric portraits I. Korsak for the first time in the Ukrainian nonfiction literature submits such their modification as an oneiric portrait of real character which has animalistic features.

We note the innovation in the reproduction of the portrait characteristics of characters in H. Pahutiak's novel "Magnate" ("Magnat"). The portrait of alive Yan Shchasny Herburt as of a real hero, whose social status issued in the name of the work, is available only in the exposition of the novel; later it is revealed through the reflections of Severyn Nyklovsky, which is essentially a twin for the character, because according to the local traditions at the time of mourning he substitutes Herburt as "parsuna", that means as a man who wore his clothes and was apparently similar to the deceased. Embodiment of Severyn into Herburt reaches its climax when even the widow of the latter begins to believe that her husband is in front of her, and the hero is frightened because of total loss of his own personality.

The portrait of Carolina Huliy – the character of V. Danylenko's novel "The Sikorsky's Hat" ("Kapeliukh Sikorskoho"), the first and only love of the aircraft

designer Ihor Sikorsky, who was born and started his activity in Kyiv, is deconcentrated. The writer presents the portrait characteristics of the heroine in evolution. But she is a fruit of writer's imagination, and therefore she is created by the laws of fiction, which was influenced by post-romanticism and post-modernism. This is clearly manifested in many portrait making elements marked with erotica, scenes in the bed, in which the appearance and inner world of this charming woman is disclosed; Carolina in the imagination of the protagonist evolves quickly from the usual Kiev prostitute to the romantic inaccessible woman which is an ideal for Sikorsky.

Comparing the specifics of portrait making in the biographical novel by Pole J. Jędrzejewicz "Ukrainian Nights or Genealogy of a Genius..." ("Ukrayinski Nochi abo Rodovid Henia...") with the background of works about Shevchenko by domestic writers (S. Vasylchenko, L. Smiliansky, B. Sushynsky, Z. Tulub, and Vas. Shevchuk), one can notice his ability to trace the age evolution of the appearance and inner world of the Ukrainian Taras Shevchenko from childhood to the last days of his life. When it comes to the children and adolescence of the Ukrainian genius, J. Jędrzejewicz emphasizes on the appearance of Taras, only by individual strokes complementing the wealth of his inner world, but at the same time the author underlines the intelligence, wit, communicative nature of the future poet and artist. When it comes to the mature years of Shevchenko's life, then the Polish writer pays considerable attention to the disclosure of his inner world, not forgetting to note the evolution of appearance.

Studying of portrait creation specifics in memoir and biographical discourse opens perspectives for further researches with the main foci on particularities of landscape and interior representation in documentary texts which has never been a subject of research in the Ukrainian literature studies. Investigation on narrative forms, representation of dialogues and polylogues in memoir and biographical prose is also promissory.

Key words: *non-fiction literature, memoirs, biography, modification, portrait, self-portrait, pair portrait, collective portrait, oneiric portrait, necroportrait.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія:

Галич А. О. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації: монографія; за наук. ред. О. О. Бровко. Старобільськ: Вид-во ДЗ “Луганський нац. ун-т імені Тараса Шевченка”, 2017. 449 с.

Статті в наукових фахових виданнях України:

2. *Галич А. О.* Деконцетрований портрет у щоденниках Олеся Гончара: особливості компонування // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. 2013. № 22 (281) листопад. С. 82 – 90.

3. *Галич А. О.* Елементи словесного портрета в мемуарах Юрія Шевельова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. 2012. № 3. С. 80 – 88.

4. *Галич А. О.* Жест як складник портрета героя документального твору // Вісник Запорізького національного університету: зб. наук. праць: Філологічні науки. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2014. № 2. С. 51 – 57.

5. *Галич А. О.* Ірина Жиленко та Володимир Дрозд: автопортрет і портрет у мемуарному тексті // Наукові записки національного університету “Острозька академія”: Серія Філологічна. Вип. 41. Острог: Вид-во нац. ун-ту “Острозька академія”, 2014. С. 150 – 153.

6. *Галич А. О.* “Капелюх Сікорського” В. Даниленка: шлях від ідеографічного до символічного функціонування образів // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. праць. Вип. 7. Кривий Ріг: ДВЗН “Криворізький національний університет, 2016. С. 22 – 31.

7. *Галич А. О.* Колективний портрет як відображення певного соціуму в документальній літературі // Вісник Запорізького національного університету: зб. наук. праць: Філологічні науки. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2013. № 3. С. 27 – 31.

8. *Галич А. О.* Короткий портрет у документальному тексті: акцент на відтворення зовнішності реальної особи // Вісник Запорізького національного університету: зб. наук. праць: Філологічні науки. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2015. № 2. С. 29 – 37.

9. *Галич А. О.* Костюм як вияв національної і соціальної портретної ідентичності реального героя в біографічних творах // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (Філол. науки). Вип. 6. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. С. 155 – 157.

10. *Галич А. О.* Костюм як складова портретної характеристики в документальному тексті // Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки. 2015. № 30 (363). Черкаси: Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2015. С. 6 – 13.

11. *Галич А. О.* Лаконічний портрет у мемуарному та біографічному текстах як складова ескізного опису зовнішності героя // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. праць. Вип. 5. Кривий Ріг: ДВЗН “Криворізький національний університет”, 2015. С. 5 – 15.

12. *Галич А. О.* Неореалістичний портрет у ранніх щоденниках В. Винниченка // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. 2012. № 12. С. 146 – 153.

13. *Галич А. О.* Оніричний портрет у документальному тексті – повернення до белетристики // Молодий вчений: науковий журнал. 2016. № 2. Херсон: Видавничий дім “Гельветика”, 2016. С. 371 – 375.

14. *Галич А. О.* Особливості портретування в щоденниках українських письменників (на матеріалі щоденників Олеся Гончара) // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. 2012. № 3. С. 63 – 70.

15. *Галич А. О.* Поза як елемент портретної характеристики в документальному тексті // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексті : зб. наук. праць. Вип. 18. Дніпропетровськ: Ліра, 2015. С. 85 – 93.

16. *Галич А. О.* Поліфонічність портрета Марусі в однойменному романі В. Шкляра // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (Філол. науки). Вип. 6. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. С. 102 – 105.

17. *Галич А. О.* Портрети шістдесятників у мемуарному творі І. Жиленко “Homo feriens” // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць. Вип. 19. Одеса: Астропринт, 2014. С. 185 – 190.

18. *Галич А. О.* Портретні метаморфози в романі Г. Пагутяк “Маґнат”: місія двійництва // Вісник Маріупольського державного університету: серія “Філологія”. 2015. Вип. 13. С. 5 – 13.

19. *Галич А. О.* Портретні пошуки у спогадах Юрія Шевельова // Слово і час. 2013. №7. С. 82 – 87.

20. *Галич А. О.* Портрет Тараса Шевченка в романі польського письменника Є. Єнджеєвича: еволюція зовнішності // Молодий вчений: науковий журнал. 2016. № 7. Херсон: Видавничий дім “Гельветика”, 2016. С. 343 – 346.

21. *Галич А. О.* Портрет у мемуарних творах Івана Іваничука // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. 2013. № 4 (263), лютий. Ч. 2. С. 129 – 137.

22. *Галич А. О.* Родина В. Сосюри в романі “Третя Рота”: особливості портретування // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. 2014. № 1 (284). січень. Ч.1. С. 82 – 90.

Статті в іноземних виданнях:

23. *Галич А. А.* Походка как визуальный элемент портретной характеристики в мемуарном тексте // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук: Журнал научных публикаций. М., 2016. № 10. Ч. II. С. 15 – 18.

24. *Галич А. А.* Особенности портретирования в дневниках не для печати В. Чередниченко // Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2016. № 3. С. 97 – 100.

25. *Галич Артем.* Автопортрет з фотографії в мемуарних творах: Г. Ґрасс, Ю. Шевельов // Ukrainische Wissenschaft im europäischen Kontext. Deutsch-

Ukrainische Wissenschaftsbeziehungen: Sammelband. IX Band. München, 2016. S. 200 – 203.

26. *Галич А. О.* Портрет Ганни Барвінок як вияв тілесності в романі І. Корсака // Ciało w literaturze i kulturze, tom III serii "Problemy współczesnej humanistyki", red. naukowa tomu Monika Żmudzka-Brodnicka, Mariya Bracka, Gdańsk – Kijów: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 2015. S. 23 – 36.

27. *Галич А. О.* Портрет в українському літературознавстві // Язык. Литература. История. Культура. Проблемы изучения и преподавания: сб. статей первого международного интернет-семинара. Ланьчжоу: Ланьчжоуский политехнический университет, 2016. С. 48 – 54.

НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

28. *Галич Артем.* Портрет как синтез визуального и невербального в документальном тексте // Визуально-семантические средства современной медиаиндустрии : материалы Респ. науч.-практ. конф., 20 – 21 марта 2015 г., Минск / редкол.: С. В. Дубовик (отв. ред.) и др. Минск: Изд. центр БГУ, 2015. С. 31 – 34.

29. *Галич А. О.* Автопортрет у мемуарному тексті // Матеріали IV Всеукраїнської науково-практ. конф. "Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії". Рівне: Видавець О. Зень, 2014. С. 52 – 54.

30. *Галич А. О.* Відтворення зовнішності в літературному портреті як мемуарному жанрі // Матеріали VI Всеукраїнської науково-практ. конф. "Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії". Рівне: Видавець О. Зень, 2016. С. 82 – 84.

31. *Галич А. О.* Дискурс як ключове поняття вивчення портретування в документальному тексті // Образне слово Луганщини: матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. імені Віктора Ужченка (29 квітня 2016 р., м. Старобільськ) / за

заг. ред. проф. А. В. Нікітіної; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. Вип. 15. Старобільськ: Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2016. С. 75 – 80.

32. *Галич А. О.* Міміка в документальному портретному дискурсі // Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії: Матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. / Редкол. Бошицький Ю. Л., Чернецька О. В., Українець С. Я. Рівне: РІКУП НАНУ, 2015. С. 94 – 96.

33. *Галич А. О.* Особливості портретування в постмодерному мемуарному тексті: Ю. Андрухович “Таємниця” // Потужна енергія Слова: за наук. ред. О. А. Галича. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. С. 108 – 123.

34. *Галич А. О.* Портрет Івана Франка як другорядного персонажа в романі Василя Шевчука “Страсті за Миколаєм” // Творчість Івана Франка у вимірах часу: зб. студ. наук. праць. Одеса: Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського, 2016. С. 53 – 58.

35. *Галич А. О.* Портрет у художній та документальній літературах як об’єкт вивчення // Життя зі словом: Ювіл. зб. на пошану д. ф. наук, проф. Ткачука М. П. / За ред. проф. М. Зимомрі. К. – Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 124 – 132.

36. *Галич А. О.* Постаті шістдесятників у рецепції Ірини Жиленко: особливості портретування / // Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови: матер. V щоріч. Міжнарод. наук. конф. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. С. 64 – 71.

37. *Галич А. О.* Розгорнутий портрет у мемуарах О. Муратова // Образне слово Луганщини: мат. XIV Всеукр. наук.-практ. конф. імені Віктора Ужченка / за заг. ред. проф. А. В. Нікітіної. Вип. 14. Старобільськ: Вид-во ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. С. 44 – 48.

38. *Галич А. О.,* Галич В. М., Галич О. А. Щоденники Олеся Гончара в парадигмі соціальних комунікацій і літературознавства. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. С. 73 – 87.

ЗМІСТ

Вступ……..….23
Розділ 1. Теоретико-методологічні засади вивчення проблем портретування в науковій літературі……...….31
1.1. Документальна література як об’єкт вивчення……31
1.2. Портрет у літературознавчому дискурсі……..…....43
1.3. Логіко-науковий інструмент дослідження: система методів…….69
Висновки до розділу 1……...72
Розділ 2. Семіотика та семантика портрета в документальному тексті……...76
2.1. Портрет як знак…….……..76
2.2. Деталі портрета…….……..90
2.3. Погляд як спосіб невербальної інформації за допомогою очей……..……...92
2.4. Поза як елемент портретної характеристики……103
2.5. Жест – спосіб невербального спілкування людей: вираз різноманітних емоційних станів…….……....112
2.6. Міміка – додатковий засіб вираження емоцій……..……....119
2.7. Хода як візуальний елемент портретної характеристики……..……...125
2.8. Костюм як соціально значущий складник портрета……131
Висновки до розділу 2……142
Розділ 3. Структура портрета в літературі non fiction……..146
3.1. Класифікація портретів……146
3.2. Лаконічний портрет як ескізний опис зовнішності……...156
3.3. Короткий портрет: між лаконічним і розгорнутим……...173
3.4. Розгорнутий портрет як всебічне розкриття зовнішності і внутрішнього світу героя…….……186
3.5. Автопортрет як власне самопізнання письменника…….…….199
3.6. Парний портрет: типологічні особливості…….....206
3.7. Колективний портрет як відображення соціуму……..……....215
3.8. Оніричний портрет…….……..224
Висновки до розділу 3…….……229

Розділ 4. Специфіка портретування в різних жанрах мемуарної літератури……232
4.1. Портрет у щоденниковому жанрі: початок – кінець ХХ ст……..234
4.1.1. Неореалістичний портрет у ранніх щоденниках В. Винниченка……..234
4.1.2. Специфіка портретування в щоденниках Олеся Гончара……..240
4.2. Портретування в українському мемуарному романі…….....251
4.2.1. Особливості відтворення зовнішності в романі “Третя Рота” В. Сосюри.....251
4.2.2. Специфіка портретування в постмодерному мемуарному тексті: роман Ю. Андруховича “Таємниця”……..258
4.3. Портрет у творах синтетичних жанрових форм……270
4.3.1. Постаті шістдесятників у рецепції І. Жиленко: особливості портретування……..……...270
4.3.2. Елементи словесного портрета в спогадах Юрія Шевельова……...277
4.4. Портрет у різножанрових творах одного автора: Р. Іваничук…….....284
4.5. Портретування в літературному портреті як мемуарному жанрі……293
4.6. Портрети в мемуарних та біографічних текстах, що зберігаються в архівах: більше суб’єктивності, більше відвертості……...299
Висновки до розділу 4……...…….311
Розділ 5. Портрет у художній біографії……...…..316
5.1. Портрет у романі В. Шкляра “Маруся”: шлях від опису зовнішності до розкриття внутрішнього світу……318
5.2. Від портрета до портрета: “Перстень Ганни Барвінок” І. Корсака…….....345
5.3. Портретування в романі Г. Пагутяк “Маґнат”: місія двійництва……368
5.4. “Капелюх Сікорського” В. Даниленка: дихотомія портретів вигаданої героїні та реального героя……..389
5.5. Еволюція зовнішності Тараса Шевченка в романі Є. Єнджеєвича…….....403
Висновки до розділу 5……411
Висновки……...…..416
Список використаних джерел…….……428

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Документальна література є одним із провідних джерел збереження та передачі пам’яті людства. Майже тисячолітня історія української мемуарної та біографічної (автобіографічної) прози переконливо засвідчує неперервність її розвитку, потребу активного й різнобічного вивчення. Корпус мемуарної та біографічної літератури ХХ – поч. ХХІ ст. – це сотні різножанрових, різностильових текстів, несхожих за обсягом, художністю, фактографічністю. Протягом значного часу студії над нефікційною літературою були спорадичними, безсистемними, що звужували уявлення про її еволюцію, відносячи мемуарні, біографічні та автобіографічні тексти до так званих “проміжних жанрів”, що майже до середини ХХ століття залишалися на маргінесах наукових студій.

Рубіж ХХ – ХХІ ст. суттєво пожвавив інтерес до документальної літератури, активізував процеси її поглибленого й різнобічного вивчення. Тут варто віддати належне українським дослідникам, що розглядали різні аспекти теорії та історії такої літератури (М. Варикаші, Т. Гажі, О. Галичу, І. Клеймьоновій, Н. Колошук, М. Коцюбинській, В. Кузьменку, О. Максименко, Г. Маслюченко, О. Медоренко, Б. Мельничуку, Л. Оляндер, В. Пустовіт, О. Рарицькому, В. Родигіній, І. Савенко, М. Федунь, А. Цяпі, Т. Черкашиній, Л. Якименко та ін.). Проте в студіях над документалістикою все ще залишається чимало невирішених проблем, розв’язання яких чекають на літературознавців. Однією з таких малодосліджених проблем є вивчення композиційних можливостей мемуарної, біографічної (автобіографічної) літератури, зокрема специфіки такого її складника, як портретування, адже портрет є також суттєвим компонентом і документального тексту. У кожному мемуарному чи біографічному творі є відтворення зовнішності й внутрішнього світу героїв.

У сучасній документальній прозі портретування є важливим художнім засобом із достатньо розгалуженою системою лексики, тропів, синтаксичних фігур. Якщо в художній літературі ця проблема, хоча й фрагментарно, але

вивчалася (К. Сізова), то в мемуарній, біографічній літературі вона є terra incognita. Коли автор художнього твору цілком вільний в описі портретної характеристики окремої людини, що належить до певного віку, соціального стану, статі, освіти, професії, темпераменту, схильності характеру, то в мемуарному чи біографічному тексті автор змушений зображувати конкретну реальну історичну постать з відомою з різних джерел зовнішністю, рисами характеру, роллю в соціально-політичному чи культурному житті. Саме тому в художньому творі автор у відповідності до власних задумів моделює індивідуальні й типові риси героя, у документальному ж – він прагне якнайточніше в портретній характеристиці передати психологію, поведінку, мову й інші деталі, що дають цілісне уявлення про зовнішність і внутрішній світ цілком реальної особи. Тут автор прагне уникнути суб'єктивізму, характерного для художньої літератури, для нього важливою є достовірність об'єкта зображення, опора на документ і факт. Усе це допомагає створити образ реального героя, що відтінює не лише зовнішні риси його особистості, а й відображає внутрішню сутність, розкриває душевні переживання, сумніви, мотивацію звершень і вчинків. У документальному творі художнє "шліфування" портретів або повністю відсутнє, або ж виявляє себе лише частково. Важливу роль у цьому відіграє жанр твору. Письменник здебільшого репродукує портрети такими, якими він їх бачить у момент особистих зустрічей на життєвому шляху. "Природа щоденникового й художнього образу єдина" [185, с. 88], – зазначав О. Єгоров стосовно лише одного жанру мемуарної літератури. Однак, якщо поглянути на цю проблему ширше, взявши до уваги всю документалістику, включаючи мемуари, художню біографію, автобіографію (у їхньому жанровому розмаїтті), то суттєвою відмінністю між портретами в ній буде ступінь естетичного освоєння образів письменниками. У творах мемуарних жанрів естетична функція виявлятиметься значно слабше, аніж у біографічних, які будуть ближче стояти до художньої літератури. До того ж у окремих жанрах, наприклад, у щоденнику, нотатках, листі вона буде мати мінімальний вияв.

Сам термін "портрет" є багатозначним. За походженням це старофранцузьке слово *portraire*, яке можна перекласти як зображення оригіналу *trait pour trait,*

тобто риса в рису. Однак старофранцузьке слово має свого попередника в латинській мові. Дієслово *protrahere* перекладалося як виявляти, а згодом – зображувати, портретувати. До того ж портрет є не лише літературознавчим терміном, він репрезентований у різних галузях антропології, оскільки допомагає в постановці й розв'язанні розмаїтих завдань конкретної науки: мовленнєвий портрет – у лінгвістиці, соціологічний – у соціології, кримінальний – у криміналістиці тощо. Портрет є самостійним жанром зображувального та фотомистецтва. Літературний портрет є окремою жанровою формою мемуаристики.

Отже, актуальність теми дисертації **"Жанрові модифікації портретного дискурсу в документалістиці XX – початку XXI ст."** зумовлена посиленою увагою новітньої літературознавчої науки до документалістики, органічним складником якої є поглиблений інтерес до засобів відтворення в ній реальних історичних постатей, у тому числі через вивчення особливостей портретування, що дасть можливість мати більш повне уявлення про мемуари, біографію та автобіографію в українській літературі XX – поч. XXI ст., проллє додаткове світло на замовчувані тривалий час сторінки української історії та культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами

Дисертацію виконано у відповідності з планом науково-дослідного проекту кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка", що пов'язаний з розробкою держбюджетної теми "Документалістика початку XXI століття: проблеми теорії та історії", номер державної реєстрації 0113U0011780. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Державного закладу "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка", протокол № 4 від 29 листопада 2013 року та скоординовано на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми "Класична спадщина та сучасна художня література" (протокол № 1 від 12 травня 2015 року).

Мета дослідження – розкрити вектори концептуалізації та типологізації портретування в українській документальній літературі XX – початку XXI століття. Досягненню цієї мети підпорядковане виконання таких **завдань**:

– здійснити аналіз портрета реальної особистості в документальному творі з точки зору новітніх досягнень літературознавства;

– уточнити структуру, семіотику та семантику портрета в документальному тексті;

– з’ясувати зовнішні і внутрішні складники портретної характеристики;

– розробити системну класифікацію портретування у творах різних жанрів мемуарної та біографічної літератур;

– виокремити своєрідність портретування в провідних жанрових формах мемуарної та біографічної літератур;

– схарактеризувати особливості портрета, автопортрета, парного портрета, колективного портрета, оніричного портрета в документальному тексті;

– дослідити тенденції портретування в документальній літературі XXI століття.

Об’єктом дослідження в дисертації є портретні описи в різножанрових біографічних та мемуарних творах українських авторів: щоденниках В. Винниченка, Олеся Гончара, О. Довженка, А. Любченка, спогадах І. Дзюби, А. Дімарова, В. Дрозда, І. Жиленко, Р. Іваничука, У. Самчука, В. Сосюри, Є. Чикаленка, Ю. Шевельова, біографічних творах (романи та повісті Л. Большакова, В. Врублевської, Р. Горака, В. Даниленка, В. Єшкілєва, Р. Іваничука, І. Корсака, Г. Пагутяк, Вас. Шевчука, В. Шкляра) та ін. Принагідно для зіставлення залучаються твори зарубіжних письменників В. Айзексона, Н. Берберової, А. Вознесенського, Ґ. Ґрасса, В. Ґомбровича, Є. Євтушенка, Є. Єнджеєвича та ін. При доборі ілюстративного матеріалу дисертант намагався залучити найтиповіші та найпрезентабельніші тексти визначеної проблематики.

Предметом дослідження є специфіка, жанрові модифікації, пошуки нових форм портретування в документальних творах українських авторів XX – початку XXI ст. засобом слова; творчий процес сходження психологічного осягнення реальної особистості в портретному зображенні до філософського його осмислення; портретування як знак літературного процесу на зламі епох.

Теоретико-методологічну базу становлять літературознавчі праці з мемуаристики українських і зарубіжних учених Н. Банк, В. Барахова, М. Варикаші, Т. Гажі, О. Галича, Л. Гараніна, Т. Гундорової, Д. Затонського, О. Максименко, Б. Нойманна, Г. Померанцевої, В. Пустовіт, Т. Черкашиної, І. Янської та В. Кардіна та ін.; біографістики – Л. Гінзбург, В. Кузьменка, Ф. Лежена, Г. Мазохи, Б. Мельничука, Ж. Старобінські, Д. Стуса, Т. Черкашиної та ін., а також дослідження, присвячені осмисленню проблем портретування в художньому тексті, Т. Д. Адамс, Н. Демчук, Л. Дмитрієвської, Д. Корвін-Пйотровської, Е. Костюк, І. Семенчук, Г. Сириці, К. Сізової та ін. Також до аналізу залучені розвідки зарубіжних і українських авторів, здійснені в наукових галузях літературознавства, культурології, психології, лінгвістики, філософії, Р. Барта, М. Бахтіна, А. Білої, Т. Бовсунівської, Ж. Бодріяра, О. Бровко, Ж. Гюсдорфа, Ж. Женетта, Ю. Лотмана, Д. Олні, В. Просалової, С. Сміт т. ін. Належну увагу приділено працям із семіотики Ж. Дерріди, Ю. Крістєвої, М. Мінського, Я. Мукаржовського, Ґ. Фрая, Р. Шенка та з антропології В. Ізера, К. Леві-Стросса та ін.

Методи дослідження. Предмет дисертації розкривається шляхом інтеграції низки наукових методів − біографічного, типологічного, порівняльно-історичного, герменевтичного, семіотичного та імагологічного аналізу, − а також застосування контекстуального та синтетично-аналітичного підходів до вивчення документальної літератури й залучення здобутків літературної антропології. Біографічний метод допомагає відображенню зовнішності та розкриттю внутрішнього світу реальної історичної особи. Типологічний метод сприяє з'ясуванню спільних типологічних рис портретів реальних героїв у різних авторів і в різні періоди їхньої творчості. За допомогою порівняльно-історичного методу можна відзначити специфіку портретування реальної особистості в діахронії. Герменевтичний метод забезпечує тлумачення документальних текстів, зокрема портретів у ньому, допомагає в інтерпретації праць українських і зарубіжних учених. Звернення до семіотичного аналізу портретів дозволяє через процедури формалізації створити модель процесу портретування в часових і просторових

координатах. Імагологічний аналіз як елемент компаративного підходу ефективний при порівнянні бачення зовнішності й внутрішнього світу реальних героїв документальних творів у національній свідомості українців та їхніх сусідів (поляків, росіян, білорусів). Залучення літературної антропології сприяє через вивчення портретних характеристик історичних героїв репрезентувати культурний та інтелектуальний ландшафт українців ХХ – ХХІ ст., надаючи широкі можливості реципієнту для саморозвитку й самопізнання.

Наукова новизна дисертаційної праці полягає в тому, що *вперше* в українському літературознавстві *системно вивчено* особливості портретування в документальній літературі (у мемуарах і художній біографії), осмислено специфіку портретування в різних жанрах, простежено складники портретних характеристик, визначено домінантні підходи до створення портретів. *Удосконалено* системну класифікацію портретів у українській документалістиці згідно з новітніми досягненнями літературознавства. *Уточнено* структуру, семіотику й семантику портрета в різних жанрах мемуарної, біографічної (автобіографічної) літератури. *Набули подальшого розвитку* жанрові портретні модифікації стосовно документальних творів. *Розширено й уточнено* формулювання низки теоретичних понять, зокрема таких, як портрет у документальному творі, концентрований портрет, деконцентрований портрет, автопортрет, парний портрет, колективний портрет, оніричний портрет. *Залучено* до аналізу низку документальних текстів, зокрема останніх літ, які досі не були предметом наукових студій, а також маловідомі архівні матеріали.

Практичне значення одержаних результатів. Висновки та основні положення наукової праці є корисними при викладанні курсів “Історії української літератури ХХ – початку ХХІ століть” та “Теорії літератури”, а також є підґрунтям для подальших студій, об’єктом яких є документальна спадщина українських і зарубіжних письменників зазначеної доби. Її результати також можуть бути використані для написання монографій, підручників, навчальних посібників і термінологічних словників, виконання кандидатських дисертацій, магістерських і дипломних робіт, розробки спецкурсів і спецсемінарів у вищих

навчальних закладах України, а також у практиці вчителя-словесника в середній загальноосвітній школі.

Особистий внесок здобувача. Дисертація, монографія й усі опубліковані автором статті написані одноосібно.

Апробація результатів дисертації здійснена на наукових конференціях різного рівня – *міжнародних*: "Українська література в контексті світової" (Одеса, 22 – 23 травня 2014 року); "Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови" (Київ, 4 – 5 квітня 2014 року); "Літературний процес: становлення ідентичностей" (Київ, 1 – 2 квітня 2016 року); "Українська наука в європейському контексті. Німецько-українські наукові зв'язки" (Мюнхен, 8 – 10 квітня 2016 року); "Літературний процес: трансгресії революцій" (Київ, 7 – 8 квітня 2017 року); *всеукраїнських*: VII Всеукраїнській науковій конференції "Документалістика початку XXI століття: проблеми теорії та історії (Луганськ, 14 жовтня 2011 року); X Всеукраїнській науковій конференції "Слобожанщина: літературний вимір" (Луганськ, 21 лютого 2012 року), VIII Всеукраїнській науковій конференції "Документалістика початку XXI століття: проблеми теорії та історії (Луганськ, 11 жовтня 2013 року); XI Всеукраїнській науковій конференції "Слобожанщина: літературний вимір" (Луганськ, 15 лютого 2013 року); XII Всеукраїнській науковій конференції "Слобожанщина: літературний вимір" (Луганськ, 21 лютого 2014 року), XIII Всеукраїнській науковій конференції "Слобожанщина: літературний вимір" (Старобільськ, 15 квітня 2016 року); "Феномен шістдесятництва в контексті літератури XX століття" (Острог, 1 – 2 квітня 2014 року); Всеукраїнській науковій конференції "Література та історія" (Запоріжжя, 9 жовтня 2014 року); Всеукраїнській науковій конференції "Література та історія" (Запоріжжя, 6 – 7 жовтня 2016 року); IV Всеукраїнській науковій конференції "Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікації та педагогічні стратегії" (Рівне, 11 грудня 2014 року); XIV Всеукраїнській науково-практичній конференції імені Віктора Ужченка "Образне слово Луганщини" (Старобільськ, 14 травня 2015 року), V Всеукраїнській науковій конференції "Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки,

комунікації та педагогічні стратегії" (Рівне, 10 грудня 2015 року), XV Всеукраїнській науково-практичній конференції імені Віктора Ужченка "Образне слово Луганщини" (Старобільськ, 29 квітня 2016 року); Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції "Творчість І. Франка у вимірах часу" (Одеса, 10 – 11 травня 2016 року); VI Всеукраїнській науковій конференції "Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікації та педагогічні стратегії" (Рівне, 8 грудня 2016 року); Білоруській *Республіканській* науково-практичній конференції: "Візуально-семантичні засоби сучасної медіаіндустрії" (Мінськ, 20 – 21 березня 2015 року); *китайсько-українському* інтернет-семінарі "Мова. Література. Історія. Культура. Проблеми вивчення та викладання" (Китайська народна республіка, Ланьчжоу 18 квітня 2016 року).

Дисертація була обговорена і рекомендована до захисту на розширеному засіданні кафедри української літератури ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка" (протокол № 8 від 17 березня 2017 року).

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук на тему «Художні пошуки в українській постмодерній прозі: асоціонімний вимір» зі спеціальності 10.01.01 (українська література) була захищена у 2010 році. Матеріали та результати кандидатської дисертації не використовуються у дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.

Публікації. Основні положення дисертації викладено в монографії (20,12 д.а.) та 37 статтях, 21 з яких надруковано у фахових виданнях України, 5 – в іноземних виданнях.

Структура та обсяг дисертації визначається її метою та завданнями. Наукова робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел (571 позиція). Загальний обсяг дисертації становить 481 сторінку, із них – 406 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1.
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМ ПОРТРЕТУВАННЯ В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1 Документальна література як об’єкт вивчення

Поняття “документально-художня література”, “документальна література” (інколи просто “документалістика”) відоме з 20-х років минулого століття, хоча паралельно вживалися терміни “фактографія”, “література факту”. Терміном “документалістика” зрідка користувалися літературознавці радянської доби стосовно творів, які будувалися на основі документів і реальних фактів (щоденників, нотаток, біографій, автобіографій, мемуарів, публіцистичних текстів тощо). І лише через півстоліття, у 70-і й подальші роки ХХ ст. його стали активно впроваджувати науковці колишнього Радянського Союзу (Н. Банк [22; 23], Ю. Борєв [54], О. Галич [95; 96; 97; 100], Л. Гаранін [113], Л. Гінзбург [114; 115; 116; 117], В. Здоровега [208; 209], П. Палієвський [357], Я. Явчуновський [536], І. Янська і В. Кардін [539] та ін.). Цей термін залишається актуальним і на початку ХХІ ст., про що свідчать праці багатьох літературознавців, зокрема Е. Аметової [11], Т. Гажі [88; 89; 90], О. Галича [103; 104; 106; 108; 109; 110; 112], О. Дацюка [152; 153], Є. Заварзіної [199], Н. Ігнатів [223], Н. Колошук [247; 248], О. Местергазі [322], В. Пустовіт [386; 387], О. Рарицького [389; 390], В. Родигіної [392; 393], І. Савенко [400; 401], К. Танчин [453; 454], М. Федунь [471], Т. Черкашиної [505; 506; 507] та ін. Користуються ним і західноєвропейські вчені, про що свідчать, скажімо, німецькі довідкові видання [542; 548; 554; 555; 569]. Під впливом західних учених українські науковці (М. Варикаша [59], О. Галич [103; 104; 108; 109; 112], Н. Колошук [247; 248], Т. Черкашина [505; 506; 507]) останнім часом як синонім до поняття документалістика використовують термін “література non-fiction”. О. Рарицький вживає термін “нефікційна література” [389].

Документальна література сьогодні – це насамперед мемуари, художня біографія, автобіографія. Студій над цими різновидами документальної літератури в останні десятиліття з'явилося чимало. Загальні проблеми документалістики розглядалися на низці наукових конференцій з документалістики в Луганську [167; 168; 169; 170], в Рівному [468], круглому столі "Мемуари на зламі епох" [306], під час обговорення в журналі "Знамя" [294], в працях С. Алексієвич [9], Н. Балиної [21], Н. Банк [22; 23], Є. Барана [24], Д. Затонського [204], В. Здоровеги [208; 209], Н. Ігнатів [223], Н. Колошук [247; 248], М. Коцюбинської [261; 262; 263], С. Кушнерук [276], Л. Оляндер [350], П. Палієвського [357], Р. Рут [561], О. Скнаріної [418], Я. Явчуновського [536], Л. Якименко [537; 538]. Вивченню мемуарів й окремих їхніх жанрів присвячені праці І. Барбукової [29; 30], І. Василенко [60; 61], І. Велієва [66], В. Велека [568], І. Вериго [68], І. Гавриш [86], Т. Гажі [88; 89; 90], В. Галич [99; 100; 101], Л. Гараніна [113], О. Єгорова [185], А. Ільків [225], Г. Костюка [256], В. Кузьменка [272; 273], Л. Курило [275], Г. Мазохи [299; 300; 301], О. Максименко [304], Г. Маслюченко [316; 317], О. Медоренко [318; 319], М. Михеєва [328], В. Оскоцького [351], В. Пустовіт [386; 387], О. Рарицького [389; 390], В. Родигіної [392; 393], Н. Сопельник [431], К. Танчин [453; 454], А. Тартаковського [458; 459; 460], М. Федунь [471], І. Шайтанова [511; 512]. Художня біографія вивчалася І. Акіншиною [8], І. Грегуль [134], Д. Карачовою [230], Я. Кумоком [274], Г. Померанцевою [377], І. Савенко [400; 401], І. Ходорківським [477; 478], А. Шевердіною [517]. Автобіографія є об'єктом дослідження М. Блезінга [543], Ж. Гюсдорфа [545; 546; 547], О. Даниліної [148], І. Данильченко [150], О. Дацюка [152; 153], Ф. Лежена [285; 553], Н. Ніколіної [380], С. Сіверської [449], Н. Скляр [452], А. Цяпи [515], Б. Нойманна [558], Дж. Олні [564; 565; 566], колективних праць [2, 557] та ін. Останнім часом з'явилися праці, присвячені альтернативній історії, О. Бровко [55], О. Поліщук [375], В. Коллінз [544], К. Хеллексон [549] тощо.

Проте навіть наприкінці радянського періоду траплялися випадки недооцінки окремими українськими вченими документальної літератури.

Зокрема, В. Дончик зазначав: “Відомо, що документ, література факту деякими західними теоретиками й практиками літератури до недавнього часу підносилися як, мовляв, логічна і єдина заміна старому романові, за їхніми прогнозами, художній репортаж, “тексти-колажі” чи й взагалі новий журналізм це те, що найбільше могло б відповідати часові, решта ж жанрів і форм своє, буцімто, віджили. В радянській літературі та й взагалі категоричні доктрини не знайшли місця, всяке прагнення однобічності, випрямленості чуже її постійному потягу до синтезу й багатомірності, до художнього розмаїття” [173, с. 367]. Недооцінкою було й віднесення документальної літератури до так званих проміжних жанрів. Саме до них зараховувала документальну літературу Л. Гінзбург, хоча й відзначала, що подібним жанровим формам “притаманна експериментальна сміливість і широта, невимушене та інтимне ставлення до читача” [116, с. 118].

Однак уже в другій половині XX ст. стало помітним, що документальна література в західній Європі розпочала виходити з маргінесів на передові рубежі, суттєво витісняючи белетристичні жанри. Стосовно одного з напрямів документалістики, автобіографії французький літературознавець Ф. Лежен писав так: “Якщо ще позавчора доводилось у запалі доводити, що автобіографія належить до літератури, то сьогодні автобіографія, здається, загрожує літературу поглинути” [285, с. 108]. Проте деякі науковці вважали, що цей процес розпочався значно раніше. Так, Г. Померанцева зазначала: “Двадцятий вік ознаменувався могутнім злетом інтересу до біографії – того особливого роду творів, назву якому дали ще древні греки, поєднавши в одне два слова: “bios”, що означає “життя”, і “grapho” – “пишу”, від чого вийшло “biographia”, “життєпис” [377, с. 6]. Л. Гінзбург також відзначала підвищений інтерес до документальної літератури: “Література нашого часу, очевидно, переживає період розімкнених кордонів – чому свідченням наявний скрізь підвищений інтерес до документальності” [116, с. 6].

Одним із перших про вихід на передній край в українській літературі такого вагомого складника документалістики, як мемуари, заговорив О. Галич. У захищеній ще 1991 року докторській дисертації він наголошував: “Останні роки

переконливо довели, що в українській радянській літературі відбувається активний процес порушення традицій, що устоялися, згідно з якими передові рубежі в ній упевнено посідали такі жанри, як повість і роман, поема і ліричний вірш, врешті-решт драма чи комедія. Сьогодні ж на передній край літератури наряду з публіцистикою і творами забутих чи напівзабутих письменників несподівано для багатьох читачів вирвалися різні мемуарні жанри: спогади, літературні портрети, щоденники, записні книжки, листи, автобіографічні повісті й романи" [96, с. 2]. Про роль О. Галича в розробці теоретичних проблем мемуарної та біографічної прози писав О. Рарицький: "Першопрохідцем на цьому терені є Олександр Галич, йому належить низка праць, котрі закладають науково-методологічний фундамент потрактування проблеми" [389, с. 14].

Проте ще й на початку XXI ст. чимало українських учених, за свідченням К. Танчин, "явно недооцінювали природу сучасної документалістики" [453, с. 5]. Дослідниця звертає увагу на той факт, що зі сторінок саме документальної літератури "в духовний світ людини нового тисячоліття увійшли образи видатних державотворців, військових діячів, представників науки та мистецтва; людей, що своїм талантом, натхненною працею, видатними досягненнями уславили народ, стали своєрідним еталоном для свого людства" [453, с. 5]. В. Поліщук, говорячи про біографічну літературу, також відзначає її ренесанс в останні десятиліття: "Мабуть, укотре за кількадесят (чи й більше!) літ переживаємо ренесанс історико-біографічної прози – роману чи повісті, але, здається, в останнє десятиріччя той ренесанс чи не найпотужніший" [373, с. 239]. Дослідниця документальної літератури Т. Черкашина підкреслювала: "Новий етап еволюційного розвитку українського спогадового письма розпочинається наприкінці XX століття. Мемуарно-автобіографічні твори цього періоду мають яскраво виражений філософсько-екзистенційний характер. Продовжується традиція лірико-спогадової літератури, твори стають більш само рефлективними та інтровертивними. У цей час з'являються перші автофікційні твори, автори яких удалися до нових форм авторської саморепрезентації й запропонували нову систему естетичних вартостей, марковану відвертою провокативністю та

скандальністю” [505, с. 197]. М. Чобанюк пише про “розквіт художньої документалістики (зокрема біографічної і мемуарної літератури)” на рубежі ХХ – ХХІ ст. [510, с. 39].

Говорячи про причини різкого попиту на документальну літературу, відомий український літературознавець Г. Клочек стверджував: “Читач переситився белетристикою, відвернувся від прози, що будувалася на придуманих сюжетах, його більше зваблювала література документа, факту. Він їй більше довіряв. До того ж не забуваймо, що десь з кінця 60-х років через різні причини художня література врешті-решт здала свої позиції як одноосібна й позаконкурентна “королева мистецтва” [239, с. 337].

Новітні термінологічні й енциклопедичні видання наводять різні тлумачення терміна “документальна література” чи “документалістика”. У “Великому тлумачному словнику сучасної української мови” ”документалістика” у другому значенні тлумачиться так: “2. Жанр літературних творів, що відтворюють справжні події, зображують реальні особи, представляють документальні свідчення, літературні твори, що належать до цього жанру” [67, с. 236]. “Літературознавча енциклопедія” зупиняється на такому визначенні: “**Документальна література** *(лат. documentum: взірець, посвідчення, доказ і litteratura: буквенне письмо, освіта, наука)* – художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нариси, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел” [292, с. 294]. А далі наводиться застереження, що такі твори “різняться від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріушів, щоденників, мемуарів способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді компонується на засадах зіставлення й монтажу” [292, с. 294]. Із цього стає зрозумілим, що автор-укладач видання Ю. Ковалів виводить мемуари та окремі їхні жанри (щоденники, літописи) з поняття документальної літератури, некоректно мотивуючи це наявністю типізації та вимислу, із чим треба сперечатися, оскільки, скажімо, у такому мемуарному жанрі, як щоденник,

типізація та авторський вимисел зведені до мінімуму. В “Українській літературній енциклопедії” наведено така дефініція: “Документальна література, документалістика” – твори художньо-публіцистичних, науково-художніх і художньо-документальних жанрів, в основу яких покладено документальні матеріали, подані повністю або частково чи відтворені у вигляді вільного викладу” [333, с. 85]. Автор цієї статті в “УЛЕ” Е. Морозова також виводить з поняття “документалістика” мемуари та щоденники, заявляючи, що “до Д. л. часом неправомірно відносять усі твори, присвячені історичним подіям та реальним особам, а також мемуари, щоденники тощо, внаслідок чого втрачаються межі поняття” [333, с. 85].

Протилежної думки дотримується науковець із Росії О. Местергазі, що вважає: “Документальна література (документалістика) – прозові твори, у яких художня реальність створюється на основі документальних фактів” [322, с. 8]. Дослідниця переконана, що до документалістики слід зараховувати первинні (лист, хроніка, сповідь, щоденник, записна книжка, автобіографія, біографія, мемуари) та вторинні жанри (травелог, невигадане оповідання, документальні повість та роман). Первинні жанри вона називає чистими, а вторинні – складними [322, с. 17]. Інший російський учений Ю. Борєв до документалістики відносить лише художні твори, що базуються “на документально підтверджених фактах” [54, с. 120].

Знаний у світі літературознавець М. Бахтін витоки двох відгалужень документалістики – біографії та автобіографії – вбачав у літературі античної доби: “...Вона розробила низку у вищому ступені суттєвих автобіографічних і біографічних форм, які здійснили величезний вплив не лише на розвиток європейської біографії та автобіографії, але й на розвиток всього європейського роману” [36, с. 280 – 281]. У класичній грецькій літературі М. Бахтін убачав два типи біографічної літератури. Перший із них науковець умовно назвав платонівським типом (“Апологія Сократа”, “Федон”). “Цей тип автобіографічної самосвідомості людини пов’язаний зі строгими формами метафоричної метаморфози. В основі її лежить хронотоп – “життєвий шлях того, що шукає

істинне пізнання” [36, с. 281]. Другий тип, з точки зору російського літературознавця, – це “риторична автобіографія і біографія” [36, с. 281]. М. Бахтін вважає основою цього типу енкоміон, “цивільна надгробна і поминальна промова” [36, с. 281]. Герой подібної біографії (автобіографії) не мав нічого особистісного, він поставав людиною, що підлягала лише публічно-державному контролю. Величезний вплив на розвиток біографічної документалістики мав Плутарх. Біографічний час його реальних героїв “є незворотнім по відношенню самих подій життя, які не віддільні від історичних подій” [36, с. 291]. На погляд М. Бахтіна, основні форми античної автобіографії та біографії здійснили значний вплив “на розвиток цих форм в європейській літературі. Так і на розвиток роману” [36, с. 296].

Російські науковці І. Янська та В. Кардін вважають, що “документальна література... переживає піднесення у “відповідальні моменти” історії, в період суспільного пожвавлення, великих випробувань” [539, с. 430]. О. Галич свідчить: “Якщо спробувати простежити динаміку творчих пошуків зарубіжних і вітчизняних письменників, то можна помітити (хоча б із публікацій у періодиці), як стрімко зростає у світі питома вага документальної літератури. На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі, приходить література документа й факту” [110, с. 4].

Український літературознавець М. Варикаша слушно зазначала: “Для сучасного українського та російського літературознавства характерна нечіткість у використанні термінів “література”, “документалістика”, “література факту”, “фактографія” [59, с. 12]. Вона ж запропонувала оригінальне тлумачення поняття “документалістика”: ”Документалістика в широкому смислі – це альтернатива власне художнього мистецтва, зорієнтована на відображення реальних подій минулого за рахунок фіксації, осмислення й розкриття внутрішньої суті фактів та явищ” [59, с. 51]. Ця ж дослідниця пропонує розрізняти “документалістику в літературі, публіцистиці, кіно- і теледокументалістиці, фотодокументалістиці тощо” [59, с. 51].

Кількісне зростання документальних творів в українській літературі, а також у літературах західної та східної Європи, поглибило інтерес літературознавців до її вивчення. У цьому зв'язку О. Галич наголошував: "Збільшення питомої ваги документалістики в загальному потоці художньої літератури примусило науковців пильніше вдивитися в обличчя творчості, заснованої на документі та факті" [109, с. 13].

О. Рарицький зараховує документалістику до метажанрових утворень: "У структурі метажанрових конструкцій помітна роль відводиться художній документалістиці" [389, с 43]. Проте дослідник вважає, що "через генологічну інертність – протягом тривалого часу такі твори перебували в розряді "проміжних жанрів", залишаючись поза увагою літературної критики й фактично на маргінесі літературного процесу. На них чіпляли ярлики меншовартості, неповноцінності, посередності, а науковці не поспішали брати "невизрілий матеріал" за об'єкт дослідження, віддаючи перевагу усталеним літературним родам і жанрам" [389, с. 43]. Щоправда, О. Галич ще раніше писав про мемуари та художню біографію як метажанрові утворення [107], що було пізніше зафіксоване в його підручнику "Вступ до літературознавства" [102, с. 110 – 112]. Про метажанровість документальної літератури, точніше такого її складника, як мемуарно-автобіографічна проза, говорить і Т. Черкашина: "Мемуарно-автобіографічна проза є міжвидовим, метажанровим, синтетичним утворенням, яке сполучає риси кількох видів і підвидів літературної творчості. Від документалістики вона запозичує органічний синтез документального начала й художньої вигадки, правдивість, фактографічність, об'єктивність, референційність у поєднанні з сильним особистісним началом, суб'єктивністю, концептуальністю. Типовою є опора на справжні документи та факти. Останні можуть слугувати не лише джерелом отримання необхідної інформації, а й входити до текстової канви творів у вигляді вставних конструкцій" [505, с. 313]. О. Даниліна також відносить автобіографію як вид документалістики до метажанрових утворень [148]. Метажанром вважає художню біографію А. Шевердіна: "Художня біографія – це метажанрове утворення, у якому на документальній основі зображено життєвий

шлях реальної особи із глибоким зануренням письменника у внутрішній світ і творчу лабораторію героїв та докладним відтворенням історичного тла" [517, с. 11].

В останні десятиліття став відчутним вплив світових глобалізаційних процесів на літературу, зокрема й на документальну, що позначилося "на її комерціалізації, стрімкому переміщенні в центр оповіді абсолютно іншого героя, часто аморального, цинічного далекого від того вікторіанського типу, що домінував у попередні десятиліття, підмінивши його симулякрами, додавши еротики, що інколи тяжіє до порнографії, наповнивши нецензурною лексикою" [103, с. 14 – 15].

За свіченням Т. Черкашиної, "у західних літературознавствах традиційним є поділ літератури на фікційну ("fiction")та нефікційну ("non fiction"), який отримав значне поширення з 1970-х років [505, с. 43]. Цей поділ спричинив останнім часом серйозні дискусії, що стосуються розмежування художньої (fiction) і документальної (non fiction) літератур. У чисто художній літературі (fiction) переважає фантазія автора, домисел і вимисел. Документальна література (non fiction) базується на документах і фактах. М. Варикаша стверджує: "У фікційній домінує вимисел, проте, щоб уникнути плутанини між цими двома видами літератури, окремими підвидами літератури фікційної доцільно було б розрізняти *власне фікційну (absolute fiction), частково автобіографічну (partly autobiographic fiction)* – художні твори, в основу яких покладено вигадку, проте у фабулу вплетені конкретні події або особи з життя автора та історичну *(historical fiction),* де дія відбувається на фоні реальних історичних подій, але позбавлена автобіографічності [59, с. 55 – 56]. Про недооцінку літератури non-fiction заявляє О. Забужко: "…Все те, що зветься non-fiction, – ми не вельми святкуємо й нічтоже сумняшеся скидаємо кудись на зади, у "додатки" … Марне розводитись про очевидне – про те, що мемуаристика не "також література", а, генетично беручи, і є власне-література, література sui generis, із якої всякого роду "фікшени" "єсть пошли" аж ген-ген пізніше… …Чим є Євангеліє, як не збірником спогадів, тільки дуже суворо відредагованих? [197, с. 319 – 320].

У той же час деякі західні науковці суттєво перебільшують значення літератури non fiction, зараховуючи її поряд з відомими ще з часів античності (Платон, Аристотель) літературними родами (епос, лірика, драма), як четвертий рід. Таку позицію посідає американський вчений Р. Л. Рут [561].

Польський літературознавець Оля Гнатюк, автор документальної книжки "Відвага і страх" [119], в інтерв'ю К. Кисіль зауважує, що "в українській мові немає відповідника перекладу слова нон-фікшн. Це свідчить про сам підхід. У польській мові є таке поняття – література факту. Це теж переклад. Але цей термін вже питомий польський" [236]. Справді, українське літературознавство не має терміна, який би був точним перекладом англійських слів non fiction, але вже досить тривалий час воно користується терміном "документалістика", що якраз і втілює сутність non fiction.

Ю. Борєв наголошував: "Документалістика – романи і твори інших жанрів, у основу яких покладені справжні події; називаються також non-fiction novel (невигаданий роман). Два слова fact (факт) і fiction (вимисел) об'єднані в одне слово-портмоне, котре вказує на бентежне поєднання вигадки і дійсності, притаманне цій формі" [54, с. 120]. Однак Ю. Борєв жодним словом не згадує, що до літератури non-fiction він зараховує мемуарну чи біографічну прозу. Навпаки, він підкреслює: "Документальний твір – п'єса чи роман, що базується на документах, які відтворюють певну подію скоріше в історичному, ніж у художньому плані" [54, с. 120]. У статтях "Автобіографія", "Біографія", "Мемуари", що входять до його енциклопедичного словника, Ю. Борєв не робить жодного натяку на те, що він зараховує подібні твори до документалістики.

Відомий французький літературознавець Ж. Женетт розрізняв фікціональну (fictionis narratio) та фактуальну оповіді (facti narratio). Різницю між ними він убачає в тому, що "фактуальна і фікціональна оповіді по-різному звертаються до історії, яку вони викладають, тільки через те, що в одному випадку ця історія (вважається!) "правдивою". А в іншому – вигаданою, тобто придуманою тією особою, яка розповідає її в певний момент, або кимось іншим, від кого він її успадкував" [190, с. 387]. До фактуальної оповіді Ж. Женетт зараховує "історичні

твори, біографію, особистий щоденник, замітку в газеті, поліцейський протокол, юридичне narratio, побутові плітки та інші форми" [190, с. 386]. В іншому випадку французький учений, відносячи історичні твори, автобіографії, щоденники, до нефікційного дискурсу, робить уточнення: "Проблема полягає в їхній літературності, умисній чи ні, іншими словами, в їхній вірогідній естетичній функції" [190, с. 384]. Солідні дослідження автобіографії належать іншому французькому вченому Ж. Гюсдорфу [545; 546; 547]. Останній пов'язував автобіографію з появою європейської цивілізації західного типу. Він не вважав її самостійним жанром, що виник у Новий час, як це пропонував Ф. Лежен [553].

На початку XXI ст. документальна література стала об'єктом дослідження мовознавців, про що свідчить дисертація С. Кушнерука [276].

Останнім часом з'явилися перші бібліографічні праці, присвячені окремим документальним жанрам. Зокрема одна з таких праць містить бібліографію, що репрезентує дослідження щоденникових текстів [413]. Розділ перший праці І. Сирко "Теоретико-методологічні засади сучасного щоденникознавства" складається з історіографії та історіософії досліджень жанру щоденника, автор простежує його ґенезу, а також робить огляд існуючих жанрових класифікацій. Шкода лише, що І. Сирко обмежується тільки спробами "системно простежити щоденникознавчі здобутки української та російської історіографії", мотивуючи це тим, що "ці галузі через відомі причини тривалий час розвивалися в єдиному руслі, в межах єдиної науково-методичної парадигми" [413, с. 5].

На рубежі XX – XXI ст. з'явилися наукові праці, у яких розглядаються проблеми квазідокументальної літератури, тобто художньої літератури, що має ознаки імітації документа чи факту. "Квазі (лат. quasi – ніби, майже, немовби) – у складних словах означає "ніби", "позірний", "несправжній", "фальшивий" [422, с. 263]. Автори таких праць пов'язують появу квазідокументальних текстів з теорією симулякрів Ж. Бодріяра, який, на погляд Ю. Коваліва, "вбачав у симулякрах наслідки кібернетичної симуляції, процес формування гіперреального за допомогою фіктивних копій дійсності, позбавлених власних реалій" [293, с. 394]. О. Галич відносив до квазідокументальних творів псевдомемуари

В. Некрасова, псевдобіографії Сократа С. Віннер, Сковороди В. Єшкілєва, Борхеса М. Паїча, Марії Болейн К. Харпер, а також твори, побудовані на імітації документа, Ж. Жене, Б. Акуніна, Л. Костенко, Ш. Тхарура, братів Капранових [104, с. 141 – 224]. У новій монографії цей дослідник вважає квазідокументальним твором роман-симулякр А. Нотомб “Форма життя” [103, с. 184 – 194]. Романи Г. Пагутяк “Маґнат”, В. Шкляра “Маруся”, В. Даниленка “Капелюх Сікорського” О. Галич зараховує до таких, у яких біографія поєднується з квазібіографією [103, с. 25 – 35; с. 57 – 67; с. 67 – 85]. М. Варикаша відносить подібну літературу до межевої (borden fiction), що є “серединною між fiction і non-fiction” [59, с. 56]. І. Барбукова розглядає новітню документалістику як зразок віртуальної літератури [30].

ХХ століття виявилося багатим на праці, присвячені вивченню такого напряму документалістики, як біографічна література. Саме в цю добу спостерігається процес відмови від старої традиційної біографії як дидактичного життєпису, що містив лише компліменти на адресу головного героя і мав на Заході назву вікторіанська біографія. Англієць Дж. Л. Стрейчі ще на початку ХХ ст. провів реформу біографії, додавши до неї властивий його добі критицизм. Г. Померанцева вважає, що саме він надав біографії, “яка вважалася лише гілкою історії, зовсім інший напрямок, оскільки довів, що біографія – унікальна літературна форма, що вимагає навчання й майстерності” [377, с. 14]. На рубежі ХХ – ХХІ ст. у західному літературознавстві з’явилися довідникові праці про художню біографію [542].

Українська дослідниця Т. Бовсунівська, спираючись на розвідки Л. Гінзбург, пише про автодокументальні жанри, до яких вона зараховує “есе, автобіографію, щоденник, мемуари, хроніку, сповідь, лист, документальну повість, документальне оповідання, документальний роман, травелог (розповідь про мандри) та ін.” [48, с. 423]. Цікаві погляди на автобіографічне письмо та щоденники висловив французький учений Ф. Лежен у розмові з П. Родаком [391, с. 253 – 297].

І все ж мусимо констатувати, що наукових праць з різних проблем документалістики, особливо теоретичного плану, все ще недостатньо для повноцінного вивчення, а ті з них, на погляд О. Рарицького, “які в останні роки з’явилися із проблеми художньо-документальної літератури, з одного боку, справедливо наголошують, що вона перебуває поки що на етапі свого становлення, а з іншого – самі позначені впливом “першопрохідництва” – слабкою теоретичною базою, нерозробленою дослідницькою стратегією, описовістю тощо” [389, с. 43]. О. Галич, розглядаючи документальну літературу в Україні, слушно зауважував: “Новітня українська документальна література в умовах поглиблених міжнародних контактів, може вижити (як і художня література в цілому), якщо вона буде сприяти розвитку національної ідентичності, культурному зміцненню власного народу, а Україна спроможеться посісти гідні позиції у світі, що швидкими темпами глобалізується” [103, с. 15]. Тут слід брати до уваги той факт, що досі поза студіями науковців залишається чимало важливих моментів розвитку документалістики, особливо гостро стоїть вивчення поетики документального тексту, його сюжету та композиції. Зовсім невивченими є особливості портретування в літературі non-fiction.

1.2. Портрет у літературознавчому дискурсі

На рубежі XX і XXI століть у літературознавстві спостерігається прагнення науковців до дослідження особливостей живописання словом. Новітня дослідниця Л. Дмитрієвська вважає, що “в культурологічному плані це можна пояснити тим, що візуалізація починає грати домінуючу роль у культурному житті, особливо в літературно-книжковій сфері. Пріоритет візуального сприйняття в сучасної людини відбивається й на дослідницьких підходах до літературного твору: більша інформативність бачиться саме в описах, розрахованих на переведення слова в зримий образ. Крім того, справді, для розуміння змісту прозового твору і при вивченні індивідуального стилю письменника найважливішим виявляється образ героя, на який працює портрет” [164, с. 3].

Зовнішній вигляд героя в тексті будь-якого художнього твору виконує низку важливих естетичних функцій: з одного боку, він характеризує цього конкретного героя, допомагаючи розкривати його особистість у певному соціумі, створюючи його образ, а з іншого боку, моделює його з точки зору морально-етичних категорій.

У “Великому тлумачному словнику української мови” подано таке тлумачення терміна “портрет”: “1. Мальоване, скульптурне або фотографічне зображення обличчя людини або групи людей. // Відповідний жанр образотворчого мистецтва. // розм. Про людину або її зображення, що дуже схожі на когось. 2. опис зовнішності персонажа в літературному творі. // Загальна характеристика, сукупність характерних рис кого-небудь. // Різновид літературного жанру – нарис життя і діяльності якої-небудь людини” [67, с. 886]. З тлумаченням слова портрет пов’язані ще кілька лексем. Зокрема, портретист: “Художник, що малює перев. портрети; фахівець з портретного живопису” [67, с. 886]; портретність: “Докладність і точність опису зовнішності персонажів літературного твору” [67, с. 886]; портретувати: “Створювати портрет кого-небудь” [67, с. 886].

Етимологія слова “портрет” сягає античних часів. У культурі багатьох європейських народів існувало слово *portrait,* первісне значення якого було зображувальне відтворення певного об’єкта. Науковці вже давно помітили, що портрет є одним із важливих мистецьких засобів відтворення дійсності в художній літературі. Йому належить особлива роль у палітрі зображувальних засобів, котрими користується письменник. У художньому творі портрет ніколи не зможе мати власну, цілком відмінну від героя долю. Хіба що чеширський кіт у англійського письменника Л. Кероела (“Аліса в країні чудес”) міг бути “відокремленим” від власної посмішки. Кожна портретна деталь героя (вираз очей, зачіска, міміка, жести, хода, посмішка тощо) завжди переплетені з його внутрішнім світом. Не даремно, портрет є джерелом багатьох докладних спостережень, безпосередньо пов’язаних зі специфікою вивчення творчого процесу.

Мистецтво портретування зароджувалося в античні часи в працях скульпторів: “Вже в Давньому Єгипті скульптори, не заглиблюючись у внутрішній світ людини, створювали досить точну подобу її зовнішнього вигляду. Ідеалізовані, ніби залучені до прекрасного світу богів і міфічних героїв, образи поетів, філософів, громадських діячів були поширені в пластиці Давньої Греції. Вражаючою правдивістю й водночас жорсткою визначеністю психологічної характеристики відзначалися давньоримські скульптурні портрети” [535, с. 281].

Про своєрідність портретування в літературній творчості писав ще Аристотель у відомій праці “Поетика”: “Слід наслідувати гарним портретистам: вони саме, даючи зображення якогось обличчя і роблячи портрети схожими, водночас зображують людей красивішими” [17, с. 1082]. Однак портрет як жанр малярського мистецтва в античну добу був відсутнім. Г. Почепцов, посилаючись на канадського вченого М. Маклюена, зазначав, що люди, які звикають розкладати мову лінійно, таким же чином починають розкладати власне соціальне життя [381, с. 10]. Саме недостатньо розвиненою візуальністю у греків М. Маклюен пояснює відсутність у них портретів у античну добу [381, с. 10 – 11]. Хоча, як наголошував С. Аверінцев, в одному з типів античної біографії була передбачена “можлива найновіша довідка про походження героя, про його статуру і здоров’я, чесноти і вади, симпатії і антипатії, приватні смаки і звички, з можливою лаконічністю – про історію життя, більш докладно – про рід смерті” [1, с. 334]. Тобто мова йшла про зародження портретування в стародавніх греків. Це пов’язане з тим, що замість усної цивілізації настає візуальна, у якій стає можливим портрет [381, с. 10 – 11].

Відомий польський літературознавець Є. Фарино вважав, що портрет є лише малою деталлю більшого цілого. Він є “вузько історичним”, оскільки протягом віків “європейська література чудово обходилася й без нього, – хоча людина як така була присутньою в ній постійно, але її зовнішність у сучасному розумінні не привертала її увагу, не вважалася гідною зображення, або ж будувалася за зовсім іншими принципами, що ігнорували як приватний зовнішній вигляд людини, так і візуальне сприйняття людини” [470, с. 166].

Середньовічний французький учений Віллар де Оннекур, що жив у XIII ст., спробував увести власний термін на позначення портретування: *counterfeit* (від лат. *contrafacere* – імітувати), проте в його розумінні це слово стосувалося не лише зображення людини, але й тварин. У XVII ст. співвітчизник Віллара де Оннекура художник Абрахам Босс використовує слово *portraiture* як таке, що стосується і картини, і гравюри.

У добу Відродження саме в портреті митці прагнули відтворити красу й довершеність людини. Пізніше сентименталісти стали надавати перевагу в портретній характеристиці почуттєвій сфері героя. “У романтиків П. яскравий, рельєфний, такий, що ніби говорить про контраст між героєм і його оточенням (наприклад, Есмеральда в “Соборі Паризької Богоматері” В. Гюго) чи про контраст між зовнішнім виглядом і духовною сутністю (у тому ж романі зовнішнє каліцтво Квазімодо поєднується з його благородством, а красивий Феб – порожня людина)” [54, с. 307]. Романтизм уперше порушив питання про портрет як такий художній прийом, у якому б поєднувалося багатство внутрішнього світу героя з його стосунками з навколишньою дійсністю. Реалізм розпочинається зі спроб створити психологічний портрет. “Реалістичний П. детальний, включає опис костюма, манери поведінки, характеризується не лише “натура” героя, але й належність його до певного соціального середовища” [54, с. 307].

Термін “портрет” для відтворення саме людської особистості вперше використав французький учений XVII ст. Андре Фелібьєн. Відомий німецький учений Й. Вінкельман, що жив у наступному столітті, відзначав, що відкриті ще в античну добу підходи до портретування діють і в його час, оскільки “... звичай передавати схожість людей і водночас їх прикрашати” [70, с. 95] діяв як у стародавній Греції, так і в пізніші часи, а наслідувати прекрасному в природі – це спрямовувати його на певний одиничний предмет, цілу низку предметів: “У першому випадку виходить схожа копія, портрет, – це шлях до голландських форм і фігур. Другий шлях веде до узагальнюючої краси і до ідеального зображення її, це той шлях, що його обрали греки” [70, с. 98 – 99]. Перший шлях годиться для документальної творчості, другий – до власне художньої. Інший

німецький учений, сучасник Й. Вінкельмана, Г. Е. Лессінг акцентував увагу на портретних характеристиках у літературних творах. Він погоджувався з Аристотелем, який вимагав ідеалізації в портретному мистецтві, однак вважав, що ідеалізація не повинна віддаляти героя від зовнішньої схожості з ним. Так, у відомій праці Г. Е. Лессінга "Лаокоон, або Про межі живопису і поезії" [289; 290] є фрагменти, присвячені особливостям портретування у відомій давньогрецькій дилогії Гомера "Іліада" та "Одіссея". Наприклад, німецький учений відзначає, що замість опису одягу царя Агамемнона, Гомер докладно описує процес одягання свого героя, або, щоб змалювати щит Ахілла, античний автор відтворює процес його виготовлення.

Інший спосіб портретування, до якого звертається Гомер, це відтворення впливу зовнішності героя на інших персонажів. Зокрема, в "Іліаді" відсутній портрет красуні Єлени, неперевершена зовнішність якої стала нібито причиною Троянської війни (окремими вкрапленнями Гомер пише про її привабливе обличчя, білі руки та чудове волосся). Античний поет натомість переконливо показує, як краса Єлени впливає на троянську верхівку. Троянські вожді, спостерігаючи за красунею, роблять висновок, що ця неперевершена у своїй красі жінка є рівною богиням.

До доби романтизму в літературі великого розповсюдження набули ідеалізуючі портрети, що особливо часто вживалися у високих жанрах. Вони відзначалися наявністю значної кількості епітетів, метафор, порівнянь.

Індивідуалізований і типізований портрет героя у світовій літературі з'являється лише в романтичному та реалістичному мистецтві (кінець XVIII – початок XIX ст.). Проте й раніше під пером видатних майстрів слова з'являлися твори, що репрезентували собою портретні характеристики людини. Скажімо, яскравим прикладом цьому може бути 130 сонет В. Шекспіра:

Моя кохана – не сяйна, як сонце,
Не схожі на корал її уста,
Її коса – не злотне волоконце,
А чорнодроту плетінка густа.

В коханої не білосніжні груди,
І щоки – не троянди запашні,
Моя кохана дихає, як люди,
А не пахтить, мов квітка навесні.

Люблю я голос милої своєї,
Хоч то й не музика, що серце рве;
Живуть на небі божественні феї,
Моя кохана на землі живе.

Та найвродливіша вона між тими,
Кого влещають віршами пустими [353, с. 413].

В українському літературознавстві терміном “портрет” активно користувався вже І. Франко. За свідченням авторів “Словника літературознавчих термінів Івана Франка”, у його розумінні “портрет – зовнішність людини в літературному творі, у ширшому значенні образ” [364, с. 192]. В. Халізєв стверджував: “З часом (особливо явно в XIX ст.) у літературі домінували портрети, що розкривали складність і багатоплановість вигляду персонажів. Тут живописання зовнішності нерідко поєднується з проникненням письменника в душу героя і з психологічним аналізом” [476, с. 219]. К. Сізова, відштовхуючись від позиції М. Моклиці, звертає увагу на особливості портретування в модернізмі. У цьому напрямі “функція портрета знову змінилась: герої наближаються до автора, мають або узагальнений портрет, або зовсім позбавлені портрета, а другорядні герої, не наділені розгорнутою психологією, мають детально описану, характерну зовнішність” [415, с. 19].

Ж. Бодріяр, розгортаючи теорію симулякрів, писав, що образ у літературному тексті проходить чотири фази розвитку: “Він відображає фундаментальну реальність; він маскує і спотворює фундаментальну реальність; він маскує відсутність фундаментальної реальності; він взагалі не має відношення

до будь-якої реальності, будучи своїм власним симулякром у чистому вигляді" [49, с. 10]. Якщо екстраполювати ідеї французького філософа на портрет, як необхідний складник образу, то виявиться така картина. У документальному тексті портрет відображає саме фундаментальну реальність постаті справжньої історичної особи, яка відтворюється митцем з урахуванням реальних деталей образу, у той час, як у суто художньому тексті реальні деталі будуть підмінятися вигаданими, творитися із застосуванням домислу, вимислу, фантазії автора. У документальному тексті він не може маскувати і спотворювати фундаментальну реальність, а тим більше маскувати її відсутність, хоча це можливо в художньому тексті й частково в художній біографії, яка в процесах портретування наближається до художньої літератури. Симулякром у чистому вигляді портрет у документальному тексті можливий лише в тому випадку, коли автор свідомо йде на містифікацію, переконуючи свого читача в справжності створеного ним героя, за яким не стоїть жодна реальність. Як приклади, можна назвати образ Козьми Пруткова, вигаданий О. Толстим і братами Жемчужниковими, як такий, що не мав під собою жодної реальності, хоча й мав упізнаваний читачами портрет, чи містифікований К. Буревієм в українській літературі образ гіперфутуриста Едварда Стріхи, який, на думку А. Білої, "вбираючи в себе також окремі риси вдачі К. Буревія ... постав як збірний образ сучасника-конформіста" [45, с. 202]. Щось схоже про різницю портрета в документальному й художньому тексті пише Л. Гінзбург, цитуючи слова N з діалогу, наведеного у другій передмові до роману Ж.-Ж. Руссо "Нова Елоїза": "Схожий портрет завжди цінний, якою б дивною не була натура. Але в картині, створеною уявою, кожний людський образ повинен мати риси, властиві людській природі, а інакше картина нічого не варта" [115, с. 8].

У художній літературі письменники нерідко вводили слово "портрет" до назви твору, хрестоматійним прикладом чому став твір "Салдацький патрет" Г. Квітки-Основ'яненка, чи повість М. Гоголя "Портрет" [120]. У англійського письменника Г. Джеймса є твір "Жіночий портрет". У його співвітчизника О. Вальда – роман "Портрет Доріана Грея". Американець Е. По – автор

“Овального портрета”. Ірландець Дж. Джойс написав роман “Портрет художника в юності”. Француженка Наталі Саррот є автором роману “Портрет невідомого”. Класик російської літератури О. Пушкін має вірш “Портрет”. У його співвітчизника О. К. Толстого є поема “Портрет”. Інший російський поет М. Заболоцький є автором вірша з такою ж назвою. Поема Є. Полонської теж має заголовок “Портрет”. Таку ж назву має драма польського письменника С. Мрожека. Один із ранніх маловідомих російськомовних віршів Є. Маланюка також називається “Портрет”:

Лицо мое – о, жуткие черты
Невиданной эпохи кондотьера!
В странствий ритм, пугающая мера,
Как грешных душ застывшие мечты.
На лбу волос тяжелая портьера,
Под нею светит дивная звезда –
То гений зла или слепая вера?
И вечера двух глаз, и алчные уста
Пусть угадает Мунк и кистью жутко серой
Начертит вопль лицо одевших черт,
Постигнет этот дьявольский концерт
Бровей и глаз, и гения и веры,
Ноздрей и рта. О, символы-примеры,
Последних агоний предчувствие и – смерть [302, с. 11].

“Портрет на камені” – так називається вірш відомого українського літературознавця О. Астаф’єва. У сучасного іспаномовного письменника, Нобелівського лауреата Маріо Варгана Льоси один із розділів роману “Похвальне слово мачусі” названо “Портрет”. С. Нестерук у зв’язку із цим писала: “Портрет стає у Льйоси (збережено авторське написання прізвища. – *А. Г.*) також синонімом поняття “характер”, що описує не лише зовнішність персонажа, а й моделює картини його внутрішнього життя (про це свідчить розділ, який так і називається “Портрет”), конструює зображення життя персонажа через призму

його сакральної вартості” [344, с. 92]. Портрет іноді входить до назви наукової праці (“Портрет Далії Равіковіч” Л. Вісман) [571].

Очевидно, все ж витоки походження портрета слід шукати в живописному мистецтві. Цінні для розгляду проблеми спостереження під таким кутом зору є в монографії В. Барахова “Літературний портрет”. Її автор вважає, що “специфіка словесного портрета, як і портрета в живописі зумовлюється передусім його прямим звертанням до індивідуальності певної особи. Достовірність або, як прийнято говорити, портретна схожість є невід’ємною приналежністю жанру. Ця схожість виявляється у відповідності відтворюваного образу оригіналу, живій натурі, яка пізнається письменником як художнє ціле, як самостійний і по-своєму завершений “сюжет” для словесного живопису” [28, с. 12].

В. Барахов, зазначаючи, що літературний портрет є вторинним “у порівнянні з портретом у живописі” [28, с. 12], усе ж уважав, що такий портрет у художньому тексті має значно більші естетичні потенції, аніж на картині художника. Дослідник був упевненим, що “портрет у літературі в порівнянні з портретом в живописі, де він характеризується все ж відносно стійкою жанровою однорідністю, відзначається більшою жанровою різноманітністю та багатозначністю. Межі його в словесному мистецтві більш невизначені, часом більш важко вловимі, аніж у живописі й у інших зображувальних мистецтвах, що зобов’язує нас до більш широкого зіставлення портретів у живописі та в літературі як в історичному, так і в теоретичному аспектах” [28, с. 13].

“Живопис словом” – так називається монографія Б. Галанова, присвячена портретуванню в різних видах мистецтв, у тому числі й у літературі, адже, на думку її автора, “де як не в портреті художнику відкривається широка можливість виразити всю міру симпатії чи антипатії до тих, про кого він пише, і, нерідко всупереч пануючим у суспільстві поглядам, смакам, що склалися, моді, одних уявити героями, інших – людьми жалюгідними й безвольними” [93, с. 7]. Автор монографії вважає, що витоки портретування в європейських літературах пов’язані із зображенням Дон Кіхота, героя відомого роману М. Сервантеса. Однак портрет цього персонажа у творі іспанського письменника подано

надзвичайно скупо: “На тисячу з гаком сторінок роману Сервантеса загалом ледве чи набереться сторінка-друга безпосередніх описів зовнішності Дон Кіхота” [93, с. 12]. Тут же Б. Галанов пробує провести різницю між портретом у художньому і живописному творах: “Художник пише зовнішність героя, поет і романіст описують. На полотнищі портрет людини бачать. З книжок лише уявляють” [93, с. 12]. Портрет, що його описує письменник, у рецепції читача завжди доповнюється його фантазією та грою уяви. Б. Галанов приходить до думки, що бачення портрета в художньому творі в кожного реципієнта буде різним.

З точки зору нашого дослідження цікавою є думка цього вченого про особливості зображення в художньому творі вигаданого і реального героя. Для прикладу Б. Галанов порівнює портретні характеристики Кутузова і Тушина з відомої епопеї російського класика Л. Толстого “Війна і мир”: “Портрет історичного Кутузова з його важкою, пірнаючою ходою в Толстого така ж неповторна індивідуальність, як і портрет вигаданого нерішучого, сутулуватого артилерійського капітана Тушина з його неспритними, слабкими рухами, з тоненьким голоском і незмінною люлькою-носогрійкою, котру він ні на хвилину не випускає з рота в спекотній шенграбенській справі” [93, с. 23]. У обох випадках для письменника важливим є передати в зовнішності героїв конкретне й індивідуальне. При цьому індивідуальне й неповторне для митця є таким же важливим, як і загальне, типове. “Вся історія портрета ... є повна драматизму історія боротьби за людину, за достовірне втілення у творах мистецтва правди й глибини характерів” [93, с. 7].

Портрет у літературі, живописі та кіномистецтві є предметом наукових пошуків М. Андронікової [12; 13; 14]. Науковець прагне розглянути портретний дискурс на широкому історичному тлі від перших наскельних портретних замальовок первісної людини до реалізації відтворення зовнішності людини і розкриття її внутрішнього світу в різних видах мистецтв у наш час. Праці відомого мистецтвознавця радянської доби Л. Зінгера [247; 248] присвячені розвитку портрета як жанру малярного мистецтва з давніх часів і до кінця XX століття. Серед художників, які внесли значний внесок у розвиток портретного

жанру, автор називає Тиціана, Рембрандта, Веласкеса, Рєпіна, Сєрова, Сарьяна та інших європейських митців. Проблемі портрета в мистецтві присвячена праця Б. Віппера [72]. “Портрет як проблема зображення”, таку назву має розвідка А. Габричевського [85]. Швейцарський учений Ж. Старобінський розглядає специфіку портрета в цирковому мистецтві – “Портрет художника в образі паяца” [434, 501 – 578]. Портрет героя вивчає Л. Кричевська [268].

Праця Ж.-П. Сартра “Уявне. Феноменологічна психологія уяви” містить роздуми французького філософа про портрет як вияв інтенційної природи людської свідомості. Науковець розглядає портрет на широкому тлі культурології, філософії, психології. Багатовимірність портрета Ж.-П. Сартр пов’язує зі своєрідністю сприйняття світу особистістю [405]. Л. Гінзбург у монографії “Про психологічну прозу” торкається особливостей портретування в мемуарах Сен-Сімона, відзначаючи оціночний характер портретів героїв його спогадів: “Історична функція, особисті стосунки з людиною, її властивості – ці елементи структури персонажа можуть бути цілком позитивними чи цілком негативними, але можуть і вступати між собою в протиріччя” [116, с. 156]. Далі вона відзначає, що в спогадах цього автора є й суттєві відхилення від зазначеної схеми: “Це особливо загострений й інтенсивний аналіз, що застосовується до фігур суперечливих багатошинних. Авторська оцінка в цих випадках коливається і подвоюється, висуваючи то темне, то світле начало, у різних співвідношеннях і пропорціях” [116, с. 161].

Монографічне дослідження П. Невської розкриває основні параметри і характеристики портретування. Дослідниця виходить з того, що “функцій портретного представлення людини в тексті художнього твору може бути багато, а саме стільки, скільки їх заклав сам автор, оскільки портретна презентація залежить від особистого авторського світогляду і його індивідуального стилю, а також стилю доби” [342, с. 3]. На її погляд, “портрет може просто портретувати дійсність, зображуючи потрібного автору персонажа, а може бути символом атмосфери, як усього твору, так і певної доби в ньому представленої” [342, с. 3].

Л. Дмитрієвська в низці праць відносить портрет до словесного живопису [161; 162; 163; 164], але наголошує, що “як термін це словосполучення досі не закріплене в літературознавчих словниках чи монографічних дослідженнях” [164, с. 3]. При цьому новітня дослідниця наголошує, що “необхідність визначення “словесного живопису” диктується, по-перше, актуальністю теми в останнє десятиліття, по-друге, потребою дефініційно виразити змістову ємкість поняття” [164, с. 3]. У поняття “словесний живопис” Л. Дмитрієвська вкладає такий зміст: це – “словесний образ об’єкта, що візуально сприймається в художній літературі і формує описовий і оповідний план індивідуального авторського стилю” [164, с. 3]. До словесного живопису автор дисертації відносить портрет, пейзаж та інтер’єр. Серед складників портретного живопису портрет у Л. Дмитрієвської посідає перше місце. Науковець наголошує: “Велика актуальність проблеми портрета серед учених-філологів у останнє десятиліття якраз може бути неусвідомленою реакцією на духовне “вмирання” сучасної людини, бажанням дослідників “воскресити” образ Людини з великої літери. На тлі масової культури постало суттєвим питання індивідуальності, можливості розвитку особистості, тобто питання подолання “маргінальності” [164, с. 4]. Л. Дмитрієвська вважає, що подібні проблеми загострюються на рубежі століть.

Л. Юркіна зазначає: “Місце і роль портрета у творі, як і прийоми його створення, різняться в залежності від роду, жанру літератури” [532, с. 253]. Проводячи різницю між портретуванням в різних літературних родах, дослідниця наголошує: “У драмі автор обмежується вказівками на вік персонажів і загальними характеристиками засобів поведінки, що наведені в ремарках... У ліриці важливе не скільки відтворення портретованого обличчя в конкретності його рис, скільки поетично узагальнене враження ліричного суб’єкта... Предметна зображувальність у творах епічного роду більшою мірою, ніж у ліриці, базується на властивостях самих зображуваних явищ. Риси зовнішності і спосіб поведінки персонажа зв’язані з його характером, а також з особливостями “внутрішнього світу” твору з властивими для нього специфікою просторово-часових взаємин, психології, системи моральних оцінок” [532, с. 255]. “Неодмінною властивістю

мемуарів є їхній суб'єктивізм – як у відборі фактів, так і в їхній оцінці; поширеним прийомом художньої характеристики – портрет" [295, с. 525].

Багато хто з дослідників художньої літератури пропонує власні класифікації портретів у текстах. Так, О. Адамян в кандидатській дисертації "Художній і мемуарний портрет у прозі Андрія Бєлого" виділяє такі види портретів як портрет-гротеск, портрет-фантасмагорія, графічний портрет, камерний портрет, героїчний (парадний), динамічний (портрет-фотографія) [3]. Матеріалом для її дослідження служить мемуарна трилогія письменника-символіста "На рубежі двох століть", "Початок століття", "Поміж двох революцій". Класифікація О. Адамян має пряму прив'язку саме до художньої й мемуарної творчості відомого російського письменника 20-х рр. минулого століття.

І. Бикова, вивчаючи типологію портретування в художній прозі російського класика А. Чехова, виділяла два окремих структурних типи портретів персонажів. Перший тип, його дослідниця пов'язує з одиничним використанням портрета в тексті; такий тип вона називає концентрованим. Другий – деконцентрованим. Деконцентрація є специфічним способом вияву централізації в тексті, коли окремі елементи, знаходячись у різних його частинах, поступово з'єднуються, даючи цілісність лише в кінцевому результаті. Цей, другий тип, І. Бикова пов'язує з послідовним розгортанням у тексті окремих портретних фрагментів, кожен із яких, зчіпляючись між собою за принципом ланцюга, у цілому утворює нерозривну портретну єдність [44, с. 43 – 44]. Проте все це передусім стосується суто художньої літератури, яка розвивається за власними естетичними законами, що мають чимало відмінностей від документальної літератури.

Остання наукова праця Ю. Лотмана називається "Портрет" (1993). Знаний дослідник уважає, що "портрет у своїй сучасній функції – породження європейської культури нового часу з її уявленнями про цінності індивідуального в людині, про те, що ідеальне не протистоїть індивідуальному, а реалізується через нього і в ньому. Але індивідуальне в такому розумінні виявилося невіддільним, з одного боку, від тілесного, а з іншого – від реального. Так породжувалися основні компоненти сучасного портрета" [297, с. 351].

Ю. Лотман називає динаміку однією з художніх домінант портрета. Для цього він порівнює портрет з фотографією: “Остання справді вихоплює статичну мить із відображуваного нею рухомого світу. У фотографії нема минулого і майбутнього, вона завжди в теперішньому часі. Час портрета – динамічний, його “теперішнє” завжди сповнене пам’яті про попереднє і передбаченням майбутнього” [297, с. 353]. До того ж портретна динаміка, на погляд Ю. Лотмана, має нерівномірний просторовий поділ, “вона може бути зосереджена в очах; іноді руки більш динамічні, чим вся остання зображувана фігура. Цю особливість гостро відчув і, як завжди, гіперболізував Гоголь у “Портреті”, де пекельна сила і протиприродна рухомість зосереджуються саме в очах портрета ... Доводячи думку до межі, Гоголь створює образ живих очей, врізаних у мертве обличчя...” [297, с. 353].

Ю. Лотман виходив з того, що портрет – це, з одного боку, художнє подвоєння дійсності, а, з іншого боку, – містичне відображення реальності: “Тому портрет – предмет міфогенний за своєю природою. Рухомість нерухомого створює набагато більшу напругу смислу, чим природна для неї нерухомість, тому динаміка в скульптурі і живописі більш виразна, чим динаміка в балеті. Подолання матеріалу – одночасно і одна із основних закономірностей мистецтва і засіб насичення його змістом” [297, с. 363]. Природа портрета допомагає втілити в ньому людську сутність.

Портрет для Ю. Лотмана знаходиться ніби посередині між відображенням і обличчям, “створеним і нерукотворним. На відміну від дзеркального відображення, до портрета можна застосувати два питання: хто відображений, по-перше, і хто відображав, по-друге” [297, с. 363]. Розвиваючи далі цю думку літературознавець загострює ще два питання: “Яку думку зображена людина висловила своїм обличчям і яку думку митець висловив своїм зображенням” [297, с. 363]. Саме перетин двох різних думок уводить портрет в об’єм простору. Ю. Лотман виходив з того, що портрет знаходиться там, де перетинаються різні можливості з’ясування людської сутності шляхом інтерпретації його обличчя: “У цьому розумінні портрет не лише документ, що відображає зовнішність тієї чи

іншої особи, але й відбиток культурної мови доби й особистості свого творця” [297, с. 365]. Ю. Лотман закінчує свою працю “Портрет” пафосними словами: “Людство ще не загинуло, і про це нам щогодинно повинен нагадувати портрет” [297, с. 375].

Вагомі судження про портрет залишив М. Бахтін: “Поет створює зовнішність, просторову форму героя і його світу, за допомогою словесного матеріалу, її безглуздість зсередини і пізнавальну фактичність ззовні він осмислює й виправдовує естетично, робить її художньо значущою. Зовнішній образ, який виражається словами, все рівно – чи уявляєте зорово (до певної міри, наприклад, в романі) або лише емоційно-вольовим чином пережитий, має формально завершальне значення, тобто він не тільки експресивний, але й художньо-імпресивний. Тут застосовні всі виставлені нами положення, словесний портрет підкоряється їм, як і портрет мальовничий. І тут тільки позиція позанаходження створює естетичну цінність зовнішності, просторова форма виражає ставлення автора до героя; він повинен обійняти тверду позицію поза героєм і його світом і використовувати всі трансгредієнтні моменти його зовнішності” [37, с. 171]. Дослідник виділяє внутрішній і зовнішній портрети. Різницю між ними він бачить так: “Побачити свій внутрішній портрет – те ж саме, що побачити свій портрет зовнішній – це заглядання у світ, де мене принципово немає і де мені – залишаючись самим собою – нічого робити; мій естетично значимий внутрішній лик – це своєрідний гороскоп (з яким теж нічого робити, людина, яка дійсно знала б свій гороскоп, виявилася б у внутрішньо суперечливому і безглуздому становищі: неможливі серйозність і ризик життя, неможлива правильна установка вчинку)” [37, с. 200].

Сучасна польська дослідниця Д. Корвін-Пйотровська пробує відповісти на питання, яку роль в епічному творі посідають прозові описи, серед яких, безумовно, є й портретні характеристики персонажів, хоча в тексті вона ніде їх не називає. Однак уже перший приклад, який наводить науковець у додатках, стосується саме аналізу портретної характеристики героя твору Т. Новаковського “Табір Всіх Святих”: “Перше живе створіння, що потрапляє на очі прибульцеві

після того, як він пройде браму табору, – це малий чорнявий хлопчина, який бавиться серед купи цегли зразу за вартівнею. П’ятилітній шкварок не витягує рук із залатаних штанят. Живий талісман Папенбурга має великі блискучі очі й кирпатий носик. На блідих щічках малого видно шрам – слід війни. Його руки покриті червоними плямами – опік другого ступеня” [251, с. 144]. Аналізуючи цей опис зовнішності маленького хлопчика, Д. Корвін-Пйотровська зазначає, що він “виконує тут функцію введення у два різні пізнавальні порядки: внутрішньотекстовий і метатекстовий” [251, с. 145]. Дослідниця зазначає, що використання перифразу (“Живий талісман Папенбурга”), розширює знання про героя, подальший же опис зовнішності свідчить про його матеріальне становище, а деталі допомагають зрозуміти його суспільну роль у табірному соціумі.

“Визначення портрета як твору мистецтва в західній культурі Нового часу включає три пункти: 1. зображення є заміною відсутньої персони (функція нагадування); 2. зображення викликає емоції, почуття; 3. зображення є переносним (транспортабельним) – справедливо для більшості випадків” [379, с. 2]

Т. Д. Адамс розглядає функцію фотографій у художньому тексті [541]. Роже-Ів Рош пише про фотографії в художній літературі, торкаючись їхньої ролі в автобіографічних творах, що також є предметом нашого дослідження [560]. Аналізуючи твори Жоржа Перека (“W або спогади дитинства”), Патріака Модіано (“Весняний собака”), Маргеріт Дюрас (“Коханець”), Жоржа-Артура Гольдшмідта (“Садок у Німеччині”), Ролана Барта “Світла кімната”), Роже-Ів Рош зосереджується на фотопортретах тих, кого найчастіше описують через світлини у автобіографічних творах. Найчастіше в цій ролі бувають батьки, близькі люди, товариші. Учений аналізує текстуальні роздуми героїв автобіографічних творів над фотографіями, у яких йдеться про дрібниці, які свого часу не помітив автор, або деталі, які йому здалися колись малозначущими. Мистецтву фотопортрета присвячена праця Л. Волкова-Ланніт [79]. Живопис, фотографія, слово – під таким кутом зору вивчається портрет у дослідженні М. Сапарова [404]. Портрет у

літературі та кіно – предмет вивчення в праці С. Поппе [567]. Заслуговують на увагу студії О. Мигаль [323], Дж. Джонстона [552].

С. Колосова присвятила монографію вивченню портрета в російській ліриці [244; 245]. На матеріалі поезії (І. Бунін, М. Гумільов, В. Брюсов, І. Северянин та ін.) вона звертається до вивчення типології та поетики портрета в ліричному тексті [245, с. 7]. С. Колосова вважає, що "взаємодія прози й поезії призводить до того, що у віршових текстах сюжет, показник епічного начала у творі, починає проявлятися більш активно, а в прозі, навпаки, спостерігається послаблення подієвої канви й посилення ліричного плану, котре відбувається в основному за рахунок описової фактури, яка широко використовується, зокрема, портретного зображення. Тобто, *портрет стає проявом ліричного начала в прозовому тексті*" [245, с. 14]. С. Колосова наголошує, що в прозовому творі "сам факт уведення портрета в тканину оповіді в цілому впливає на динаміку сюжету. Портретне зображення в прозовому творі переключає увагу читача з подієвого плану (що забезпечує динаміку) на план описовий, котрий у ставленні до подій, які зображуються, є більш статичним, хоча портрет героя при цьому може бути й динамічним. У художньому творі динаміка портрета демонструє певні зміни почуття, характеру, стану, завжди є відображенням внутрішньої динаміки, в той час як розвиток сюжетних колізій – динаміка зовнішня. У залежності від художнього завдання автор акцентує увагу на динаміці зовнішній (сюжеті) чи динаміці внутрішній (змінах, що відбуваються в герої, переданих у тому числі й через портрет)" [245, с. 17].

Студії про портрет у творчості окремого письменника належать О. Адамян (про Андрія Бєлого) [3], О. Айкашевій (про Ю. Айхенвальда) [6], В. Гречневу (про М. Горького) [135], Н. Демчук (про Т. Шевченка) [155], Л. Дмитрієвській (про З. Гіппіус) [161], (про Є. Замятіна) [162], В. Конькову (про В. Ходасевича) [249], М. Наумовій (про Л. Толстого) [339], Г. Сириці (про Ф. Достоєвського) [450], Л. Таймазовій (про М. Волошина) [452]; у творчості низки письменників – О. Петришевій (про французьких мемуаристів Т. Де Рео, Рец, Сен-Симона) [361], Г. Галасьєвій (в радянській прозі 1920-х рр.) [94], Є. Костюк (в російській

літературі першої половини XIX ст.) [259], О. Папковій (у мемуарній літературі другої половини XX ст.) [359], І. Руднєвій (у мемуарно-автобіографічній прозі другої половини XVIII – першій третині XIX ст.) [395], Є. Войтенко (у європейському мистецтві XIX – XX ст.) [78], М. Уртмінцевій (у російській літературі другої половини XIX ст.) [469], М. Фахд Аль Олагі (англійському літературному портрету в арабському світі) [550].

Однією з перших в українському літературознавстві до вивчення особливостей портретування звернулася М. Габель, текст розвідки якої було вміщено в ранній теоретичній праці О. Білецького “В мастерской художника слова” (1923) [40]. Дослідниця писала, що в російській літературі XVIII ст. переважали статичні, узагальнюючі портрети, прикладом яких вона наводить зображення зовнішності цариці Катерини II в одах Державіна. У першій половині XIX ст. портретні характеристики стали все більше набувати живописних рис, активно залучаючи зорові образи. Зокрема, М. Габель виокремлює такі портретні різновиди, як портрет паспортних прикмет, абстрактний портрет, портрет перехідного стилю, живописний портрет, портрет з мінливим виразом, пластичний, архітектурний портрети тощо.

У другій половині XX ст. в українському літературознавстві стали з’являтися нові праці, присвячені вивченню принципів портретування в художній літературі. Однією з таких праць є книга І. Семенчука “Портрет у художньому творі”. Її автор виходить з того, що “мистецтво портрета в художній літературі слід розглядати в історичному розвитку, в русі” [406, с. 5]. На його погляд, портрет є явищем історичним, що в процесі свого розвитку змінюється. Ці зміни є послідовними й закономірними, оскільки саме такими є засоби зображення й предмет зображення. І. Семенчук простежує подібні зміни з часів античності й до середини минулого століття, приходячи до висновку, що “портретна характеристика є одним із складових елементів художнього образу, що разом з мовою персонажа служить творчим засобом розкриття характеру людини” [406, с. 73].

Важливою працею у вивченні проблем портретування стала монографія української дослідниці К. Сізової “Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.”. “Портрет героя у прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як художньої єдності фізичного, соціального і психологічного компонентів” [415, с. 316], – стверджує К. Сізова. Той факт, ця категорія домінує в художньому тексті, вона пояснює антропоцентризмом літератури, адже людина завжди в центрі художнього зображення, тільки вона постає як суб’єкт дійсності. І хоча до цієї категорії зараховують здебільшого візуальні засоби, які дозволяють створити цілісний характер героя, у творах художньої літератури налічується чимало інших складників, що доповнюють, уточнюють, поглиблюють характеристику героя.

З точки зору К. Сізової, “зображення людини специфічне у текстах різних родів літератури. Епос, лірика і драма завжди обирали власні шляхи характеристики персонажа: те, що домінувало у одному з родів літератури, у іншому відступало на задній план” [415, с. 14]. Якщо в драмі та ліриці портретні характеристики є допоміжними, другорядними, то в епосі навпаки вони стають головними, хоча протягом тривалого часу домінували характеристики зовнішності персонажа, залишаючи його внутрішній світ на маргінесах тексту: “Епос завжди надавав перевагу описові зовнішнього вигляду героя. Характеристика внутрішнього світу, дій, мовленнєва характеристика та паралельні образи тривалий час мали периферійний характер” [415, с. 15].

Дослідниця слушно вважає, що “динаміка розвитку образу героя, зміни, що відбуваються з ним – усе це в епічній літературі досягається переважно через опис зовнішності” [415, с. 15]. Оскільки, починаючи з середини XIX ст., відбувається оновлення технік портретування, на рубежі XIX – XX ст. стали помітними тенденції, що тяжіють до синтетизму засобів зображення людини в епосі, із залученням елементів, які досі використовувалися лише в ліриці та драмі. К. Сізова при цьому посилається на “Лексикон загального та порівняльного літературознавства: “Епічна нарація синтезується з ліричним самовираженням і

елементами драматичного діалогу та суто драматичною конфліктністю” [388, с. 471].

К. Сізова вважає, що “портрет у художньому творі є сукупністю великої кількості структурно-семантичних складових. До них належать не лише суто зовнішні дані (форма і вираз обличчя, погляд, волосся, зріст і статура, одяг і аксесуари тощо) і форми поведінки (міміка, жести, хода, манера рухатися тощо), а й інші різновиди характеристики персонажів, наприклад, колористична (коли семантика образу героя розкривається за допомогою кольорів, що домінують в описі); характеристика за допомогою пахощів, яка пов’язана з тенденцією до натуралізму; характеристика смаків, естетичних та інших (так, любов до музики у творах романтизму детермінує позитивність персонажа); характеристика за допомогою паралельних образів або концептів, сутність якої полягає у залученні різноманітних образів (натурфактів чи артефактів), що допомагають створенню семантичної домінанти образу героя” [415, с. 21 – 22]. До портретної характеристики дослідниця відносить ще й ім’я героя. Цим самим розуміння поняття “портрет” суттєво розширюється. До нього входить те, що сприяє баченню цілісного образу персонажа, відтворює його сутність. К. Сізова суттєво розширює розуміння поняття “портрет”: “Усе те, що обирається митцем з дійсності (світу речей, природи, мистецтва) при зображенні людини, входить до змісту її портрета” [415, с. 22]. На її погляд, таке розширене розуміння портрета відповідає провідним тенденціям літературного розвитку, бо портрет у літературному творі проходить певну еволюцію – від живописного до кінематографічного. При цьому він стає синтетичним і ускладненим. До того ж “спостерігається відмова від панування принципу візуальності. Тривалий час у літературі домінувала настанова на візуалізацію, література якщо не буквально (подібно до живопису), то все ж таки “змальовувала” людину. Зорові образи, природно, переважають у творчості будь-якого письменника. Однак аудіальні, тактильні та нюхові образи з розвитком літератури набувають принципово іншого значення” [415, с. 23]. Ці образи, вважає К. Сізова, певним чином відрізняються від зорових, бо образи пахощів і тактильних відчуттів є набагато складнішими й

багатозначнішими, бо асоціативність, що криється в їхній основі, не кожного разу призводить до чіткої диференціації позитивного / негативного в оцінці.

Дослідниця звертає ретельну увагу на техніки портретування. У це поняття вона вкладає певний спосіб зображення персонажа. Це може бути докладний перелік елементів одягу чи скупий ескізний портрет тощо. “Превалювання тих чи інших технік портретування змінюється залежно від літературного напряму, а також зумовлюється індивідуальними особливостями стилю письменника” [415, с. 28]. Тут же науковець наголошує на використанні певних художніх засобів побудови портрета, які вона називає прийомами: “До прийомів належать використання різноманітних тропів, стилістичних фігур, промовистих імен, засобів фонетичної та синтаксичної виразності, можливостей словотвору…” [415, с. 28]. К. Сізова звертає увагу на зміни в техніці портретування на рубежі XIX – XX ст.: “У психологічних студіях пріоритетною є характеристика емоційного стану, переживань людини, що свідчить про посутні зміни у портретуванні, його психологізацію” [415, с. 31]. І хоча її дослідження закінчується вивченням портретування в українській художній літературі на рубежі XIX – XX ст., воно є на сьогодні найбільш авторитетним у новітньому українському літературознавстві.

Нам імпонує погляд на портрет Т. Кедич, яка розглядає його не як “сукупність зовнішніх ознак, а складну естетичну систему, що поряд із традиційним зображенням людини містить й інші елементи” [232, с. 78]. Вивченню співвідношення літературного портрета та біографії присвячено монографічне дослідження М. Воронової “Портрет і біографія. Гранична сутність жанрів” [80]. Кожен із цих жанрів може переходити один в інший, що закладено в їхній природі. Як біограф, так і портретист у творчій діяльності зобов’язані вивчити особистість та її життєвий шлях. Однак далі їхні підходи розходяться: автор біографії мусить вести розповідь про життєвий шлях об’єктивно, але у випадку недостачі фактів, він може використовувати припущення. Автор же літературного портрета повинен розкрити індивідуальний характер особи, з’ясувавши через розкриття мотивів її вчинків риси характеру, вдачі тощо.

Спроби розглянути портрет у координатах простору і часу проглядаються в монографії Н. Копистянської, яка звертає увагу на особливості портретування у творчості О. де Бальзака: “Портрет Гобсека не статичний. Хоча й зі своїми якимись постійними рисами і деталями побуту, які роками не змінюються. До портрета постійно додаються якісь елементи, які дають поштовх до розуміння дуже складної особи Гобсека, його життєвої філософії і ситуації в країні, середовища, в якому перебувають герої” [250, с. 113].

Аналізуючи час і простір у мистецтві слова, Н. Копистянська звертається до досвіду О. Чичеріна, який, вживаючи сам термін “портрет”, “має на увазі розкриття внутрішньої сутності персонажа у зіставленні з його зовнішністю, яке різне у Гоголя, Бальзака, Діккенса і Достоєвського. Однозначно портрет трактується як відображення світоглядних та естетичних позицій автора” [250, с. 70].

Н. Копистянська уводить поняття “фотографічний портрет”, який “фіксує один часовий момент, і тим перетворює момент руху в статику” [250, с. 242]. Якщо ж автор прагне передати процес еволюції персонажа, то він наводить пізніший портрет, який фіксує ті зміни зовнішності, що пов’язані з віком та різними подіями, учасником яких був герой. “Це фотографічно-портретна характеристика. Кінематографічна портретність є іншою: на наших очах фіксуються зміни, які відбуваються з людиною, вони відображені як зовнішня і внутрішня портретна визначеність. Але для такого словесного показу, зазвичай, потрібно багато сторінок” [250, с. 242].

Розглядаючи повість Анни Зегерс “Прогулянки мертвих дівчат”, Н. Копистянська звертає увагу на те, що кожна героїня твору німецької письменниці “отримує свою характеристику, в якій завжди є домінанта, лейтмотив, вони повторюються, і за ними одразу пізнається персонаж” [250, с. 244]. При портретуванні Анна Зегерс завжди обирає певні деталі, які дозволяють створити “образ візуально і акустично” [250, с. 244]. “Деталь стає тим, що об’єднує часи, тому що за нею виступає якась риса характеру, поведінки, причому

не лише дитинства, а й те, що з’явиться пізніше, та й загальні зміни в суспільстві” [250, с. 245].

Повість німецького автора цікава тим, що в ній “на кожний первинний портрет накладається другий, третій, причому в різному порядку, і потім так, ніби це все, що поскладали стосом, просвітлюється одночасно, а кожна яскраво виділена деталь зберігається. Вона повторюється чи не повторюється, але вона характеризує щось головне в людині. Одночасним є сприйняття людського характеру, людської долі, різночасових фактів, завдяки можливості пам’яті зберігати не одиничні факти, а їх поєднуючи, зіставляти” [250, с. 246].

Досліджуючи “художню прозу М. Хвильового в контексті пошуків “нової сакральності” [210, с. 2], А. Землянська з’ясовує вплив на його творчість німецького психіатра Е. Кречмера, якому належить теорія, що дозволяла класифікувати людські типи “за будовою їхнього тіла та пропорційності кінцівок” [210, с. 118]. Німецький учений поділяв людей, виходячи з їхнього темпераменту, на циклотимічний і шизотимічний типи. Важливу роль у віднесенні людини до того чи іншого типу мала портретна характеристика. А. Землянська у цьому зв’язку зазначала: “Романтичні особистості … належать до шизотимічного типу людей, шкала почуттів яких пролягає від підвищеної чутливості до холодності, що призводить у більшості випадків до розвитку шизофренії. Це переважно індивіди з астенічним типом будови тіла. При цьому дуже часто у чоловіків подібного типу проявляються ознаки фемінності, у жінок – маскулінності. Проте відрізняють людей шизотимічного типу найперше гіпоплаксичні риси, маленький зріст та відсталий розвиток інколи всього тіла, іноді окремих його частин, особливо обличчя, що має нерозвинуту лінію профілю з маленьким носом. Психічною характеристикою таких індивідів є яскраво виражена схильність до ритмізації життя” [210, с. 118]. Продовжуючи аналіз творчості М. Хвильового, А. Землянська наголошувала: “Однак в нелегкій життєвій боротьбі переважали особистості, більш стійкі духом – за Е. Кречмером, люди циклотимічного типу, отже, відповідно, над рисами кіхотизму в зовнішності героїв домінували ознаки

людини, яка, керуючись “волею до влади”, займала активну життєву позицію в нових умовах існування суспільства” [210, с. 120].

Певним унеском до вивчення проблем портретування є розділ монографії Л. Стрюк “Портретні характеристики українців як етнологічний елемент у пісенному фольклорі”. Автор праці зазначає, “що з пісень ми черпаємо відомості про те, яка була зовнішність українців, і, зібравши окремі портретні деталі, можна намалювати збірний портрет представників української національності” [444, с. 146].

Останнім часом стали з’являтися дослідження, що допомагають розкрити естетичну роль портрета в ліриці. Однією з таких праць є монографія А. Гризуна “Поезія багатозначних підтекстів”, автор якої стверджує, що сучасні поети “найчастіше в сугестіях портретують себе. Однак досягають і значного зворотного ефекту: урешті, приходять до абстракцій, які навіюють все нові і нові підтексти” [138, с. 273]. Для сугестивного портрета не важливими є його точні реальні обриси, їхні автори часто використовують тони та напівтони, де реальне та сакральне розмиваються. В. Назарець у монографії “Жанрові модифікації української адресованої лірики” зазначає, що у віршах, адресованих одними письменниками іншим, дуже часто виявляють себе портретні характеристики адресата: “Автор може додатково конкретизувати образ свого адресата шляхом вказівки або висвітлення його морально-етичних, психологічних особливостей, світоглядних настанов, біографічних обставин життя, портретної зовнішності, інтер’єрного оточення тощо” [338, с. 256]. Як приклад, В. Назарець наводить вірш М. Драй-Хмари “Пам’яті Сергія Єсеніна”, у якому виразно проглядаються портретні деталі, характерні для образу російського поета:

Огнями розцвіла естрада,
і вийшов він, як ясний день.
Душа була бентежно-рада
і слухали дзвінких пісень.

Блакитноокий, кучерявий,

струнký, як ясень молодий,
він ще не знав гіркої слави:
уперше він прийшов сюди.

В сорочці простій і в каптані,
неначе вчора із села,
а очі тихі, як у лані,
і ніжність із очей пливла" [338, с. 258].

Про це ж йдеться і в його докторській дисертації [337].

О. Шаф зазначає, що в новітній українській ліриці досить часто трапляються вірші з елементами портретного жанру. Як приклад, вона наводить твір О. Забужко "Портрет К. М. Грушевського в юності" [514, с. 38 – 39]. Останнім часом з'явилися праці предметом яких є вивчення мовного портрета персонажа [451, с. 32 – 39].

У статті І. Старовойтенко розглядається просопографічний портрет. Перша частина терміна "просопографія" перекладається з давньогрецької як обличчя. Сам же термін "просопографія" означає "особа, персона, опис конкретної особи або дисципліна про правила такого опису [435, с. 52 – 53]. Просопографія є складовою частиною документальної літератури, оскільки "предметом її дослідження є глибоке пізнання особистості, її людської сутності, проникнення у пласти духовного й інтелектуального світу особи" [435, с. 51]. Якщо в біографічній та мемуарній творчості письменник намагається відтворити життя та діяльність реальної особистості, спираючись на справжні документи та факти, то просопографія більшу увагу приділяє внутрішньому її стану, розкриттю неповторної індивідуальності, фактично творить портрет, що одночасно містить опис зовнішності героя і розкриває глибини внутрішнього світу, на що жоден реальний факт і документ нездатен. Для просопографії важливо все – від походження особистості, її родинного оточення, місця проживання до становлення світогляду, вибору роду занять, темпераменту, мотивації вчинків. Автор документального твору не може обминути факти інтимного життя героя,

його фізіологію, і, звичайно ж, згадок про зовнішній вигляд, манеру вдягатися тощо.

Ще одним аспектом вивчення портрета в літературі є його місце в структурі художнього (документального) тексту. Більшість учених, а серед них і українські (П. Волинський, М. Коцюбинська, Г. Сидоренко, А. Ткаченко та ін.) вважають портрет як і монолог, полілог, пейзаж, вставний епізод тощо композиційними елементами. Зокрема А. Ткаченко наголошував: "...Йдемо за традиційним поняттям портрет, виділяючи в ньому: а) зовнішній вигляд та його, сказати б, "мультиплікацію" через жести, міміку і б) "портрет" внутрішній, психологічний, що складається з багатьох чинників, означуваних і голосом персонажа (внутрішніми монологами). І авторськими ремарками, і тим-таки зовнішнім портретом. І все це охоплюється поняттям композиції як структурної побудови, що включає всі елементи / чинники художньої форми" [465, с. 200].

Проте лише в монографії О. Рарицького мова йде про портрет у документальному тексті. Дослідник стверджує: "Будучи одним із ключових складників поетики, портрет забезпечує творення візуального образу персонажа, а також долучається до увиразнення характеру зображуваної особи, її емоційного стану в тій чи іншій ситуації, сприяє побудові діалогічності, індивідуалізації / типізації, імпліцитності / експліцитності, що проявляється крізь призму суб'єктивної репрезентації об'єкта зображення" [389, с. 350].

Отож, аналіз літератури з проблем портретування переконливо доводить, що якщо в художній літературі подібні питання хача й спорадично, але вивчалися, то в документальній вони лише зараз стають предметом розгляду. Автор художнього твору завжди нічим не обмежений в описі портретної характеристики вигаданого персонажа, що належить до певного віку, соціального стану, статі, освіти, професії, схильності характеру, то у творах документальної літератури він має справу з конкретною реальною історичною особистістю, чия зовнішність, риси характеру, роль у соціально-політичному чи культурному житті відомі з багатьох джерел. Через це автор художнього твору у відповідності до власного задуму малює індивідуальні й типові риси героя, у мемуарному чи біографічному

ж – він намагається якнайточніше в портретному зображенні відтворити психологію, поведінку, особливості мови й інші деталі, щоб у читача з'явилося цілісне уявлення про зовнішній вигляд і внутрішній світ реальної історичної особистості. Тут важливим є все: соціальний стан, вік, освіта, національність, світоглядні позиції тощо. Мистецтво створення документального портрета полягає ще й у відображенні духовного світу реальної особистості. Письменник повинен відмовитися від позиції своєрідного реєстратора зовнішності героя, він мусить відтворити ще й власне ставлення до нього.

1.3. Логіко-науковий інструмент дослідження: система методів

"Проблема методології – одна з визначальних у сучасній науці про літературу" [18, с. 105]. У радянську добу подібний підрозділ у дисертаціях не передбачався, оскільки офіційно проголошувалася лише одна марксистсько-ленінська методологія вивчення літературного процесу, всі інші методології заперечувалися, або розглядалися як буржуазні, а отже, ворожі до тодішнього суспільства. Проте сьогодні в нових геополітичних умовах не тільки не заперечується, а й обґрунтовується потреба звернення до різних методологій аналізу літератури. Так, на погляд Н. Астрахан, "постійна методологічна рефлексія характеризує розвиток сучасного літературознавства, що на новому етапі намагається наново усвідомити специфіку свого предмета, систему методів та прийомів його дослідження, а отже, місце науки про літературу в корпусі сучасного наукового й зокрема гуманітарного знання" [18, с. 105]. Однією із ключових проблем методології є раціональний добір наукових методів, який би виявляв діалектику новітніх та традиційних підходів.

Усвідомлюючи специфіку та складність предмета дослідження, ми дібрали парадигму методів, яка б посприяла найповнішій реалізації його завдань. Передусім використали загальнонаукові методи аналізу, синтезу, систематизації та узагальнення матеріалу, що надало можливість опрацювати низку теоретичних та історико-літературних джерел, які допомогли в проведенні комплексного

аналізу документальних текстів з точки зору вияву в них специфіки портретування.

Філософське та теоретико-літературознавче обґрунтування документальної літератури є особливо важливим при вивченні особливостей портретування в мемуарній та біографічній творчості. Безумовно, тут провідним є *біографічний метод* вивчення літератури, започаткований ще французьким дослідником Ш. О. Сент-Бевом у середині XIX століття, “який твердив, що кожний літературний твір обов’язково повинен відображати авторську особистість. Ця особистість є своєрідним епіцентром, через який переломлюються основні проблеми доби” [106, с. 162]. Ця думка цілком екстраполюється й на тло документальної літератури, у якій через портретні характеристики проглядаються авторські оцінки реальних героїв, а через них “портретується” й сам письменник. Крім того, біографічний метод диктує досліднику документалістики портретні описи скорельовувати з офіційними біографічними відомостями про реальну історичну особистість.

Типологічний метод (від гр. typos – відбиток, форма, взірець) допомагає здійснювати наукову систематизацію й класифікацію портретних характеристик за певними спільними ознаками, акцентувати на новизні дослідження. Він дозволив у документальному тексті з’ясувати характерні типологічні риси портретів реальних осіб у різних авторів і в різні періоди творчості в синхронії та діахронії, окреслити провідні типи портретів та розробити їхню класифікацію.

Продуктивним є *герменевтичний метод*, завдяки якому відбувається тлумачення портретів значного масиву документальних текстів, інтерпретація наукових праць українських і зарубіжних учених.

Відзначимо також ефективність *порівняльно-історичного* (інша назва *компаративний* – лат. comparativus – порівняльний) *методу* вивчення проблем портретування в документальній літературі, який дає можливість простежити, як утверджувався, змінювався й поглиблювався портрет у мемуарній та біографічній творчості українських письменників XX – поч. XXI ст. Цей метод веде свій відлік

із середини XIX ст., де він розпочинав використовуватися спершу в лінгвістиці, а потім в етнографії. Пізніше його стали активно використовувати літературознавці.

Такий різновид історичного методу, як *архівне дослідження*, допоміг нам залучити до об’єкта дослідження цінний архівний матеріал, пов'язаний з рукописною спадщиною українських письменників.

Описовий метод дозволив планомірно інвентаризувати, класифікувати й інтерпретувати портретні характеристики в документальних творах. Він спеціалізувався в прийомах зовнішньої інтерпретації портретних описів за зв’язками досліджуваних явищ з позалітературними явищами – культурно-історичними, соціологічними, логічно-психологічними − та внутрішньої інтерпретації на мовленнєвому рівні.

Усвідомлюючи продуктивність дослідження на стикові різних наукових дисциплін, зокрема літературознавства і мистецтвознавства, ми застосували *метод зіставного аналізу* портретного опису в літературі та живописі.

Метод семіотичного аналізу уможливив інтерпретацію портрета як знака, осмислення специфіки прояву принципу конвенціоналізму у взаємозв’язках між історичною особою (денотатом) та портретним описом, проведення чіткого розмежування між фікційним портретом і нефікційним. У художньому портреті денотат (персонаж) завжди має ім’я та цілу систему його субститутів, які є цілковитою вигадкою письменника, що не корелюються з жодним іменем реальної особи. Зазначене ім’я розраховане на множинність його сприйняття, оскільки кожний штрих в портретній характеристиці героя конструюється автором у відповідності з його задумом, світоглядом, рівнем художньої майстерності, настроєм у момент творчого акту тощо. У нефікційному тексті ім’я завжди має реальне вираження, яке наповнює портрет конкретним змістом. Докладніше про цей метод ідеться в Розділі 2 дисертації.

Імагологічний аналіз як елемент компаративного підходу допомагає побачити зовнішність і внутрішній світ реальних героїв мемуарних і біографічних творів у національній свідомості українців та їхніх сусідів (поляків, росіян, білорусів).

Використання *антропологічного методу* стає в нагоді при аналізі портретних характеристик героїв документальних творів, сприяє через їхнє вивчення репрезентувати культурний та інтелектуальний ландшафт українців ХХ – ХХІ ст. Адже антропологічна теорія вважає людину єдиною неповторною істотою на Землі, яка може не лише змінювати навколишню природу, але й творити нову віртуальну реальність, використовуючи для цього можливості літератури та мистецтва. На погляд О. Поліщук, "літературна антропологія втілює один із множинних підходів до сприйняття художнього тексту, дарма що цей підхід виражає більші амбіції, ніж звичайний метод" [376, с. 119].

Обрана нами система методів – це логіко-науковий інструмент наукового пізнання. Він забезпечує здобуття наукової інформації, що базується на об'єктивних фактах, визначає способи здобуття наукових знань про портретування в документальному творі й досягнення мети, забезпечує уточнення типологічних характеристик словесного портрета в документалістиці, сприяє відображенню портретотворення як динамічного процесу.

Висновки до розділу 1

Поняття "документалістика" (на Заході non-fiction) відоме в літературознавстві майже сто років, хоча інтенсивність його вживання була за цей період різною. Особливо активно його стали використовувати науковці колишнього Радянського Союзу, починаючи з 70-х років ХХ ст. Проте ще навіть наприкінці радянської історії деякі українські вчені (В. Дончик) недооцінювали документальну літературу і така тенденція подекуди має місце й на поч. ХХІ ст. Серед літературознавців досі немає єдності щодо змістового наповнення поняття "документалістика". На погляд автора дисертації, документальна література включає в себе мемуарну (автобіографічну), біографічну літературу та художню публіцистику. Поза увагою новітніх науковців в Україні та поза її межами залишається чимало важливих моментів у вивченні документального тексту, його

сюжету та композиції. Зовсім невивченою є специфіка портретування в літературі non-fiction.

В останні десятиліття в середовищі читачів спостерігається чіткий пріоритет візуального сприйняття образу. У літературних творах більша інформативність проглядається там, де в словесних описах з'являються зримі образи, домінантним змістом яких є портрет. Портрет – це передусім опис зовнішності героя. Характеристики зовнішнього вигляду героя часто поєднуються з намаганням автора проникнути в душу героя, здійснити психологічний аналіз його внутрішнього світу. Зовнішній вигляд героя в тексті художніх творів виконує низку естетичних функцій: по-перше, він його характеризує, цим самим допомагаючи репрезентувати особистість у певному соціальному середовищі, створюючи її образ, а, по-друге, моделює героя з морально-етичного боку.

Слово *portrait* представлене в культурній спадщині багатьох народів європейського континенту. Первісне значення цього слова було зображувальне відтворення певного об'єкта. Про специфіку портретування в літературі першим заговорив ще Аристотель ("Поетика"). Проте портрет як жанр у малярському мистецтві в стародавньому світі був відсутнім, хоча він був наявний у скульптурному мистецтві древності. Термін "портрет" для відтворення саме людської особистості вперше був використаний французьким ученим А. Фелібьєном.

На ранніх етапах розвитку художньої літератури великого розповсюдження набули ідеалізуючі портрети, для цього найчастіше використовувалися високі жанри. Такі портрети були переобтяжені значною кількістю епітетів, метафор, порівнянь. Поява індивідуалізованого й типізованого портрета героя в літературі припадає на кінець XVIII – початок XIX ст., коли зароджується спочатку романтичне, а потім і реалістичне мистецтво. У модернізмі функція портрета суттєво змінюється: головні герої стають ближчими до автора, вони мають узагальнений портрет, іноді ж постають цілком позбавленими портрета, другорядні герої інколи навпаки мають докладно описаний зовнішній вигляд, без жодного натяку на розгорнуту психологію.

Новітні дослідники (В. Барахов, Б. Галанов) витоки походження портрета пов'язують з живописним мистецтвом, оскільки особливості словесного портрета, як і живописного зумовлені звертанням до індивідуальності окремої людської особистості. Портретна схожість у тексті документального твору є відповідною відтворюваному образу оригіналу, тобто живої натури, яку автор сприймає як художню цілісність. Різниця між живописним і словесним портретом полягає в тому, що в першому випадку автор пише пензлем зовнішність героя, а в другому – описує її словами. На картині портрет бачать, а словесний – тільки уявляють.

Кількість функцій портретної репрезентації героя в тексті художнього твору буде стільки, скільки їх заклав автор, адже все залежить від його світогляду та індивідуального стилю, на це впливає також стиль доби, бо портрет може або просто зображувати задуманого автором персонажа, або ж бути символом конкретної доби, в координатах якої він діє. На місце портрета та його роль у творі впливають також належність до певного літературного роду та жанру.

Природа портрета, за Ю. Лотманом, надає можливість втілити в ньому сутність людини, з'ясувавши, хто на ньому відображений і хто це відображав; що людина на портреті висловила своїм обличчям і що митець хотів сказати своїм зображенням. Оцей перетин двох проекцій, що відрізняються, уводить зображення людини в об'єм простору.

В українському літературознавстві вперше до студій з портретування звернулася М. Габель, текст розвідки якої було вміщено в праці О. Білецького "В мастерской художника слова" (1923). У другій половині XX ст. кількість праць, присвячених вивченню принципів портретування в художній літературі, значно збільшилася. Однією з них є книга І. Семенчука "Портрет у художньому творі", автор якої пропонує мистецтво портрета розглядати в історичному розвитку, в русі, адже портрет є явищем історичним, у процесі еволюції він змінюється.

На початку XXI ст. з'явилася праця К. Сізової "Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.". Дослідниця виходить з того, що портрет у творі є сукупністю багатьох структурно-семантичних складників. Це і суто зовнішні дані і форми

поведінки, й інші різновиди характеристики персонажів (колористика, пахощі, смаки, естетичні нахили тощо). Портретна характеристика включає ще й ім'я героя. К. Сізова суттєво розширює поняття "портрет", включаючи до нього все те, що сприяє баченню цілісності образу персонажа, відтворенню його сутності.

Внеском у студії щодо проблем портретування є фольклористична праця Л. Стрюк "Портретні характеристики українців як етнологічний елемент у пісенному фольклорі". Естетична роль портрета в ліриці розглянута в монографіях А. Гризуна "Поезія багатозначних підтекстів", В. Назарця "Жанрові модифікації української адресованої лірики".

Важливим аспектом студій над портретом у літературі є визначення його місця в структурі художнього тексту. Переважає думка, у тому числі й українських науковців, що портрет як і монолог, полілог, пейзаж, вставний епізод тощо, є суто композиційними елементами.

Аналіз літератури з проблем портретування свідчить, що в художній літературі подібні питання вже вивчалися, але в документальній вони ще не були предметом розгляду. Якщо письменник у художньому творі нічим не обмежений в портретному описі вигаданого персонажа, що належить до певного віку, соціального стану, статі, освіти, професії, схильності характеру, то у творах документальної літератури автор має справу з конкретною реальною історичною особистістю, чия зовнішність, риси характеру, роль у соціально-політичному чи культурному житті є достатньо відомими. Для автора художнього твору важливо передати у відповідності із задумом індивідуальні й типові риси героя. Для письменника-мемуариста чи біографа треба якнайточніше в портретному зображенні відтворити психологію, поведінку, особливості мови й інші деталі, щоб у читача з'явилося цілісне уявлення про зовнішній вигляд і внутрішній світ реальної історичної особистості, її соціальний стан, вік, освіту, національність, релігійні переконання тощо.

РОЗДІЛ 2.
СЕМІОТИКА ТА СЕМАНТИКА ПОРТРЕТА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ

2.1. Портрет як знак

Новітня семіотика є міждисциплінарною наукою, що не має конкретно визначеного об'єкта вивчення. А це може означати, що всяке явище чи процес, який можна розглянути під кутом знакового втілення, зокрема й портрет, можуть стати предметом пошуку в семіотичній проекції. Сам портрет є знаком у певній семіотичній системі художнього тексту й семантичній системі його змісту, що номінується вигаданим іменем. У документальному тексті це ім'я має ще й реальне вираження. Наприклад, портрет Котляревського, портрет Франка, портрет Тичини, портрет Бажана тощо. Означеним є й процес наповнювання портрета певним змістом, який залежить від індивідуальної стильової манери автора, специфіки його пам'яті, особливостей світогляду, обраного ним жанру. Значення портрета містить різні складники характеристики реального героя: погляд, ходу, міміку, жести, костюм тощо. А його сенс – це аспект розгляду портрета, тобто спосіб, котрим сам портрет наповнюється якимось конкретним змістом.

Основні поняття семіотики були сформульовані німецьким вченим Готлобом Фреге. Його іменем названо розроблений ним трикутник: знак – сенс – значення. Значення в межах цього трикутника розумілося як предметна сфера, що співвідносилася з певним ім'ям. Сенс становив якийсь аспект аналізу цієї предметної сфери. Сформульовані німецьким математиком ідеї знайшли подальший розвиток у працях відомих європейських учених.

Один із засновників Празького лінгвістичного гуртка Я. Мукаржовський на поч. 30-х рр. минулого століття висловив погляд на твір мистецтва як "особливий тип структури, систему знаків або просто знак" [цит. за: 202, с. 89], ідентифікуючи, таким чином, літературу як семіотичне явище. Значно раніше швейцарський вчений Ф. де Соссюр ("Курс загальної лінгвістики", 1916)

наголошував на спорідненості схеми їх комунікативного процесу: відправник, що кодує повідомлення й адресат, який його декодує. Власне, мовне повідомлення і є знаком або системою знаків, де два компоненти – те, що означає (significant – означник, акустична й графічна форма), та означуване (signifie − об'єкт, який знаходиться поза мовною дійсністю) – перебувають у нерозривній єдності. Семіотики розкрили особливість взаємовідношень цих складників у структурі знака, котрі раніше в науці про літературу були невідомими. Ж. Дерріда в праці "Структура, знак і гра", сама назва якої наголошує на важливих функціях знака, а саме: структурування мисленнєвого процесу та залучення до акту означування сфери уяви, наголошував: "…Значення слова "знак" завжди розумілося й визначалося, по суті, як знак чогось, як певний означник, що відсилає до певного означуваного, означник відмінний від свого означуваного" [156, с. 567 – 568], це опозиція між означуваним і означником, між відчутним і надчуттєвим [156, с. 568] на шляху народження думки.

Дослідники літератури новітнього часу (Ж. Дерріда, Ю. Крістєва, М. Бахтін, Ю. Лотман) указували на те, що семіотика зміцнювала матеріалістичні принципи наукового опису буття: "Саме за допомогою концепту знака розхитують метафізику присутності", щоб показати, "що ніколи не було трансцендентального або привілейованого означуваного" [156, с. 567]. Переносячи семіотичну практику на тло літератури, її дослідники заснували новий напрям – структурне літературознавство, де мали змогу сповна застосувати принцип системності в потрактуванні естетичних явищ. Представники нового напряму в основу своїх досліджень поклали коди, системи, структури − те ціле, яке вони утворюють, і поза яким втрачають своє значення.

Указуючи на фундаментальність лінгвістичної концепції семіотики, що заклала основи структурування процесу мислетворення, Ю. Крістєва наголошувала, що науковий дискурс літературознавства визнає ефективність семіотичних практик, здатних породжувати серйозні "рефлексії про науку", спроможні "відкинути" другорядну літературу: "Іншими словами, у тій мірі, у якій соціальна практика (економіка, буденна свідомість, "мистецтво" і т. п.)

розглядається як знакова система, “структурована подібно до мови”, будь-яка така практика (будучи вторинною моделлю по відношенню до природної мови, змодельованою за її зразком і, разом з тим, що її моделює) піддається науковому аналізу. Саме тут конституюється або… сама себе шукає семіотика” [267, с. 52 – 53].

Соссюринська лінгвістична (фонологічна) концепція семіології у застосуванні до наук, що ставлять за мету моделювання транслінгвістичних типів практики, дозволяє говорити про семіотику як виробництво моделей, формалізацію (аксіоматизацію) теоретичних істин. У зв’язку з цим Ю. Крістєва зауважувала: “…Подібно до моделей у точних науках, моделі, що виробляються семіотикою, … володіють просторово-часовими координатами. Семіотика, однак, тим і відрізняється від точних наук, що вона виробляє теорію саме того моделювання, яким сама ж і є, − теорію, яка в принципі може бути застосована до об’єктів, що не володіють репрезентативною природою. Зрозуміло, теорія імпліцитно присутня в моделях будь-якої науки. Однак семіотика робить цю теорію явною… У кожному конкретному випадку семіотичного аналізу ми, за допомогою теоретичної рефлексії, виділяємо певний спосіб знакового функціонування, що підлягає аксіоматизації, тоді як процедура формалізації дозволяє репрезентувати все, що виявлено теорією” [267, с. 54]. Семіотичний аналіз портретних описів у документальному творі дозволяє через процедури формалізації − опису відношень денотата (реальної особи) і означника (різні форми відтворення її зовнішності) – репрезентувати модель творчого процесу портретування, уведену в координати часу і простору, тобто сприяє розкриттю теоретичних сутностей цього процесу. На репрезентативну функцію моделі як головну вказував і Ґ. Фрай: “Модель – це завжди репрезентація. Питання сформоване так: що саме репрезентується та яким чином проявляється функція репрезентації?” [551, p. 213].

Продуктивними для літературознавства є роздуми Ю. Крістєвої про здатність семіотики генерувати наукові смисли, забезпечувати площину і глибину самовиробництва в постійному процесі “саморефлексій” − критики й оновлення

власного об’єкта та моделей: “…Семіотика − це такий тип мислення, при якому наука живе (володіє свідомістю) через те, що сама є теорією. У будь-який момент самовиробництва семіотика розмірковує над своїм об’єктом, над своїм знаряддям і над відношеннями між ними; вона, отже, мислить сама себе і завдяки цій саморефлексії стає теорією тієї самої науки, якою вона є. А це означає, що семіотика є ні що інше, як безперервна переоцінка власного об’єкта і / або власних моделей, критика цих моделей (а отже, і тих наук, звідки вони були запозичені), а також і критика самої себе (як системи стійких істин)” [267, с. 54]. Самодостатність семіотики як комплексної науки, заснованої на єдності теорії і практики, виявляється в таких синонімічних її дефініціях: “самокритика”, “самоаналіз”, “самовиробництво”, “саморефлексії”.

Статус семіотики означений особливим відношенням новітньої науки до лінгвістики, логіки, де зароджувалися її першопочатки, чиї трансформовані конструкції моделювання смислотворення вона використовує, а також руйнуванням старої термінології та розривом з теоретичними традиціями, які носять ідеологічний характер й “демістифікують претензії так званих “гуманітарних наук” на точність і “чистоту” [267, с. 56].

Звернення Ю. Крістєвої до праць з політичної економії К. Маркса та тлумачення сновидінь З. Фройда зміцнило підґрунтя розуміння метаприроди семіотики, дозволило їй стверджувати те, що знакова докомунікативна “робота” передує виробництву конкретних продуктів мислення (цінностей), а семіотичну практику представити як виробництво смислів (комунікативне виробництво), виробництво соціально означеної продукції. І хоча проблематика комунікативного обміну і товаровиробництва різниться, знакова система у них спільна [267, с. 58 – 63]. Таким чином, завдяки зусиллям Ю. Крістєвої семіотика збагатилася новою термінологією.

Критично засвоївши досягнення логічної та лінгвістичної семіотики, літературознавча семіотика найяскравіше демонструє її метаприроду: “З’являючись у точці, де найрізноманітніші науки вступають у контакт з безперервним теоретичним процесом, семіотика не здатна застигнути на зразок

якоїсь однієї з конкретних наук або, тим більше, науки взагалі: семіотика − це відкрита дослідницька дорога…” [267, с. 54].

В історії наукового пізнання семіотика стає пунктом розриву з традиціями, зокрема телеологічними уявленнями наукового пошуку як кола або кола кіл, де кожен окремий член є “рефлексією-в-собі, яка, повертаючись в початок, в той же час є початок нового члена” [267, с. 55]. Семіотична інстанція, на погляд Ю. Крістєвої, − це “розімкнуте коло, чий “кінець” не тільки не збігається з “початком”, але відштовхує, відкидає його й підключається до іншого дискурсу, тобто до іншого об’єкта, і до іншого методу; точніше сказати, що відтепер взагалі не існує ні кінця, ні початку, тому що будь-який початок виявляється кінцем і навпаки” [267, с. 55]. У світлі зазначеного семіотика портрета в документальному творі асоціюється з розімкнутим колом, початок якого, проте, не збігається з початком опису зовнішності героя – він занурений в згусток інтелектуальної та емоційної енергії авторського задуму (семіотичну хору), що передує текстотворенню, а його кінець стає початком нових смислів, пов’язаних з життєвими колізіями документальних персонажів, зображення яких незмінно супроводжується портретними деталями.

Як бачимо, надбання лінгвістичної семіотики легко екстраполюється на тло літературного тексту, оскільки в її основі лежить осмислення знакової структури слова, будівельного матеріалу вербального тексту. Проте в накладанні цієї теорії на тло документального твору необхідно пам’ятати про специфіку термінологічного наповнення базових понять, продиктовану культивуванням фактологічної основи в образно-документальному відтворенні дійсності. У зв’язку із цим постає потреба прокоментувати особливість змісту низки дефініцій, що розкривають знакову природу портрета в документальній прозі.

Як ми вже зазначали, автором семантичного трикутника є німецький математик Г. Фреге, який розглядав будь-яке явище як загальне ім’я, реальне вираження та значення. Його ідеї можна екстраполювати на портрет у документальному тексті. Письменник може зосередити увагу на якомусь певному складнику портретної характеристики реального героя, скажімо, на його погляді,

кольорі чи виразі очей, зовнішньому вигляді, ході, вбранні, міміці чи жесті тощо. Кожен із цих складників відтворює не лише елементи зовнішнього вигляду героя, але й проливає світло на його внутрішній світ. До того ж у документальному тексті кожний із цих складників буде об'єктивнішим, аніж у звичайному художньому творі. В останньому – хода, вбрання чи погляд – завжди залежать лише від фантазії автора, стимульованої його творчим задумом. У документальному – кожен складник є результатом відтворення реалій, які особисто бачив письменник, або, принаймні, знав з літератури, різних документальних джерел чи розповідей інших людей.

Сучасна мовознавча семіотика потрактовує семантичний трикутник, що розкриває знакову природу слова, як єдність і взаємодію трьох різнопланових (гетерогенних) сутностей –об'єкта позамовної дійсності, що іменується словом (денотат), матеріальної форми вираження у вигляді послідовності звуків або графічного зображення та значення, закріпленого в соціально-комунікативній практиці [139, с. 84 – 85]. Як і слово, портретний опис у документальному творі можна змоделювати у формі семантичного трикутника, у якому вершина лівого кута позначає денотат (означуване) – об'єкт дійсності, що зображується (реальну особу носія зовнішніх рис і внутрішніх характеристик); правий кут (означник) – власне портретний опис, що включає відтворення зовнішності, міміки, жестів, особливостей мови, характеру персонажа тощо; вершинний кут передає значення, сформоване із смислів, породжених відношеннями денотата і означника − форми на його позначення − та закріпленого в соціально-комунікативній практиці й ментальності народу уявлення про зовнішність людини.

Досить своєрідно в документальній прозі проявляє описаний Ф. де Соссюром конвенціональний принцип як основоположний у розкритті слова як знака, сутність якого полягає у використанні відповідних засобів передачі інформації за згодою, домовленістю та відсутності мотивованого зв'язку між матеріальною формою вираження і значенням. У семіотичному потрактуванні знакової природи документального опису зовнішності людини договірна основа конвенціоналізму може проявлятися лише в типологічних засобах змалювання

портрета, сформованих мовними та літературними традиціями національної культури, а між портретним описом та значенням не тільки зберігається, а й посилено формується мотивований зв'язок, продиктований фактологічною основою змісту твору.

У логічній і мовознавчій концепціях семіотики по-різному трактуються вершини семантичного трикутника знака. Прокоментуємо цю проблему у співвіднесенні до мети нашого дослідження. У зв'язку з денотатом виділяють загальну предметну віднесеність портрета як іконічного знака, в основі якої лежить уявлення про клас предметів (людина) з властивими їм спільними, типізованими ознаками критеріального плану. Однак у змальованих митцем конкретних ситуаціях спілкування опис зовнішності героя актуалізується, указуючи на реальну особу. Портретно означувана людина як реальний вияв денотата кваліфікується референтом. Денотат / референт і словесна форма портрета-знака перебувають у непрямому, а в опосередкованому значенням, або так званим сигніфікатом, взаємозв'язку [139, с. 86]. Скажімо, портретний опис П. Куліша в романі І. Корсака "Перстень Ганни Барвінок" перебуває в непрямому зв'язку з референтом – реальним його носієм, оскільки зовнішність та риси характеру документального персонажа корелюються знаннями письменника про нього, авторським задумом, концепцією образу. При цьому значення портрета як естетичний здобуток автора і читача буде різним, бо їхні знання про зовнішність реального героя будуть відрізнятися.

Тож значення портрета – це відношення, яке засноване на взаємозв'язку між формативом (описом зовнішності) і мисленнєвим відображенням у свідомості людей (автора, реципієнтів, сучасників героя) предметів і явищ дійсності в її найрізноманітніших проявах. У його основі лежить поняття (думка, що відображає в узагальненій формі предмети і явища та зв'язки між ними) – інваріантне значення (узагальнення суттєвих ознак відрізка дійсності).

Протягом XX – поч. XXI ст. поняття "знак", перебуваючи в науковому полі різних літературознавчих напрямів − структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму), втратило зв'язок означника та означуваного, що призвело до

редукування значення, а отже, і втрати самого знака, замість якого, за висловом М. Епштейна [531, с. 219] залишився “слід”, що сигналізував про значну проблему в теорії літератури − втраченої реальності.

Функціонування кожного поняття, формою об’єктивації якого виступає словесний чи текстовий знак, ґрунтується на діалектичній єдності властивих йому змісту та обсягу, які в логіці та філософії називаються відповідно інтенсіоналом та екстенсіоналом. Тож зміст поняття “словесний портрет” – це сукупність інваріантних (типологічних, позаситуаційних) ознак опису зовнішності людини. Це, так би мовити, його термінологічне значення. Сукупність інваріантних ознак об’єднаних у межах класу (портретного опису) становить обсяг поняття.

У розумінні змісту і обсягу значення знака велика роль відводиться семантиці. У зв’язку зі специфікою документальної літератури слід прокоментувати поняття “прототипічна семантика” (термін А. Вежбицької), яке в лексичній теорії пов’язане з описом концепту, а не прототипу як чуттєвого образу. Такої ж думки дотримується й Р. Фрумкіна: “Прототип – це, фактично, культурно зумовлений асоціат деякої більш узагальнюючої категорії” [474, с. 33 – 41]. Прототип у художньому творі – лише відправна точка у творенні образу персонажа, усе інше – авторська фікція. У документальному ж творі образ реальної особи відтворюється на фактологічній основі; уписаний в координати доби, культурного ландшафту, менталітету українського народу та літературної традиції. Він, концептуалізуючись, справді стає асоціатом узагальнюючої категорії. Наприклад, вуса, кожух у портреті Т. Шевченка (В. Шевчук “Син волі”), очіпок у дружини П. Куліша Ганни Барвінок (“Перстень Ганни Барвінок” І. Корсака) постають як уособлення національних традицій; капелюх в І. Сікорського (“Капелюх Сікорського” В. Даниленка) символізує безпросвітнє тяжке життя, втечу героя від великого кохання; наївні очі І. Дзюби (“Homo feriens” І. Жиленко) віддзеркалюють його безкомпромісність у боротьбі із застиглістю й пристосуванством тодішньої української літератури та критики до політичної системи в СРСР. Вишиванка П. Куліша, вигаптована Параскою Глібовою, жінкою відомого письменника Л. Глібова (“Перстень Ганни Барвінок”

І. Корсака), асоціюється з подружньою зрадою, виступає важливим елементом у відтворенні непростих стосунків у родині Кулішів.

“Семіотична “трансфігурація” тексту відбувається на переплетенні “колективної пам’яті про культуру” та індивідуальної свідомості. Процес декодування тексту – це виявлення значимих елементів, що входять у цю систему, і відкидання несистемних. Читач у процесі читання тексту сам вибирає семіотичні системи, але не довільно, а детерміновано соціальними факторами культури. Текст покликаний ініціювати складні процеси смислотворення в мозку соціологізованого суб’єкта” [65, с. 411].

В останні десятиліття в літературознавчій семіотиці все більшого поширення набуває термін “фрейм”, що походить від англійського слова “frame”, котре перекладається як “рамка, каркас, окремий кадр фільму”; “будова, структура, система”. Поняття фрейму зі значенням: ієрархічно впорядкована “структура даних для репрезентації стереотипної ситуації”, тип моделювання певної стандартної реальності − уведене до наукового простору в 1974 р. дослідником штучного інтелекту М. Мінським у монографії “Фрейм для репрезентації знань” (1979). Його поява мотивована потребами “одержати можливість пояснити феномен сили й “швидкої дії” людського мислення” [326, с. 6]. На думку американського вченого, саме фрейм як укрупнений стандартизований елемент мислення з чіткою структурою здатний утворити “фундамент для розгортання процесів сприйняття, зберігання інформації, мислення і розробки мовних форм спілкування” й презентувати знання [326, с. 6].

Концепція фрейму найбільш універсально представлена в такій дефініції: “Фрейм − структура, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості (пам’яті) людини або інтелектуальній системі й призначена для ідентифікації нової ситуації, що базується на такому ситуативному шаблоні” [473]. Загалом фреймом називають певну структуру, яка є частиною чогось цілого, що несе актуальну інформацію.

Для нашого дослідження важливо, що етимологічне значення слова “фрейм” перегукується з поняттями “портрет”, “кадр” (кожен кадр відеозйомки є

окремим фреймом), що й зумовлює доцільність коментування специфіки наповнення його змістом в описі зовнішності героя документального твору. Портрет у його тканині − структурно й тематично чітко означений фрагмент, що представляє еталонні мовленнєві ситуації, добре відомі з життєвого досвіду письменника або спеціальних знань, пов'язаних з потребами лаконічно змалювати характер історичної особи через її зовнішність, щоб стати в структурі документального твору площиною для нових ситуацій (сцен), якими можуть бути будь-які життєві колізії документального персонажа, що, однак, у творчій стратегії образу та у сприйнятті його читачем коректуються портретним описом. Сказане дає підстави кваліфікувати портретний опис як фрейм.

На тло процесу портретування в документальному творі легко екстраполюються пояснення М. Мінським сутності та особливостей структури фрейму. Ключовим для своєї теорії американський вчений вважає "той факт, що людина, намагаючись пізнати нову для себе ситуацію або по-новому поглянути на вже звичні речі, вибирає зі своєї пам'яті деяку структуру даних (образ), звану … фреймом, з таким розрахунком, щоб шляхом зміни в ній окремих деталей зробити її придатною для розуміння більш широкого класу явищ або процесів. … З кожним фреймом асоціюється інформація різних видів. Одна її частина вказує, яким чином слід використовувати конкретний фрейм, інша − що ймовірно може спричинити за собою його використання, третя − що слід зробити, якщо ці очікування не підтвердяться" [326, с. 6 – 7].

На погляд М. Мінського, фрейм структурується з вербальних / текстових і позатекстових смислів. У ситуації, стандартній для будь-якого письменника, − змалювання зовнішності свого героя – автор документального твору оперує класичними фреймами й докладає чимало зусиль, щоб створити нові. Він оживлює у своїй пам'яті змістову і формальну структуру образних словесних портретних описів − фреймів, своєрідних "шматочків" інтелектуальної й культурної системи українського народу, почерпнутих з фольклору, створених іншими митцями, щоб означити нову ситуацію, відкоректовану творчими планами, жанровою природою твору, зосередженням уваги на відтворенні

зовнішності й характера реальної особи за документальними джерелами. Так викристалізовується фрейм “портрет героя документального твору”, заснований на ситуативному діяльнісному та мовленнєвому шаблоні. Це ієрархічно упорядкована структура, що моделює стереотипну ситуацію у творчості лише для того, щоб цей “каркас”, наповнений новими деталями, став “кадром”, який репрезентує явища вже іншого класу (документального портрета). Новий фрейм асоціюється з багатоплановою інформацією різних видів, що дозволяє виділити типове й індивідуальне, фактологічне й образне, свідоме й підсвідоме, національне й загальнолюдське, розкодувати знаки авторських інтенцій і ймовірного читацького очікування.

Р. Шенк, який досліджував питання застосування фреймів у моделях розуміння смислу зв’язаного тексту, у праці “Обробка концептуальної інформації” (1980) [527] виділяє два типи фреймових структур: сценарії та плани, що складаються з послідовності елементарних дій, об’єднаних у певні класи, наприклад: відтворення зовнішності людини. Під сценарієм розуміється “детермінований каузальний ланцюг концептуалізацій, що описує стандартний перебіг подій у будь-якій відомій ситуації. Окремі події зв’язані між собою за принципом причинно-наслідкового ланцюга: результатом кожної дії стає ситуація, де є можливою чергова подія. Основна функція сценарію полягає в керуванні процесом виведення наслідків. Сценарії описують стандартні, типові ситуації реальності; вони складаються з назви ситуації, ролей, тобто імен учасників ситуації, переліку причин виникнення певної ситуації та набору сцен, де кожна сцена описана як набір елементарних дій” [473]. Так, типову ситуацію в креативному процесі передає сцена “опис портрета героя документального твору”, що входить до сценарію “зображення зовнішності людини”, учасниками якої є автор (суб’єкт дії) та історичний персонаж (об’єкт), її можна представити як послідовність таких творчих дій: змалювання зовнішності людини, кореляція “мазків” з реальністю, акцентування на якійсь концептуально вагомій рисі, яка покликана виконувати сюжетотворчу функцію, бути “скріпом” у ланцюжку “текст – портрет − текст”, свідоме замовчування непривабливих рис, які розходяться з

авторською концепцією образу героя, уведення маркерів часу й простору, що помітно в описі, наприклад, костюма, тощо. Костюм реальних героїв XIX ст. (І. Котляревський, Т. Шевченко, П. Куліш, Ганна Барвінок) суттєво відрізняється від описів убрання документальних постатей XX століття (П. Тичина, І. Сікорський, О. Довженко, Є. Маланюк, У. Самчук, М. Бажан) тощо.

“Плани − це засіб, за допомогою якого встановлюються причинно-наслідкові зв’язки між сценаріями. План описує стандартну послідовність дій людини в тому чи іншому випадку; він складається із сцен та сценаріїв, що ведуть до певної мети” [473]. Слід відзначити, що в документальному творі, можуть бути порушені причинно-наслідкові зв’язки між сценаріями портретування (описами героя в молодості, зрілому віці, за робочим столом, на тлі природи, уві сні тощо), це мотивовано різними естетичними потребами, зокрема тим, щоб чергування ретроспективних та проспективних планів зображення та порушення часопросторових зв’язків підтримувало інтригу й стимулювало читацький інтерес.

Поряд з динамічними фреймами – сценаріями та планами – виділяються ще й статичні, які можна вважати аналогами певних лінгвістичних структур. І. Штерн указує на такі їхні різновиди [529, с. 290], що, додамо, наповнюються своєрідним змістом у фреймах-портретах: 1) поверхнево-синтаксичні, що відповідають дієслівним та іменним структурам: “Яскраво-сині очі, такі виразні, рухливі і прекрасні губи” [192, с. 385] у Ліни Костенко, героїні спогадів І. Жиленко; 2) поверхнево-ситуативні, що репрезентують ситуацію на рівні тлумачень метафоричних слів: “Темно-карі очі; чорні, аж жагучі, мов крила летючих птиць” [430, с. 6] у матері В. Сосюри (“Третя Рота”); 3) тематичні – опис конкретної ситуації, Л. Глібов у театрі в романі Вас. Шевчука: “Старий байкар сидів, підперши рукою голову, й з цікавістю роздивлявся людей довкіл” [521, с. 455]; 4) узагальнюючі, що задають типи та класи ситуацій тощо: “Кароліна стояла в білому вельоні й весільній сукні, залита співучим промінням прожектора, така, як він запам’ятав її, коли вона востаннє затримала свою руку в його руці, сідаючи в карету біля київського готелю “Континенталь”– це останній портрет коханої

І. Сікорського в романі В. Даниленка, яку він бачить уві сні перед смертю, ніби узагальнюючи прожите життя [147, с. 277]. З огляду на предмет нашого дослідження класифікацію І. Штерн можна доповнити ще й іншими різновидами статичних фреймів, у яких зафіксовані гендерні, національні, вікові, соціальні, часо-просторові стандарти (усталені, схеми, зразки), котрі ідентифікують носіїв портретів.

Дослідниця С. Жаботинська в основу своєї типології фреймів покладає принцип логічності й виділяє п’ять таких структур:

“1. Предметноцентричний фрейм, який складається із системи пропозицій, коли до одного й того ж логічного суб’єкта приєднується декілька логічних предикатів; у центрі уваги перебуває сам предмет. 2. Акціональний фрейм, конституентатами якого є декілька предметів, які наділяються семантичними ролями, акцент зміщується на взаємодію одного предмета з іншими. 3. Партонімічний фрейм, предметні сутності якого співвідносяться між собою як ціле і його частина. 4. Гіпотонімічний фрейм, у якому предметні сутності поєднуються родо-видовими відношеннями. 5. Асоціативний фрейм, що ілюструє відношення схожості, яке базується на зближенні концептів у мисленні самого індивіда” [473].

Кожен із указаних типів фреймів виявляє свою своєрідність в дискурсі портретування в документальному творі, проте три з них – партонімічний, гіпотонімічний та асоціативний найпродуктивніше моделюють специфіку цього креативного процесу, указуючи на родо-видові відношення та взаємозв’язки цілого і частини між текстом усього документального твору й портретним описом як його компонентом, а також асоціативну концептуалізацію відношення схожості між зовнішністю реальної особи і відтвореним автором її портретом.

Технологія прикладної семіотики частково виявляється у докладанні знань із знакової теорії до моделі розуміння тексту документальної літератури, зокрема формування моделі документального портретування, що вказує на нові підходи в галузі гуманітарних наук. І. Штерн, посилаючись на уведену Д. Поспєловим дефініцію “знаки-фрейми”, яка вказувала на універсальний характер знака й

ідентифікувала семантичний трикутник як своєрідний фрейм, відзначає, що “здатність знаків-фреймів поєднувати фактуальну інформацію з образною вже зараз частково реалізована у системах “Текст–Малюнок (у нашому розумінні: портретний опис. – *А. Г.*) – Текст” [529, с. 302 – 303].

Батько фреймової теорії М. Мінський зауважував: “У своїй праці я висловив здогад, що розум дані будь-якого сприйняття звичайно інтерпретує у термінах раніше набутих структур, пристосованих до опису, – у фреймах” [473]. Розкриваючи предмет свого дослідження, ми теж “у термінах раніше набуті структури” (фрейми) уписували в координати семіотики.

Важливі категорії літературознавчої семіотики активно залучаються до поля наукових інтересів сучасних філософів, теоретиків літератури, культурологів, які, докладаючи їхній понятєвий зміст до предмета своїх досліджень, сприяли популяризації новітніх термінів.

Семіотика дозволяє провести чітку різницю між документальним портретом і художнім. У художньому або фікційному портреті денотат містить ім’я героя, яке є плодом фантазії автора, що не корелюється з жодним іменем реального героя. Це ім’я розраховане на множинність його сприйняття. Докладний опис зовнішності героя, розкриття його внутрішнього світу – значення портрета – також є множинним у сприйнятті, оскільки є цілковитим продуктом фантазії автора, кожний штрих портрета героя є сконструйованим письменником у відповідності з власним задумом, естетичними переконаннями, рівнем художньої майстерності, настроєм у момент творчого акту тощо. Це ж саме стосується й сенсу такого опису. Художник слова наділений правом робити наголос на будь-якому складнику портретної характеристики, аби таке акцентування відповідало його суб’єктивному баченню змодельованої ним особистості.

Розкриттю специфіки портрета в літературі non-fiction крізь призму семіотики присвячені наступні підрозділи цього розділу.

2.2. Деталі портрета

Своєрідність портрета в документальному тексті, як і портрета як жанру малярської творчості, пояснюється безпосереднім зверненням автора до відтворення індивідуальних рис певної реальної особи. В. Барахов свого часу зазначав: “Достовірність чи, як прийнято говорити, портретна схожість є невід’ємною належністю жанру” [28, с. 12]. Ця схожість мусить бути відповідною оригіналу, тобто реальній людській особистості, адже у всебічності відтворення її натури, через відображення зовнішності (погляд, поза, жест, костюм, хода, міміка тощо) виявляється початок цілісного зображення індивідуальності, яке включає в себе також ім’я, психологічні характеристики, опис манери, поведінки, творчої діяльності, фрагменти біографії й таке інше. При цьому неодмінно слід враховувати, що в документальному творі (до речі, і в малярському також) завжди зберігаються елементи суб’єктивного підходу до бачення об’єкта зображення, тобто реальної людської особистості. Це завжди треба мати на увазі, адже суб’єктивність є важливою визначальною рисою мемуарних і біографічних жанрів. У цьому зв’язку О. Галич писав: “На перше місце слід поставити суб’єктивне начало. Спогадам обов’язково притаманна суб’єктивність, або особисте начало. Суб’єктивність, яку не слід ототожнювати зі суб’єктивізмом як сваволею автора” [111, с. 21 – 22]. При цьому в мемуарних жанрах при всій суб’єктивності портрет буде об’єктивнішим, аніж у біографічних, оскільки останні більше переплітаються з художньою літературою. Портрет у документальних жанрах є надзвичайно складним художнім засобом. У ньому зовнішня схожість ще не свідчить про майстерність письменника у відтворенні реальної людської особистості. Набагато більше важить той факт, що митець пропускає образ реальної людини через власну свідомість, естетично освоюючи його, наділяючи власним баченням. Головне, мемуарист, біограф повинні створити за допомогою портрета такий образ реальної особистості, щоб він, не покидаючи царини документального мистецтва, ніс елементи художності й у

ньому проглядався духовний світ самостійної людської особистості, з власною біографією, життєвим шляхом і досвідом.

Портрет у документальному тексті прямо пов'язаний з тілесністю. В. Косяк справедливо наголошував: „Тіло є першоосновою сутнісних сил людини і домінує серед них. Фізичні кондиції значною мірою обумовлюють спосіб, якість і стиль життя особистості" [260, с. 6].

Новітня українська мемуарна та біографічна (автобіографічна) література відтворює сотні живих образів реальних діячів минулого, допомагаючи збагнути і всебічно пізнати справи їхнього життя, а також час, який відбився в кожній такій особистості. Саме це вимагає від знайомства з життєвим і творчим шляхом реальної історичної особистості "побачити" й зримі обриси її портретної характеристики, яка б містила свідчення про окремі деталі зовнішності, такі, як риси обличчя, погляд, колір волосся, зачіску, позу, жест, міміку, ходу, костюм, звички, схильності, косметику тощо. Тілесність – це передусім опис зовнішнього вигляду реальної особи, але при цьому не забувається й про її внутрішній світ.

Автор документального твору при описі деталей зовнішності часто звертає увагу на очі героя, його погляд. Саме через опис очей розкривається внутрішній світ особистості. Письменник у творі non-fiction має справу не з фікційним типовим образом, а з реальною особою, колір очей якої, відтворення погляду допомагає осягнути її духовність. Специфікою української документалістики буде те, що наголос на відтворення очей героя сходить до фольклору.

Суттєвим елементом зовнішності реальної історичної особи є її поза чи положення тіла. Поза допомагає зримо побачити не тільки фізичні характеристики зовнішнього вигляду реального героя, а й зануритися в його внутрішній світ, глибини свідомості, побачити широту натури. Поза в документальних текстах постає статичною або динамічною, що часто залежить від жанру твору.

Портрет реальної особистості неможливо відтворити без урахування таких засобів кінесики (від грец. Κίνησις – рух), як жест (рух тіла або його частин) і міміка (рух м'язів обличчя), "вокальна міміка" (інтонація тембр, ритм), які є

способом невербального спілкування реальних героїв, що передає силу вираження, вияву їхніх почуттів (гніву чи ворожості, схвалення чи приязні тощо). Завдяки їм доповнюється й поглиблюється словесне спілкування людей. Уце відбувається на рівнях свідомості чи підсвідомості. Нерідко жест героя наближає його до пози. Важливим фактором портретної характеристики в документальному тексті є міміка героя, що відтворює рухи обличчя, котрі відображають почуттєву сферу та психічний стан реальної особистості. Міміка допомагає у вираженні й сприйнятті емоцій реальної особистості, без її врахування портретна характеристика буде збідненою й редукованою. Зауважимо, що міміка в портретах реальних особистостей представлена значно рідше, ніж інші деталі портретної характеристики.

Хода людини в документальному портреті відображає не лише сукупність індивідуальних ознак портрета героя. Вона допомагає відтворити його вік, передати внутрішній стан, зрозуміти його психологію, мати певне уявлення про характер. Тут важливим є амплітуда руху кінцівок, положення тіла в просторі, ширина кроку, розхитування тощо.

Важливою деталлю є костюм реального героя, який свідчить про його стать, роль у суспільстві, добу, в яку він живе, професію, вік, естетичні смаки, національну приналежність.

Документальні твори різних жанрів містять чимало портретних замальовок реальних історичних осіб: політиків, письменників, науковців і просто звичайних громадян, які були чимось цікавими автору, деталі зовнішності яких відбилися в мемуарах та художній біографії.

Саме про такі портретні деталі образів реальних героїв у творах non-fiction докладніше йтиметься в цьому розділі дисертації.

2.3. Погляд як спосіб невербальної інформації за допомогою очей

“Погляд – один із способів невербальної передачі інформації за допомогою очей” [368]. Таке одне із визначень, що їх наводить українська версія Вікіпедії.

Протягом багатьох століть людство надавало великого значення погляду та його впливу на інших людей. Уже в Стародавньому Китаї його мешканці намагалися стежити за поглядом під час проведення торгових операцій з продажу ювелірних виробів, а в античні часи проститутки, щоб бути привабливішими в очах клієнтів, закраплювали свої очі белладонною, яка розширювала зіниці. З часом у різних народів сформувалися певні традиції, що стосуються невербального спілкування за допомогою очей. Так, представники народів європейського півдня можуть подовгу дивитися в очі один одному, у той же час для мешканців східних регіонів світу це може бути образливим. Сьогодні в професійних боксерів існує традиція пильно вдивлятися в очі один одному напередодні поєдинку.

У художній літературі погляд є одним із невичерпних джерел, що свідчить про внутрішній світ персонажа, допомагає розкрити його психологію. Відомий швейцарський учений Ж. Старобінський стверджував: “Погляд несе в собі все те, що здатне виразити інші жести, лише він іде далі, проникає глибше, зачіпає живіше – він бентежить душу” [434, с. 206]. У літературі non fiction у цьому зв’язку проглядається своя специфіка. Адже внутрішній світ реального героя в документальних творах також може проявлятися через погляд, оскільки очі є тією виразною деталлю, що допомагає у відображенні характеру особистості. У мемуарних і біографічних творах автори досить часто звертають увагу саме на цю деталь портретної характеристики героя, адже вони мають справу не з вигаданим типовим персонажем, а з реальною людиною, відтворення погляду якої сприяє реконструкції складників його душі. Акцент на змалюванні очей героя в українському літературознавстві сходить до народнопісенної творчості. Дослідниця вітчизняного фольклору Л. Стрюк зазначала, що при аналізі текстів усної народної творчості “...найчастіше досліджуються очі, їх краса, колір, особливо очі дівочі” [444, с. 147]. Щоправда, в низці народних пісень мова йде не тільки про їхній колір, “а опоетизовуються очі коханої, передається їх чарівний відблиск, вираз, краса, для цього використовуються певні метафоричні утворення та порівняння” [444, с. 147]. Існує чимало досліджень, автори яких розкривають естетичну роль відтворення очей персонажа в художній літературі. Так,

А. Землянська, вивчаючи цю проблему у творчості М. Хвильового, зазначала: "…Очі персонажів М. Хвильового, як було завжди, відіграють дуже важливу роль у духовній характеристиці цих осіб (людей циклотимічного типу. – *А. Г.)* за принципом "очі – дзеркало душі" і також виступають топосом прози митця. Наприклад, очі художника Чаргара як людини творчої постійно вабили Б'янку своєю неясністю, вона в них бачила безмежну даль, відлуння істинності буття. А у спробах осягнути цю даль "очі йому було затуманено", немов у п'яного. У той момент "йому був приблизно такий стан, який був Мойсеєві, коли він сходив з гори із скрижалями". І навпаки, очі Б'янки, що віддається діонісійському способу існування, нагадують "гарячі й темнокриваві вишні" ("Сентиментальна історія") [210, с. 120 – 121].

Мемуарна та біографічна література містить багато прикладів невербального спілкування за допомогою погляду, письменники прагнуть передати колір очей реальної історичної особи, а через них розкрити її внутрішній світ, уподобання й прагнення. Так, у спогадах різних авторів про відомого українського поета Володимира Підпалого відзначається колір його очей: "Не помітити Володиних цвіту голубого льону очей ... не можна було" (Т. Грибінченко (Куцмай) [136, с. 83]; "Його розумні, кольору степового неба, очі промовляли за поетичну натуру" (М. Кагарлицький) [229, с. 169]; "...Мав великі дівчачі сіро-голубі очі" (Л. Мірошниченко) [331, с. 265]; "лице, на якому грала лукаво-приязна усмішка, відбиваючись у дзеркалі його глибоко сірих, з голубизною очей" (Б. Олійник) [347, с. 279]; "в очах його, таких синіх-синіх, не було безнадії" (А. Фесенко) [472, с. 417]. Люди, які знали В. Підпалого, наголошують, що він мав сині очі або сіро-голубі. Деяке різночитання в кольорі очей пов'язане зі специфікою мемуарної літератури, де авторська суб'єктивність часто відображається в спогадах. Впливає також пам'ять. Адже спогади пишуться через певний, іноді досить значний часовий проміжок, і люди можуть щось забути, щось сплутати. Р. Мовчан зазначала, що "синій колір – це колір неба і моря – двох потужних стихій, колір безодні висоти й глибини. Він також означає пізнання, розум, королівську владу, постійність, відданість, правдивість,

самотність, у християнстві – щирість і розсудливість. Отже, цей символічний зміст кольору насамперед розширює віртуальний художній простір, додаючи до земного, матеріального ірреальне, тобто небесне – як прагнення до вічної істини, духовної чистоти і занурення в безодню підсвідомого" [332, с. 289]. До того ж В. Підпалий справді в юності був моряком, служив дійсну службу на флоті, а тому синій колір його очей десь у підтексті обов'язково прив'язує його до морської стихії, хоча й колір неба тут також присутній, який нагадує про широкий український степ над рідною для поета Полтавщиною.

Однак колір очей це – лише незначна деталь портретної характеристики реального героя. Набагато більше свідчать про внутрішній світ цієї людини інші деталі, пов'язані з поглядом. У спогадах про В. Підпалого Т. Грибінченко (Куцмай) згадує, "інколи ті очі були прикриті ранковим туманцем-поволокою, інколи веселі, але завжди розумні. Багато він знав від життя, хоч майже в кожного були вже життєві проблеми, які треба вирішити тільки самому. Голубі очі, голубого кольору вишивка на білій сорочці, матроський чорний піджак, внутрішня зосередженість, поетичний дар не могли не привертати до себе уваги" [136, с. 83]. Далі вона додає: "Душею був сонячний… Здається, сонячність ця зберігається у поетових фотографіях й досі і у її променях обличчя його здається ще блідішим. А очі так тягнуться до сяйва, та чомусь не спалахують у них веселкові зорі – тануть, розчиняються у якомусь смуткові. Він і в посмішці, той смуток, полохливий, чимось схожий на павутинку, що випадково приліпилася до куточка вуст: дмухни – і зникне" [136, с. 87].

Є. Гуцалу також запам'яталися "ясні чисті очі, що промінилися тихою доброю ласкою. Здавалося, цим очам чужі злість чи гнів, а ось тільки – сяйво доброти" [146, с. 95]. К. Домарову вкарбувався в пам'ять такий портрет В. Підпалого, основним компонентом якого також виступають очі: "На Володі – українська сорочка-вишиванка. Тонке, одухотворене його обличчя у сутінках коридору видається іконописним. Але ось великі сіро-блакитні очі враз спалахують глибинним світлом і я вже чую його трохи глухий, з картавинкою баритон" [171, с. 107]. В. Дроб'язку пригадалося, як у В. Підпалого "волошкові

очі спрагло вбирали вишневий цвіт” [175, с. 112]. М. Кагарлицький теж відзначає очі поета: “Його розумні, кольору степового неба, очі промовляли за поетичну натуру. І співрозмовникові він дивився прямо в очі – отож, ухилитися від того пронизливого погляду, сказати напівправду просто було неможливо” [229, с. 169]. Виразною портретною деталлю й для М. Малахути є очі В. Підпалого: “Він зітхнув, поправив пальцями клинчик пшеничного волосся, що впало на випукле чоло, очі його стали ще світліші від читання напам’ять того вірша, і в них мов додалося небесної синяви, і вони, сірі з тими барвами, видалися тоді ще глибшими і ще лагіднішими” [305, с. 240]. І хоча невиліковна хвороба позначилася на зовнішності поета, його очі залишаються виразною психологічною деталлю: “Володя після перенесених операцій і лікування схуд, згорбився ще дужче, вирізнялися ще більше журбою очі, голос став ще тихіший і щемливо-сердечніший: слова, що, здавалося, самі тепер з його душі, поволеньки і м’яко, ніби з легким шурхотом нанизуючись на нитку бабиного літа, намистинним ритмом складалися у вірші” [305, с. 255]. Л. Стеценко пригадалося, що “…Володя мав прізвисько “Сонечко”. Мабуть, тому, що був світловолосий, з великими променистими очима, завжди усміхнений, веселий і дотепний” [442, с. 370]. А. Струку “добре запам’яталася вигоріла солома його чуприни і вусів, сумні добрі очі, ніжне, майже сором’язливе ставлення до дітей” [443, с. 371]. А. Фесенко, яка бачила В. Підпалого за три дні до смерті, також відзначає печаль його погляду, що допомагає зрозуміти трагедію його короткого життя: “Володя лежав на канапі зболений, але в очах його, таких синіх-синіх, не було безнадії, не було відчаю, а була лише глибока людська печаль” [472, с. 417]. Д. Хайкіна згадує також очі тяжко хворого поета: “Ще заходячи до кабінету, я звернула увагу на його хворобливий вигляд, на бліді, запалі щоки, сумні очі, на худі руки, що ніби безвільно лежали на колінах” [475, с. 418]. З. Тарахан-Береза відзначала: “При першій зустрічі кожен звертав увагу на його очі – сині, привітні, блискучі. Ні в кого я не бачила таких очей. Це були очі його душі – великої, могутньої, поетичної, прекрасної. У нього було щось від неба і степу” [456, с. 378]. Щось подібне пригадалося й П. Перебийносу: “У Підпалого насамперед виділяються

очі. Вони магічно вабили, полонили, вбирали в себе всього тебе і все навколишнє" [360, с. 289]. Практично всі люди, що знали поета, відзначали як важливу портретну деталь його очі. Б. Бастюк побачив В. Підпалого як "чоловіка статури далеко не могутньої, у, здається, сірому светрі, з нормальним тихим голосом і очима, що розуміли все і всіх" [35, с. 26]. В. Варв'янський помітив, що поет "швидкий був на якесь гостре слово і стосовно обставин у нього з'являлась лукава хитринка в очах" [58, с. 48]. С. Тельнюку В. Підпалий запам'ятався як "…скромний, добрий, компанійський юнак у морському бушлаті. Сам світлий, очі блакитні, літеру "р" не вимовляє, а на обличчі – щирість і доброта. Філолог, пише вірші українською мовою. Що ще? Невисокий, але якась міцність у руках, у всій статурі. І доброзичливість в очах" [462, с. 380].

А. Землянська, аналізуючи роман М. Хвильового "Вальдшнепи", підкреслювала, що його головний герой Дмитро Карамазов уважав, що той, хто прагне бути надлюдиною, повинен ховати свої очі: "Дмитро Карамазов, наголошуючи на вимогах нового часу, зазначав, що у процесі революційного очищення людства від скверни минулого необхідно зважати, передусім на очі. І якщо хочеш стати "надлюдиною", потрібно ховати їх за маскою Мізантропа" [210, с. 121]. В. Підпалий був відкритою до інших людиною, тому його очі завжди свідчили про широту його натури, багатий внутрішній світ, однак його погляд, його очі могли суттєво змінитися, особливо тоді, коли він відчував несправедливість. Зокрема, Д. Хайкіна відтворює портрет поета в момент його гніву, де виразною деталлю виділяються очі: "А під час виступу, в якому було висловлено пропозицію виключити з плану рукопис немолодого вже автора, учасника Великої Вітчизняної війни, я побачила Володимира Підпалого зовсім іншим. Побачила людину, яка невпізнанно змінилася. Погляд примружених очей став гнівним, він увесь якось подався вперед. На щоках то вигравав рум'янець, то його змінювала якась хвороблива жовтизна. А руки буквально не знаходили собі місця – ніби злетівши з колін, вони тягнулися до голови, торкалися русявого, гладко зачесаного волосся, витирали піт, що вкривав його високий лоб, опинялися

за коміром сорочки, ніби намагаючись розширити його, хоч і без цього він тепер був завеликим” [475, с. 418].

У мемуарних творах інших українських письменників також зустрічається чимало прикладів, де очі виступають характерологічною деталлю. Зокрема, про це свідчить щоденник Олеся Гончара, у якому письменник, творячи портрети реальних персонажів, акцентує увагу на їхніх очах. Так, Олесь Гончар у щоденнику звертає увагу на очі німецької письменниці Анни Зегерс, коли вона стояла поруч з українським класиком біля щойно зведеної берлінської стіни, що, здавалося, назавжди розділила Європу навпіл: “Пригадую, як стояли ми колись перед цим похмурим тоталітарним муром. Анна Зегерс мовчки дивилась на свіжу безглузду споруду, зведену сталіністами. І очі її, нашої товаришки, були повні сліз” [129, с. 264]. Перше враження українського письменника від Н. Чаушеску, колишнього румунського диктатора також було невигідним. Очі як одна з головних портретних деталей свідчили саме на користь цього: “Лице ліліпута. Біле з повненькими щічками. Випещене воло. Сивувата чуприна піднята якось гонористо, півником. Очі спідлоба, колючі, хрущовські. Але коли підійшов до нашої делегації і став говорити з присутнім тут послом, виявив чіпкий, гострий розум. Так і втинається, як ченчик. ... Втома. Сивина. І зрештою в усіх викликав симпатію, всіх обійшов, всім делегаціям виявив увагу” [128, с. 60]. А. Землянська стосовно творчості М. Хвильового писала: “Однак із втратою свого духовного стрижня, яким була віра, із переходом у царину справжнього зла, що не виправдовується навіть прагненням надлюдськості, очі втрачають будь-які характеристики” [210, с. 121]. Н. Чаушеску, герой спогадів Олеся Гончара, був ще при владі і ніщо не передвіщало його ганебний кінець, але очі “спідлоба, колючі” ніби застерігали від передчуття жахливого майбутнього.

Малюючи в спогадах портрет Олени Теліги, У. Самчук робить акцент на її очах, виразних, зеленкавих: “...Це не так дівчина двадцяти років, як елегантна пані років тридцяти, з прекрасним, темно бронзовим волоссям, злегка кирпатим, кокетливим носиком і виразними, зеленавими очима” [403, с. 32]. Намагаючись

здобути довіру співбесідника, Олена Теліга прагнула дивитись йому “просто у вічі, ніби хотіла щось розгадати” [403, с. 32].

Творячи портрет Гр. Тютюнника, М. Руденко в спогадах концентрує увагу на смутку в очах письменника, розгортаючи через цю деталь внутрішній світ героя як людини з непростим життєвим досвідом, що живе людськими болями, бо така властивість його художнього таланту: “Я бачив, як болісно пересмикнулося обличчя Григора – тоді ще молодого чоловіка з русявим чубом, що нависав на лоба. Григір володів мужньою вродою, ним можна було замилуватись, якби не застарілий, винесений іще з дитинства смуток у його розумних очах. Той смуток повертав думку в іншому напрямі – вже було не до його вроди, кортіло довідатися, що так засмучує цього слов’янського красеня. Та трохи поспілкувавшись з Тютюнником, ти вже розумів, що перед тобою людина, яка всотує чужі болiння, мов свої власні. То просто властивість таланту, властивість людського серця. Таку людину треба оберігати від тяжких вражень – вона перед ними беззахисна, мовби з неї здерли шкіру і так випустили у світ” [394, с. 464].

Х. Алчевській запам’яталися сірі очі Гната Михайличенка, молодого письменника, що став жертвою денікінців під час визвольних змагань на початку минулого століття: “...Енергійний, бадьорий, рішучий, сіроокий блондин – учень Деркачівської хліборобської школи – Гнат Михайличенко” [10, с. 38].

Подібні описи очей, використання погляду зустрічається в спогадах багатьох зарубіжних письменників. Наприклад, російська емігрантка Н. Берберова через таку деталь, як очі, відтворює достатньо об’ємний пластичний портрет М. Гумільова, відомого поета початку ХХ ст.: “Він подивився на мене світлими косими очима з висоти свого зросту. Череп його, що йшов куполом догори, робив його обличчя ще довшим. Він був некрасивим, виразно некрасивим, я б сказала, злегка страшним своєю неприваблuвістю: довгі руки, дефект мовлення, зверхній погляд, причому одне око весь час було відсутнім, залишаючись осторонь...” [42, с. 145].

Є. Євтушенко, творячи психологічний портрет всесвітньо відомого художника Пабло Пікассо, також виразною його деталлю робить очі: “Маленька

швидка людинка зі зморщеним обличчям старої мудрої ящірки, що скільки разів лишала хвіст у руках тих, хто пробував її схопити, приручити, показував мені свої праці. Сам він дивився не на них, а на мене. Лукаві, що іскрилися допитливістю очі, здавалося, розкладали мене на складові елементи, а потім знову складали вже в якихось інших, підвладних лише уяві цієї людини поєднаннях ... Руки, що поросли сивим, але якимось веселеньким волоссям, з блискавичністю фокусника показували мені то міфологічні композиції маслом, то ілюстрації тушшю до Достоєвського, то умовні олівцеві начерки. Упевнені й недбалі взаємини рук Пікассо з його працями були схожі на взаємини рук ляльковода з його героями, виведеними на парад-алле за допомогою ледве помітних ниточок. Роботи танцювали в руках, кланялися, зникали...” [183, с. 366].

Зовсім інакше подає портрет Пабло Пікассо А. Вознесенський, але і тут ключовою його деталлю постають очі: “Пікассо був напівголим, у якійсь сітчастій майці, як засмагла жовта більярдна куля, що крутилася в лузі.

Обличчя його вже почало обтягуватися донизу, з’явилася гірка тінь, що осунулася, від чого ще сильніше виділилися випуклі, широко розставлені очі. У Пікассо була теорія – чим ширше розставлені очі, тим людина талановитіша. Він був геній.

Його булькаті очі стирчали, вилізали з лоба, здавалося, ніби інтелект зсередини видавлює очі пальцем” [77, с. 279].

Промовиста деталь – очі перекладача й поліглота М. Лукаша в мемуарах М. Коцюбинської – свідчать про дивакуватість цієї людини, яка ніби жила в якомусь іншому світі, ніж інші люди: “...Я часто зустрічала дивну, якусь “нетутешню” людину, одягнену явно не по сезону: в мороз він був не тільки без шапки, а в одному костюмі, і погоді відповідав тільки теплий шарф, в який, видавалося, він ладен був зануритися увесь. Погляд добрих короткозорих очей, лагідний і водночас дещо відсутній – мовби він десь там, в інших сферах, де завжди тепло і звучить музика... Згодом я дізналася, що то Лукаш, геній перекладу – так його кваліфікували ті, хто був уже знайомий з першими його перекладацькими спробами” [262, с. 319].

Живі, блискучі очі О. Довженка в портреті з щоденника О. Гончара дають можливість за допомогою творчої уяви побачити велич його постаті: “У Довженка живі, блискучі завжди, невеликі очі, моложаве лице і швидка енергійна мова сільського жартуна… Як художник він не реалізував, певне, й тисячної долі тих великих думок і образних запасів, що носить у собі, якими весь час він клекоче” [127, с. 157].

Письменник-біограф, на відміну від автора мемуарів, має більше можливостей для відтворення такої важливої портретної деталі, як очі. Його підхід більше нагадує творчі можливості автора справді художнього твору, для якого фантазія, домисел і вимисел не мають меж, головне, щоб вони вписувалися в задум письменника. Добре знаючи життєвий і творчий шлях свого героя, письменник-біограф також може ширше, ніж мемуарист, залучати вимисел і домисел, а то й фантазію для відтворення погляду. Скажімо, цим активно користується Вас. Шевчук у біографічному романі “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко”, змальовуючи зовнішній вигляд, відтворюючи внутрішній світ, розкриваючи духовні обрії знаменитого українського композитора і його побратима, письменника й актора Михайла Старицького, та інших реальних героїв. Цікавим є приклад обміну поглядами, своєрідного невербального спілкування очима головного героя і його майбутньої другої дружини Ольги, що свідчили про зародження кохання між ними. До того ж Микола Лисенко бачив Ольгу вперше. Все це, звичайно, є плодом фантазії Вас. Шевчука, але фантазії, що спиралася на добре знання людської психології та фактів життя героя: “Граючи, відчув чийсь пильний погляд. Чи інше щось його примусило зиркнути вбік, де біля фортепіано стояла гарна висока дівчина, яка ловила очима найменший рух на клавірах його “свідомих” пальців. Коли він грав, вони самі, без нього, вихоплювали потрібні звуки...

Згодом він знову глянув на ту слухачку й завважив, що у неї великі очі й русяве в’юнке волосся” [521, с. 245]. Моделюючи подальшу ситуацію, Вас. Шевчук знову використовує погляд як засіб невербального спілкування Миколи Лисенка й Ольги. По закінченню концерту композитор продовжував

непомітно спостерігати за дівчиною: “Він все терпляче слухав, вклонявся, тепло дякував, а сам тихенько стежив за дівчиною, що впала в око. Мовчки стоїть собі біля вікна, відтиснута туди поважними жінками та чоловіками, й не зводить з нього погляду. А погляд той аж сяє, аж променить” [521, с. 247]. Пізніше, описуючи першу їхню розмову, автор роману знову наголошує на невербальному спілкуванні Ольги очима: “Вона сяйнула синіми, як небеса, очима й відповіла не без лукавства в голосі” [521, с. 253].

Очі як виразна художня деталь є ключовою у багатьох портретних характеристиках героїв роману Вас. Шевчука. Наприклад, у лаконічному портреті Лесі Українки автор відзначає сум в очах поетеси, якій була необхідна термінова операція. Знаючи цей факт, письменник не надто багато домислив у відтворенні портрета героїні: “Зиркнув на Лесю. Щоки позападали, очі сумні-сумні. Їй незабаром їхати на операцію аж до Берліна...” [521, с. 518]. Аналогічно й у випадку з портретною характеристикою Б. Грінченка Вас. Шевчук робить акцент на відтворенні очей цього реального героя: “За кілька днів до Києва приїхав Борис Грінченко. Хоч був чорнявий, чимось він нагадав Івана Франка. Можливо, що очі мав пелехаті й мудрі, а може, несуєтністю, розважним словом. Пив чай гарячий з холоду і розглядав краєчком ока чужу домівку” [521, с. 513]. Внутрішній світ старого М. Старицького також зображується Вас. Шевчуком через виразну деталь – очі: “Михайло напівлежав, заплющивши віясті й досі очі, і з-під повік йому на щоки й вуса скочувалися важкі сльозини” [521, с. 568].

Відтворення очей реальної людини, її погляду в документальному тексті суттєво відрізняється від того, як це робиться в художній літературі. Особливо суттєвою є різниця в мемуарних творах різних жанрів. Адже тут автор має справу з реальною людиною. Фіксуючи власні спостереження на основі пам’яті, мемуарист змушений прагнути до максимально об’єктивного зображення зовнішності і внутрішнього світу реальної історичної особистості. Це прямо стосується її очей і погляду. Відхилення від об’єктивності можуть бути пов’язані з великою часовою дистанцією між подіями, які описує автор і часом, у якому він

згадує про них. Впливає також одна з визначальних рис мемуарної літератури суб'єктивність [докладніше див.: 111, с. 32].

Письменник, що пише біографічний твір, має значно більші можливості, ніж мемуарист для відтворення такої важливої портретної деталі, як очі чи погляд реальної людини. Добре знаючи життєвий і творчий шлях свого героя, якого біограф здебільшого ніколи не бачив, він може ширше, ніж мемуарист, залучати вимисел і домисел, а то й фантазію для відтворення очей і погляду як важливого елементу невербальної комунікації.

2.4. Поза як елемент портретної характеристики

Портрет у документальному тексті є досить складною та своєрідною сферою пізнання людини, що безпосередньо сходить до образу реальної людської особистості як за змістом, так і за формою. Поєднуючи в мемуарному чи біографічному тексті змістові та формальні чинники, ми приходимо до розуміння портрета як значущого складника будь-якого документального твору, в основі якого завжди знаходиться образ конкретно-історичної особистості. Важливим елементом портретної характеристики такого образу є його поза або положення тіла. Поза дає можливість побачити не лише фізичні характеристики зовнішності персонажа, а й заглибитися в його внутрішній світ, глибину душі, широту натури. Поза в мемуарах чи біографії може бути статичною чи динамічною.

Документальні твори різних жанрів містять чимало портретних замальовок реальних історичних осіб: політиків, письменників, науковців і просто звичайних громадян, які були чимось цікавими автору. У щоденниках Олеся Гончара знаходимо багато портретних характеристик реальних історичних особистостей: політиків, науковців, акторів, письменників тощо. У їхньому створенні український письменник часто використовував такий важливий елемент, як позу героя. Спостережливість автора щоденника дає можливість через відображення пози реальної особистості показати неповторність її натури, суттєво розширити знання про цю конкретну людину. Це є особливо цікавим, якщо йдеться про

людей достатньо відомих, харизматичних. Одним із таких був О. Довженко. Про його непосидючий характер, імпульсивний темперамент, життєву мудрість свідчить запис у щоденнику Олеся Гончара: “…На лавці – він, спершись на палицю, зіркими очицями все промацує, вбирає, думає… Нагадав мені Архімеда, що в Сіракузах отак сидів…” [127, с. 208]. Елементи опису зовнішності О. Довженка, зокрема відображення його статичної пози (сидів, “спершись на палицю”) поглиблюють психологічну характеристику героя, розкривають його внутрішній світ у духовному вимірі. Тут доречним є натяк на порівняння Довженка з давньогрецьким мудрецем: “Довженко, звичайно, геній. Тільки у справді великих людей може бути таке інтенсивне, невичерпно багате, джерелом б’юче життя. Весь час він бродить як хміль. Він буває спокійним зовні, але внутрішньо, видно, – ніколи. Свіжі красиві думки, поради, проекти він розсилає щедро, на ходу, мовби йому самому тісно від них” [127, с. 156].

Незвичні пози місцевих майко та гейш у щоденниковому записі Олеся Гончара, зробленому під час поїздки до Японії, відображають не лише екзотику Сходу, але й передають багатовікові традиції й звичаї далекосхідної держави, які суттєво відрізняються від українських, чим може бути пояснено неприйняття їх письменником: “Учора запросили в японський ресторан з майко і гейшами. Сідає напроти тебе молода жінка, всуціль вкрита білилами (лице-маска), сідає й сидить у служницькій готовності, дивиться, як ти їси, підливає тобі саке, і крізь маску не можеш вхопити – чи є якийсь порух душі і якщо є, то який він? Не викликає в мене захоплення цей звичай. Щось є в ньому кріпосницьке, принизливе для жінки. Пробують розважати гостей танцями, співом, але все це так силувано, без природних веселощів і тому викликає тільки незручність і співчуття до них” (запис від 28 листопада 1975 року) [128, с. 239 – 240]. Малодинамічні пози гейш (“сидить”, “дивиться”, “підливає”) не мають аналогів у реаліях української дійсності, а тому автору не подобаються ці японські традиції. До того ж вкриті білилами обличчя гейш, розмивають неповторність людини, замість індивідуальних портретних рис Олесь Гончар убачає в ній знеособлену маску жінки.

Саркастичні інтонації в щоденнику Олеся Гончара звучать, коли він описує статичну позу одіозного колись ідеолога Маланчука під час прибуття української делегації до Білорусії, яку він очолював: “Під час Декади в Білорусії Маланчук (керівник делегації), приймаючи хліб-сіль, забув скинути капелюха (чи просто звичаю не знає). Так і газети дали: стоїть, як стовп, у дурацькому своєму капелюсі з обвислими крисами... Між декадним людом це викликало і нарікання, і насмішки:

– Дивіться, “наш папочка” приймає булочку на полотенці...” (запис від 5 червня 1976 року) [128, с. 266].

А. Любченко, автор іншого відомого щоденника, також при створенні портретної характеристики широко використовує таку кінему, як поза реального героя. Розповідаючи про зустріч під час війни з молодим письменником В. Козаченком, автор щоденника звертає увагу на позу, яку посідає герой під час розмови вдома у А. Любченка (“розлігся у мене на канапі”): “Друга зустріч тими ж днями з В. Козаченком, якому я свого часу дуже допомагав виходити в люди як молодому письменнику. Опасистий став. Вигляд куди краще, ніж у редакції було. В новому убранні. Цигарки “Київ” палить. ... Взагалі вихваляється, що йому дуже добре живеться. Це й видко. Аж неприємні були ці вихваляння і ця ситість. Розлігся у мене на канапі дуже непримушено, цигарки дорогі смалить, розповідає про свої (досить сумнівні) бойкі подвиги – він під Києвом нібито потрапив у полон” [298, с. 228]. Видно, що В. Козаченко не подобається автору щоденника, і малодинамічна поза, яку той займає (“розлігся, цигарки смалить, розповідає”), посилює особисту неприязнь А. Любченка до гостя своєї оселі.

Статична поза іншого героя щоденників А. Любченка, українського художника М. Бурачека, навпаки жодної неприязні не викликає. Тут скоріше мова йде про співчуття до хворої людини, чия поза (“сидить на ліжку, спустивши ноги”) органічно доповнює портрет художника: “Був у хворого М. Г. Бурачека... Він сидить на ліжку, спустивши ноги. Сивий і патли аж на потилиці, як у попа. Астма. А ще плеврит. А ще... ще якась хвороба. Каже, що йому легше. Зрадів моїй появі. Згадували Тичину. Б-к жалкує, що Тичина опинився по той бік, що йому

заморочили голову большевики” [298, с. 158]. До речі, у схожій статичній позі змальовує одного з героїв у щоденнику відомий польський письменник В. Ґомбрович: “У лікарні я провідав М. – він помирає вже впродовж багатьох місяців, щоразу все ґрунтовніше, але, як кажуть лікарі, помиратиме ще добрих кілька тижнів. Він лежав нерухомо, голова на подушці, смерть пожирала його шматочками, щодня він ставав усе мертвішим. Чи страждав він, і яке воно – його страждання?” [123, с. 123]. Щоправда, цей герой щоденника є невиліковно хворим, а тому статика його пози свідчить про швидке наближення смерті. У гранично статичній позі, лежачим у труні, створює некропортрет Сталіна в мемуарах “На віртуальному вітрі” А. Вознесенський: “Всередині Колонної зали мене вразили багато знамен, вінків, мундирів. Серед них зовсім непомітно лежало сухеньке тіло. Настовбурчивши вуса, він лежав на спинці, подібно жуку, що схрестив лапки на грудях. Є така порода жуків – “притворяшка-злодій”, що прикидається мертвим, а потім як стрибне!

Я відігнав від себе це кощунственне порівняння” [77, с. 30]. Статика пози Сталіна в труні свідчить, що автор, як і люди його покоління, навіть бачачи мертвого вождя, відчували небезпеку (а раптом він лише прикидається мертвим!).

А. Любченко також змальовує в статичній позі ще одного героя своїх щоденників, митрополита А. Шептицького, який “сидів за невеличким столиком”. Однак у цьому випадку статичне положення тіла свідчить про велич духу цієї людини, докладні, часом натуралістичні портретні риси якої навпаки відображають фізичну неміч: “Митрополит сидів за невеличким столиком, весь у чорному, підперезаний старим шкіряним поясом. Столик спереду задрапований теж чорною тканиною, що закриває його спаралізовані ноги. Великий палець на правій руці теж спаралізовано стирчить убік, весь п’ястух трохи скарлючений. Але ота велика гордовита голова, отой лоб широкий і вигорблений ніс, ота буйна сива грива на голові і така ж буйна, сріблястa, як потік, борода – справді це дуже яскрава постать, імпозантна, велична. І могутнім духом віє від неї. А в поведінці простий, без найменшого напруження. Щось привабливе є в ньому, і говорити з ним легко. Знає він дуже багато, пам’ять дивовижна” [298, с. 284 – 285].

Ю. Шевельов у мемуарній дилогії “Я – мене – мені... (і довкруги)” також у портретних характеристиках особливе місце відводить позам своїх героїв. Адже його спогади – це ціла галерея людей, широко відомих усім і таких, що лишилися в пам’яті тільки автора. Зокрема, в портретах своїх університетських учителів мемуарист робить акцент на їхніх позах, часто пов’язуючи їх з класовим минулим, фактором досить значущим для радянської епохи 30-х років ХХ ст. Професор Вєрєтєнніков, що викладав російську літературу, належав до старої, ще дореволюційної школи викладачів, а тому до студентів, що прийшли здебільшого із села, ставився презирливо. І це презирство відбилося навіть у статичній позі, в якій читав свій предмет цей реальний герой: “Старий, якось ніби висохлий, він сидів у великому фотелі, ледве займаючи третину місця і кидав речення на зразок такого:

– Це загально відомо, але ви, звичайно, цього не знаєте. Та що Ви взагалі знаєте?” [515, с. 119].

Ю. Шевельов прихильно ставився до О. Білецького, що викладав курси російської літератури й теорії літератури. На перший погляд, поза, у якій О. Білецький викладав свій предмет, була схожою до пози Вєрєтєннікова, але автор мемуарів оцінює цього професора зовсім інакше. На його лекціях “кожний студент мав просторий фотель з боку стола. Таке саме крісло мав Олександер Іванович. Він звичайно сідав у нього, підібгавши одну ногу під себе (стояв він дуже рідко, рідко користався й з таблиці). Він сідав і починав говорити сухим, ніби з тріщиною голосом. Він ніколи не впадав у патос. Його сила була не в патосі, а в безмежній ерудиції, в умінні витягати маловідомі факти й по-новому зіставляти відоме й невідоме, витягаючи з нього зовсім новий образ того, що було його темою” [515, с. 126]. Якщо перший професор демонстрував уже самою позою власний аристократизм, то О. Білецький, сидячи в кріслі, підібгавши ногу, теж аж ніяк не виглядав плебеєм.

У спогадах Ю. Шевельова знайшлося місце й для опису власної пози під час викладання в Харківському технікумі журналістики. Зокрема, завуч цього навчального закладу Фельдман, зробила автору мемуарів зауваження, “що я

викладаю добре, але не повинен сідати на стіл. Це я робив, щоб краще бачити кожного студента, але також тому, що стояти цілий день, при часом 12 годинах праці, було справді втомно" [515, с. 163]. Зауваження завуча не подіяло на Шевельова: у спогадах він зазначив, що "дотримувався своєї звички до кінця педагогічної кар'єри, вже в Америці" [515, с. 163]. Очевидно, що статична поза як елемент портретної характеристики автора мемуарів є важливим у відтворенні його власного образу.

Інколи поза героя, побачена ненароком мемуаристом, ставала своєрідним захистом останнього в складних ситуаціях емігрантського життя. Так, Ю. Шевельов згадує, як десь у Словаччині за кущами він "побачив голого Володимира Державина, з неправдоподібним білим тілом. У відлюдді він прав у потоці свої підштанці" [516, с. 8]. Побачене вразило автора спогадів тим, що Державин завжди був "тільки відлюдним, зневажливим і завжди застібнутим на всі ґудзики" [516, с. 8]. Пізніше, коли останній нападав у пресі на Ю. Шевельова, то він завжди "ставив перед своєю уявою цю постать в кущах, і комічний цей образ невтралізував нервування" [516, с. 8].

В. П'янов, подаючи портретну характеристику українського поета Івана Виргана у спогадах "Визначні, відомі й та інші...", звертає увагу на його позу: "Стояв, обіпершись на планшир, жадібно вдивлявся у дніпровську далеч, ніби не міг намилуватися її правічною, а разом з тим і такою мінливою красою" [388, с. 178]. Статичне положення тіла поета, що пливе Дніпром разом з іншими письменниками України, учасниками відзначення 100-річного ювілею І. Франка в серпні 1956 року, відбиває внутрішній світ Виргана, дає можливість відобразити його захоплення красою рідного краю, побачити в пейзажах великої української ріки щось таке, яке далеко виходить за межі людського бачення й межує з вічністю.

Статична поза, у якій побачив одного з радянських класиків М. Руденко в спогадах "Найбільше диво – життя", свідчить про розповсюджене серед письменників у СРСР таке явище, як пияцтво, котре, можливо, було для когось із них захистом від системи: "Мені випало сидіти за столом із Михайлом

Свєтловим... То була іскрометна, дотепна людина. Перші півгодини стіл реготався від його дотепів, та невдовзі Свєтлов посоловів, а під кінець банкету лежав на столі, поклавши голову на руки" [394, с. 302]. Побачене стосується банкету, що за традицією слідував після кожного письменницького з'їзду.

У "Нещоденному щоденнику" Р. Іваничука оригінально простежується зміна пози в одного з його героїв – професора Ф. Колесси: від майже статичної при знайомстві до гостро динамічної за кілька днів, коли мемуаристу вдалося його побачити в ділі, за диригуванням оркестром: "Самого професора побачили аж за кілька днів – він працював у Консерваторії, а вечорами без упину музикував за фортеп'яно в кутовій кімнаті й здавався нам відлюдником. І як ми були приємно вражені, коли врешті прочинив двері до нашої кімнати господар – невисокий енергійний чоловік з чорною мефістофелівською борідкою, приємною усмішкою на устах…" [218, с. 88]; "Ми не впізнали нашого господаря: на подіумі стояв не той ввічливий інтелігент з хвилястим волоссям, чорною борідкою й незмінною привітною усмішкою на устах, а демон, який ніби злітав, порваний батурою, в повітря; рівно укладені кучері розвихрилися, немов від шаленого вітру; своєю волею диригент покоряв оркестрантів, й вони видавали музику в тих модуляціях, які творив тут же, за пюпітром… Спостерігати таку переміну звичайної людини, яку бачиш щодня, було важко, страшно і радісно!.." [218, с. 89].

У біографічних творах письменник має значно більші можливості для портретування, оскільки він не просто фіксує побачене колись, те, що йому запам'яталося в зовнішньому вигляді людей, що його оточували, зокрема їхні пози. У біографічних творах автор може активніше використовувати фантазію, домисел і вимисел, оскільки пише не про себе, а про іншу людину, з якою він особисто міг бути й зовсім незнайомим. Це є вагомим, коли письменник творить біографію героя, який жив значно раніше, і життєвий шлях якого він вивчав за архівними джерелами, спогадами сучасників, творами тощо. Так, у біографічному романі-дилогії про Т. Шевченка "Син волі", "Терновий світ" Вас. Шевчук у портретних характеристиках активно змальовує пози героя, творячи в уяві

портрет Шевченка таким, яким підказує йому власна інтуїція, базуючись на добре вивчених документах і фактах біографії українського поета: “І раптом рвучко звівся. Це хтозна-що! Не дід же він столітній і не панок, розніжений на подушках!.. Ступив до столу, взяв перший-ліпший аркуш, перо вмочив у каламар... Закашлявся і знову сів. На стільчику біля стола...” [522, с. 11].

“Рвучко звівся”, “ступив до столу”, “взяв аркуш”, “перо вмочив”, “закашлявся”, “знову сів” – Вас. Шевчук вибудовує висхідно-нисхідну градацію рухів тіла Шевченка, у яких проглядається бажання поета творити й водночас фізична неміч людини, котра хоч і не досягла ще похилих літ, і не є розніженим панком, але перетерпіла десятиліття солдатської наруги й втратила здоров’я, а тому не здатна активно працювати.

В іншому романі, “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко”, Вас. Шевчук досить часто використовує в портретній характеристиці протиставлення в позах героїв. Так, знайомлячи читачів з одним із них – Михайлом Старицьким, автор описує динаміку пози молодого парубка, у якого попереду було ціле життя: він їхав на коні розкуто, “ніби й виріс у сідлі” [521, с. 26]. Наприкінці ж роману бачимо стомленого життям хворого актора й письменника в статичній напівлежачій позі: “Михайло напівлежав, заплющивши віясті й досі очі, і з-під повік йому на щоки й вуса скочувалися важкі сльозини” [521, с. 568].

До речі, Вас. Шевчук досить часто користується статичними позами героя, ніби змальовуючи їхні портрети на полотні. Так, зображуючи портрет М. Костомарова в інтер’єрі власної квартири в Санкт-Петербурзі, письменник наче наносить пензлем окремі мазки, фокусуючи увагу на зовнішності героя, що стоїть посеред власного кабінету: “В кімнаті – швидше, у кабінеті – серед книжок, сувоїв, одягу, розкиданих впереміжку, стояв дідок – геть сивий, в маленьких окулярах – і розглядав їх з подивом і щирою цікавістю” [521, с. 213]. Так само стоїть біля вікна в кімнаті інший герой біографічного роману Вас. Шевчука О. Русов: “Якусь часинку Русов постояв біля вікна, розцвіченого морозом, пошкрябав пальцем шибку, а потім обернувся і мовив...” [521, с. 424]. На порозі кімнати з’являється Леся Українка: “І ось, нарешті, постала на порозі – …з

жалібною усмішкою” [521, с. 483]. Статичність пози героїв ніби засвідчує, що всі вони більше нагадують фото- чи малярське мистецтво й ніби писалися з портрета якогось відомого художника.

Американський письменник В. Айзексон, творячи портрет комп’ютерного генія зі США Стіва Джобса, чиє недовге життя явно не вкладалося в запрограмовані природою надздібності, звертає увагу на надзвичайно динамічну зміну його поз протягом короткого часу: “Не можна сказати, що він висиджує наради. Тому що Джобс в принципі не може всидіти на місці. Один із його способів тиснути на оточення – безперервний рух. Він сідає, підігнувши під себе ноги, через хвилину розвалюється в кріслі, а ще через хвилину підскакує і береться щось писати на дошці” [4, с. 263]. Герой ніби прагне встигнути зробити все, але йому явно бракує часу, тому в В. Айзексона Стів Джобс перебуває в постійному русі, динаміку якого передбачити неможливо.

Таким чином, поза є одним із найважливіших елементів портретної характеристики в документальній творчості українських і зарубіжних письменників. Вона буває статичною чи динамічною й надає можливість побачити не лише фізичні характеристики зовнішності персонажа, а й заглибитися в його внутрішній світ, глибину душі, широту натури. Статична чи динамічна поза може розкривати портрет реальної людини з позитивного чи негативного боку. Пам’ять авторів мемуарних творів через відображення пози реальної особи дозволяє показати її неповторність, суттєво розширити знання про цю конкретну людину. Це є особливо цікавим, якщо йдеться про людей достатньо відомих, харизматичних у світі.

У біографічних творах письменник має значно більші можливості для портретування, оскільки він не просто фіксує побачене ним особисто колись, те, що йому запам’яталося в зовнішньому вигляді людей, що його оточували, зокрема їхні пози. У біографічних творах автор може активніше використовувати фантазію, домисел і вимисел, оскільки пише не про себе, а про іншу людину, з якою він особисто міг бути й зовсім незнайомим. Це є особливо вагомим, коли письменник творить біографію героя, який жив значно раніше, і життєвий шлях

якого він вивчав, студіюючи архівні джерела, спогади сучасників, перечитуючи твори тощо.

Документальне начало при відтворенні поз у портретах реальних особистостей накладає на авторів мемуарних і біографічних творів особливу відповідальність, адже письменник не може додати чи відняти якусь фізичну рису зовнішності героя. Попри суб'єктивність оцінки письменник через відображенні пози не може й приписати героєві якісь особливості внутрішнього світу, котрі можуть розходитися з баченням інших людей, що знали героя. До того ж ім'я реального героя часто є своєрідним брендом, що вже закладає в портрет певні характерні риси, притаманні саме цій особі.

2.5. Жест – спосіб невербального спілкування людей: вираз різноманітних емоційних станів

Вікіпедія дає таке визначення поняття "жест": "Жест (від лат. gestus – рух тіла) – певна дія чи рух людського тіла або його частини, що має певне значення чи смисл, тобто є знаком чи символом" [191]. Французький театрознавець П. Паві трактує кінему жест, як "рух тіла, частіше вольовий і такий, що контролюється актором, котрий здійснюється заради значення, більш чи менш залежного від тексту, який вимовляється або ж зовсім автономного" [352, с. 99]. Фактично, жест є способом невербального спілкування людей для виразу різноманітних емоційних станів. Це може бути вираз гніву чи ворожості, схвалення чи приязні. Жести досить часто доповнюють і супроводжують епізоди вербального спілкування між людьми. Їх використання може відбуватися на свідомому чи на підсвідомому рівнях.

І. Данилова розглядає жест більш широко, наближаючи цю кінему до пози: "Жест таїть у собі дві різні і, по суті, протилежні можливості: він може служити безпосередньо заміною слів, безмовним способом передачі словесної інформації; в той же час кожен жест незмінно втілюється в русі, і в цій своїй якості він набуває самостійний пластичний сенс, переходячи в позу; поза може і не містити

в собі безпосереднього словесного еквівалента. Обидва ці аспекти – граматика жесту і його пластики – співіснують у складному співвідношенні й по-різному проявляються як у житті, так і в мистецтві. Жест може володіти більшим словесно-інформаційним навантаженням або, навпаки, тримати в собі менше або нульове словесне повідомлення, становлячись жестом в собі – тобто чистою позою, чистим рухом" [149, с. 3].

Ю. Крістєва наголошує на комунікативних можливостях цієї кінеми, наділеної соціальними смислами, указуючи на те, що "жест передає певне повідомлення в межах певної групи людей, і лише в цьому значенні його можна назвати "мовленням"; однак жест є не стільки готове, наявне повідомлення, скільки процес його вироблення (процес, котрий він сам же і дозволяє простежити); жест є робота, що передує створенню знака (смислу) в ході комунікації" [267, с. 116 – 117]. Науковець із Франції вважає, що "жест – це безособистісний спосіб діяльності, оскільки це спосіб виробництва без продукції. Жест є просторовим, він виходить за межі "колообігу" і "площини (якою є топологія комунікації)" і потребує формалізації іншого типу – просторової" [267, с. 122].

У кожну історичну добу існувала своя неповторна концепція кінеми жестів. Класицизм розглядав жест "як виражальний засіб і засіб екстеріоризації внутрішнього психічного змісту (емоції, реакції, значення), котрі тіло повинне повідомляти іншому" [352, с. 99]. Використання жестів у різних народів також різниться між собою, "один і той же жест в Німеччині чи скандинавських країнах може бути вираженим лише легким рухом кисті руки, водночас, як в Італії чи Іспанії той же самий жест може бути вираженим замашним рухом всієї руки" [191].

Мова жестів, очевидно, була на генетичному рівні успадкована людством від тварин. Саме тому, мабуть, людині не треба вивчати мову жестів. Їх люди роблять мимоволі, доповнюючи вербальні стосунки між собою. О. Сергеєва наголошує, що "більшу частину інформації про людину (близько 80 %) ми

отримуємо саме з невербальних джерел, тоді як слова дають нам всього лише 20 % всієї інформації" [409, с. 1].

П. Паві розрізняє жести як уроджені, естетичні та умовні. "Уроджені жести відносяться до положення тіла чи до якогось руху; жести естетичні, відпрацьовані з метою створення твору мистецтва (танцю, пантоміми, драми тощо); умовні жести, що виражають повідомлення, зрозуміле як тому, хто передає, так і отримувачу" [352, с. 100].

У мемуарних та біографічних творах українські письменники при створенні портрета реальної особистості досить часто використовують мову жестів. Тут слушною є думка Ю. Крістєвої, яка переконана, що "...жестовне мовлення досить добре передає різноманітні модальності дискурсу (наказ, сумнів, прохання), але погано – граматичні категорії (іменники, дієслова, прикметники)" [267, с. 126]. Цікавий приклад використання жесту як елемента портретної характеристики використовує в спогадах "Homo feriens" І. Жиленко. Відправлений з метою ідеологічного тиску до божевільні, її чоловік письменник В. Дрозд і там знаходить для себе сили працювати. Його ж оточення, справді хворі люди, сприймають його як божевільного, що схибнувся на писанні художніх творів. Самі ж вони, письменниця подає їх колективний портрет, вважають себе цілком здоровими людьми. Отож жест – крутіння пальцем біля скроні – це не лише сигнал, що хтось, у цьому випадку нібито письменник В. Дрозд, є не сповна розуму, тут, скоріше, невербальне творення нового смислу, натяк на хворобу всього суспільства, що змушене посилати до божевілень своїх громадян, мислення яких не вписується в ідеологічні рамки системи: "Володя (Дрозд. – *А. Г.*) тримається. Всі свої сили мобілізував на опір неврастенії. Гуляти божевільних не випускають. Їх просто перегонять у дерев'яну загородку, як худобину, і вони там "дихають повітрям". Володя намагається не спостерігати за сусідами, бо інакше можна з'їхати з глузду. Сидить за єдиним маленьким столиком, переписує "Човна". А гурт божевільних оточує його тісним колом, пересміюється, переглядається і красномовно крутить пальцем біля скроні, мовляв, схибнувся бідолаха на писанні. Кожен із них вважає себе здоровим, а всіх інших

божевільними” [192, с. 183]. У наведеному випадку є елементи портретної характеристики В. Дрозда, його ж опоненти – пацієнти психіатричної лікарні – представлені як гурт, множина хворих, жестовне мовлення яких письменниця передає в однині, тобто звертаючись до такого відомого ще з часів античності тропу як синекдоха (“гурт... пересміюється, переглядається і красномовно крутить пальцем біля скроні”).

Автор мемуарів спостерігає за пацієнтами психіатричної лікарні і звертає увагу на одну з них: “Божевільна жінка в довгому халаті, худа, з надзвичайно блідим обличчям, кілька разів обійшла довкола мене, навіть не бачачи мене. Підняла вказівний палець вгору, тримала його перед обличчям, тонкий довгий палець, і дивилась на нього, аж у неї скошувались очі…” [192, с. 183 – 184]. Відтворюючи досить пластичний портрет хворої, І. Жиленко концентрує увагу на піднятому нею догори пальці. Це – жест, що свідчить про неусвідомленість його застосування психічно хворою жінкою. А, можливо, піднятий догори вказівний палець хворої передає німий крик її душі, зверненої до Небес. Проте помічені в лікарні жести хворих допомагають у створенні портретних характеристик цих героїв. Так само й піднятий В. Дроздом у автобусі догори кулак, коли письменника везли на військову службу, в інтерпретації дружини – це жест, котрий повинен вселити їй віру, що з ним буде все гаразд, а їй слід мужньо триматися, очікуючи на повернення чоловіка з війська: “…Стрижена Володьчина голова у вікні автобуса, його вибачлива, якась мовби винна посмішка і востаннє піднятий догори кулак – тримайся, мовляв” [192, с. 187].

В іншому місці мемуарів І. Жиленко змальовує портрет Д. Павличка, який з напруженням вслухався у виступ І. Дзюби. Йому, тодішньому функціонеру Спілки письменників України, важко було сприйняти до кінця правоту молодого критика, але врешті той його переконав. Письменниця показує, як наряду зі зміною кольору обличчя Д. Павличка, мінялися його жести. Точніше спершу не було ніяких жестів, а потім помах руки, що означав одне: будь що буде, все рівно йому дістанеться за те, що не зупинив І. Дзюбу: “Павличко то синів, то червонів. Кришив пальцями сигарету, вставав, сідав, але жодним словом, ані жестом не

перепинив Дзюбу, за що йому честь і хвала. А потім він уже, видно, втомився боятися і навіть красномовно змахнув рукою – а, мовляв, хай буде, як буде. Все одно влетить! І почав аплодувати і сміятися разом з усіма" [192, с. 514].

Якщо у "Homo feriens" І. Жиленко кожен жест реальних персонажів має глибоке підтекстове значення, часто ідеологічного спрямування, то у спогадах різних людей, що колись знали В. Підпалого, поета, який рано пішов із життя, жест допомагає побачити живий об'ємний портрет героя. Так, Ю. Кочерзі поет бачиться таким: "Середній на зріст, худорлявий, з дрібними рисами обличчя, русяве волосся на лобі, й Володя несамохіть розчепіреними пальцями знов зачісував його вгору й за потилицю круговим порухом руки. Він любив білі сорочки, любив, щоб холоші штанів були ретельно напрасовані, – це в нього від служби на флоті, від флоту і тільняшка, що смугасто проглядала крізь тло білої сорочки. Говорив трохи картавлячи…" [264, с. 223]. М. Малахута також акцентує увагу на жесті героя, який пальцями поправляв пшеничне волосся: "Він зітхнув, поправив пальцями клинчик пшеничного волосся, що впало на випукле чоло, очі його стали ще світліші від читання напам'ять того вірша, і в них мов додалося небесної синяви, і вони, сірі з тими барвами, видалися тоді ще глибшими і ще лагіднішими" [305, с. 240]. Б. Олійник подає більш повний портрет В. Підпалого, акцентуючи увагу на характерному для нього жесті: "Непокірний, стрижений під "бокс" білявий чубчик, худорляве, загострене до підборіддя лице, на якому грала лукаво-приязна усмішка, відбиваючись у дзеркалі його глибоко сірих, з голубизною очей. Він ще здалеку розмашисто подавав долоню, мило гаркавлячи: "Привіт, старик!". Запав у пам'ять його матроський, потертий літами однострій, в якому він досить довго дефілював" [349, с. 279]. Однак кожен із мемуаристів не лише описав зовнішній вигляд В. Підпалого, а й відобразив закарбовані в пам'яті промовисті жести рано померлого талановитого поета: мимовільне зачісування волосся розчепіреними пальцями; поправляння пальцями чуба; розмашисте вітання. "...Відправною точкою аналізу жестового коду є визнання автономності жестової поведінки в рамках комунікативної системи і визнання можливості її опису, не вдаючись до моделей мовлення, що звучить" [267, с. 127], –

наголошувала Ю. Крістєва. Кожен із жестів В. Підпалого у спогадах його друзів є автономним сам по собі, але є також і цілком зрозумілим у межах комунікації з ними. Таким же автономним і зрозумілим є жест М. Грушевського, який з політичних міркувань не хотів спілкуватися з Є. Чикаленком, що знайшло відображення в щоденниках останнього: “Вчора знов стрів М. С. Грушевського; він явно робить вигляд, що не хоче зо мною розмовляти, бо стрівшись, торкнеться шапки і швидко біжить далі” [508, с. 232].

У літературі останніх десятиліть дуже багато написано про П. Тичину. Деякі з авторів мемуарів згадують про його нібито м’якотілість, боязливість тощо, але жест поета – удар кулаком по столу у спогадах В. П’янова – свідчить про протилежне. Він засвідчує велику любов П. Тичини до свого народу, його сміливість і мужність. Далеко не кожен із українських письменників міг ударити кулаком у владних кабінетах радянської доби: “Один із партійних функціонерів просив Тичину написати статтю про розквіт культури в Україні: “Той ще й рота не встиг затулити, як Павло Григорович схопився на рівні, ударив кулаком по столу і випалив йому у вічі:

– Який розквіт?! Який розквіт?! Українські школи закривають... Не буду писати...” [388, с. 51]. Дієслівна градація (“схопився”, “ударив”, “випалив”) робить портрет класика української літератури більш об’ємним, повнокровним і поліфонічним.

Про мужність свідчить також промовистий жест Ліни Костенко – ляпас, – який вона тричі вліпила директору філармонії, який забороняв актрисі Нілі Крюковій читати зі сцени уривок з її роману у віршах “Маруся Чурай”, про що свідчить щоденниковий запис Олеся Гончара: “І ще розповідала (Ніла Крюкова. – *А. Г.*) історію з ляпасом, що його вліпила Ліна Костенко директорові філармонії. ... І ось на “Арсенал” з’являється авторка, Ліна Костенко. Попросила когось викликати у вестибюль директора, того самого цькувача. Вийшов плюгавенький чоловічок.

– Так ви справді директор?

– Справді.

Відміряла йому раз:

– Це за мене.

А з другої:

– Це – за Нілу (Крюкову. – *А. Г.*).

А третього ляща:

– А це – за “Марусю” (героїню роману “Маруся Чурай”, що її не дозволив читати Нілі Крюковій. – *А. Г.*).

І пішла” [129, с. 107 – 108].

Один із героїв щоденника А. Любченка боягуз Величковський робить застережливий жест, що в нього органічно поєднується з поглядом, намагаючись з’ясувати наскільки безпечною може бути їхня розмова: “Потім ще зробив застережливий жест, очима і руками вказав довкола на стіни й таємничо запитав: “А чи тут ... усе гаразд? Можна у вас говорити? Ніхто не слухає нас? – і прозвучало це ще жалюгідніше” [298, с. 263].

Жест Ю. Щербака – помах рукою – у спогадах П. Дорошка свідчить про приязне ставлення до письменників, яких він зустрічав на причалі: “Юрій [Щербак] стояв на причалі й помахував нам рукою…” [172, с. 119].

Тертя рукою біля вуха – це важливий складник портретної індивідуалізації одного з учителів відомого шістдесятника І. Дзюби: “Говорив Микола Якович неквапливо і при цьому якось характерно тер лівою рукою коло вуха”…[154, с. 42].

У біографічних творах автор є набагато вільнішим у виборі жестів, як і в художній літературі, у якій активно використовуються домисел і вимисел, фантазія письменника. Головне, щоб усе відповідало авторському задуму. Так, у романі Вас. Шевчука “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко” один із героїв Михайло Старицький, знаходячись у сідлі, весь час посмикує повід: “Михайло їхав першим, під пильним оком друга, й тому сидів розкуто, так, ніби й виріс у сідлі. Ще й раз у раз посмикував короткий повід, щоб вороний грав під умілим вершником” [521, с. 26]. Словесно відтворюючи цей жест, автор розкриває молодецьку вдачу юнака, що може вільно поводитися в сідлі, примушуючи коня

грати під вершником. Інший жест цього ж героя – підкручування вусів – свідчить про те, що Михайло вже подорослішав і завів вуса, які зробили його ще вродливішим: “Ну, як тобі сковорода? – спитав Михайло, крутячи вже чималенькі вуса, заведені у Лебехівці” [521, с. 99].

У мемуарній літературі українські письменники при творенні портретів реальних людей нерідко вдаються до відображення жестів, які передають невербальним способом різні емоційні стани, часто доповнюючи епізоди вербального спілкування між особистостями. Використання жестів може відбуватися на свідомому чи підсвідомому рівні. У І. Жиленко жест – це невербальне творення нового підтекстного смислу, у ньому виразно проглядається натяк на хворобу суспільства радянської доби, яке змушене було посилати до божевілень тих своїх громадян, мислення котрих не вписувалося в ідеологічні рамки тодішньої політичної системи. У колективних книжках, що містять спогади про конкретну людину, зокрема В. Підпалого, поета, що рано пішов із життя, жест допомагає побачити живий об’ємний портрет особистості. У спогадах про М. Грушевського, П. Тичину, Л. Костенко відображення жестів сприяє увиразнити ті портретні риси, які часом по-новому дозволяють трактувати постаті цих видатних діячів науки і мистецтва.

2.6. Міміка – додатковий засіб вираження емоцій

Серед складників портретної характеристики в документальному дискурсі найменш дослідженою і найменш репрезентабельною є міміка. Вікіпедія свідчить: “Міміка (від гр. *mimikos* – наслідуваний, акторський) – рухи обличчя, що виражають почуття і психічний стан людини” [330]. Міміка є надто важливою в комунікаційних процесах, оскільки є додатковим засобом вираження й сприйняття емоційного стану людей, бо без відтворення міміки неможлива їхня повнокровна портретна характеристика.

Кінема міміка порівняно з іншими складниками портретування не часто представлена в мемуарних текстах. Однак твердити, що вона зовсім відсутня,

достатніх підстав немає. Про це свідчать щоденники, романи, колективні книги спогадів. Зокрема, в щоденниковому записі від 28 вересня 1925 року С. Єфремов серед іншого відзначає багатство міміки знаменитого актора М. Саксаганського: “Три вечори зряду слухав і дивився Саксаганського. Чудовий артист! Що за багатство інтонації, жесту, міміки! Розсипає це багатство кругом себе не жалуючи. Треба надивлятися його, вбирати в себе, бо вже другого такого не буде” [188, с. 282]. Таким чином мемуарист відтворює і почуття, і внутрішній світ героя. Відтворюючи міметичні рухи обличчя героїні, С. Єфремов у іншому записі передає не лише красу дівчини, а й розкриває доброзичливість її натури: “Дівчина посміхнулась Констанці і склала губи, немов для поцілунку. Від того на її щоках накреслились спокусливі ямки” [188, с. 106]. Ще одна героїня щоденника С. Єфремова через відтворення міміки постає юною пустотливою особою, схильною до жартів: “…Вона (Ліда. – *А. Г.*) напустила на обличчя перестрашений вираз, не витримала, пирхнула, а потім, вже не стримуючись, розсміялася. Сміх у неї також був сангвінічним – срібно-дзвінким, переливчастим і заразливим” [188, с. 166].

У колективній книжці спогадів про В. Підпалого серед міметичних рухів обличчя лише окремі автори в портретах цього поета виділяють зміни кольору на його лиці. Про такий його міметичний рух згадує Л. Горлач: “Аж побілілий на лиці, він курив одну за одною сигарети, вони шипіли в залитій водою попільниці в тоді привітному “Енеї”, що був своєрідним клубом вільних людей, і тремтячим голосом переповідав про всі видавничі неподобства…” [132, с. 74]. Зміна виразу обличчя героя свідчить про його внутрішній світ, що відтворює надзвичайну принциповість Л. Підпалого, а тремтячий голос лише підтверджував це.

В. Плачинда, творячи портрет В. Підпалого, також звертає на міметичний рух героя, пов’язаний з нижньою губою: “Темно-синя матроська фланельна, з-під розрізу – три рядки “рябчика”. Голубі очі. Великі. “Окастий”, – майнуло в думці. Але ж усмішка. Просто сяє! Сам стоїть, погойдуючись, з ноги на ногу перехитується. Ніби аж хвалькувато, трохи навіть задерикувато. А нижню губу якось там химерно прикусив і очі вибалушив на мене – чекає відповіді” [367, с.

335]. Химерно прикушена нижня губа також свідчить про гарний настрій героя, що підтверджується сяючою усмішкою.

М. Кагарлицький згадує В. Підпалого в іншій ситуації, коли той був тяжко хворий, про це ж свідчить і міміка його обличчя, коли він через біль видавлює з себе посмішку: “Обличчя в Володі виснажене, сіре, безкровне, щоки запалі, очі хворобливо лискучі. При погляді на мене Володя, пересилюючи біль у горлі, видавлює усмішку, розмовляє зі мною більше очима, бо слово зривалося з вуст пошепки і то зрідка” [229, с. 175].

М. Малахута фіксує на обличчі Гр. Тютюнника інший міметичний рух – “випнув нижню губу і дмухнув угору”. Цей рух засвідчує гарний настрій відомого письменника, його духовне єднання з друзями-однодумцями: “І тоді, в сонячне післяобіддя, під ірпінськими яблунями Григір Тютюнник випнув нижню губу і дмухнув угору, на свого чорнющого чуба, із нього навсібіч пурхнули пелюстки… А він кинув якийсь дотеп, і всі засміялися” [305, с. 245].

С. Голованівському запам’яталася міміка обличчя І. Микитенка при останній їхній зустрічі: “Я пам’ятаю його обличчя: і освітлене задерикуватою усмішкою, і розпаленіле в гніві, і зосереджене, і пустотливе. Але найглибше воно врізалося в пам’яті таким, яке воно було в хвилини останньої зустрічі – брезкле, незвично застигле, з відстороненим зором, наче належним комусь іншому” [121, с. 69]. Очевидно, І. Микитенко знав, яка небезпека на нього чекає, що скоро його життя закінчиться, а тому вираз його обличчя ніби відтворював це передчуття.

Останній портрет свого батька Ю. Андрухович (“Таємниця”) подає в постмодерному баченні, де акцент робиться на міметичних рухах обличчя героя, який упав, розбивши носа: “У батька могли бути якісь початки гемофілії: скільки пам’ятаю, його кров згорталася страшенно повільно, над цим слід було старанно попрацювати. У мене вона згортається вмить, ми з ним різної крові, як це не дивно. Так от – я бачу це падіння, скривлене болем батькове обличчя, його роз’юшений ніс. Від болю він не може підвестися і так сидить, скорчившись на снігу” [15, с. 382]. Скривлене обличчя батька, його закривавлений ніс у

портретній характеристиці свідчать про страждання й неміч героя в останній період його життя.

Творячи власний автопортрет часів своєї юності, Ю. Андрухович згадує як змінювалася міміка його обличчя, коли він розповідав своїм однокласникам вигадані історії: “... Я жестикулював, корчив міни і змінював голоси. Це приковувало до мене увагу, вони могли слухати годинами” [15, с. 55].

Інакше в саркастичному тоні він відтворює міміку обличчя свого командира полку, під керівництвом якого служив у армії в радянські часи: “За півгодини примчав Полкач – волосся дибом, скляне око так і вилазить з орбіти” [15, с. 202]; “… Він лише знавісніло блимав своїм штучним оком і гарчав: *сміррррна, прєступнікі!”* [15, с. 222]. Міміка тут серед іншого передає ще й збідненість духовного світу героя, його низьку культуру.

Зарубіжні мемуаристи також часто використовують відтворення міміки в портретній характеристиці героїв. Так, Н. Берберова, подаючи розгорнутий портрет російського класика Максима Горького, звертає увагу на його міміку: “У нього була поблажлива, посмішка, що не завжди подобалася, обличчя, яке вміло ставати злим (коли червоніла шия і скули рухалися під шкірою)” [42, с. 210].

Створюючи портрет композитора Д. Шостаковича, А. Вознесенський акцентує увагу на такому міметичному русі героя, як почісування нігтями щоки в момент хвилювання: “Він швидким свистячим шепотом повідомив мені свою ідею. Хвилюючись, він дрібно почісував нігтями низ щоки, ніби грав на щипковому інструменті” [77, с. 346].

Набагато частіше використовують відтворення міміки автори біографічних романів, залучаючи при цьому фантазію, художній вимисел і домисел. Зокрема, міміка як складник портретної характеристики широко представлена в романах Вас. Шевчука, Б. Левіна, Р. Іваничука.

Так, змальовуючи портрет І. Франка, Вас. Шевчук звертає увагу на його міміку, яка дозволяє відтворювати оптимістичний настрій поета, що мав намір одружитися з Ольгою Хорунжинською: “Лице у нього було живе, рухливе, на ньому можна було читати настрій в усіх його найменших змінах” [521, с. 376].

Призаплющені очі І. Франка дають можливість цьому ж авторові передати масштабність мислення поета, який міг подумки переміститися від Дніпра до далеких Карпат: “Він призаплющив очі, немов хотів побачити й тут, над Дніпром, далекі свої Карпатські гори, тоді зітхнув і мовив до господаря...” [521, с. 348].

Дуже часто портретні характеристики у Вас. Шевчука складаються лише з однієї деталі – міміки на обличчі героя: “Тарас примовк, насурмився” [522, с. 14]. Такий же прийом часом застосовує і Б. Левін: “…Князь підвів голову від книги, тонкі губи його зламались в усмішці…” [279, с. 269]; “Ліва брова на сухому обличчі директора поповзла догори” [314, с. 274]; “... Вона (Пряженківська – *А. Г.*), постоявши ще якусь хвильку, поправила зачіску, ледь торкнувшись двома пучками золотистого кучерика на скроні, кивнула на прощання” [279, с. 438]. У першому випадку йдеться про зустріч-знайомство І. Котляревського з князем Рєпніним. У другому – Б. Левін передає реакцію директора на повідомлення про тілесні покарання в пансіоні, вихователем у якому був автор “Енеїди”. У третьому – відтворено міміку актриси після розмови з І. Котляревським та М. Щепкіним.

Щоправда, Б. Левін набагато частіше використовує мімічну кінему в описах своїх героїв у коротких портретах, прикладом чого є зовнішність князя Рєпніна: “Князь, важкуватий і все ж величний своєю поставою, підвівся з-за столу, готовий, здавалось, на все, та, помітивши, як здригнулось у хитруватій усмішці обличчя директора театру, розсміявся, та так оглушливо, що затремтіли вікна, він сміявся заразливо, гримів на весь кабінет, витираючи великою хусткою закипілі сльози” [279, с. 472]. Міміка в такому портреті розкриває емоційну реакцію князя на прохання І. Котляревського поставити власну п’єсу в театрі українською мовою.

Міміка в портретній характеристиці М. Шашкевича в романі Р. Іваничука “Вода з каменю” посилює непохитність характеру засновника “Руської трійці”: “Він стояв мов пророк, – натхненний і гнівний, в худих грудях клекотів насилу стримуваний приступ кашлю, горіли очі, хворобливий рум’янець виступав плямами на блідих щоках, плями на мить згасали, щоб потім ще дужче спалахувати і розлитися по всьому обличчі” [216, с. 225]. Р. Іваничук показує

експресивний портрет героя, який промовляє перед своїми побратимами Я. Головацьким та І. Вагилевичем.

У портреті одного з героїв роману Р. Іваничука Любимського також акцент робиться на міміці, що дає можливість оцінити важливість праці його життя – рукопису спогадів, які він передав Шашкевичу: “Любимський не здивувався, він знав, про що подумав тепер Шашкевич. Підвівся з крісла – високий і сивий, його поморщене обличчя просвітліло, натхненно спалахнули очі, роки, що хилили спину, мовби враз покинули його, він стояв прямий, величний – так, може, виглядав Кампанелло в ту мить, коли в темній тюрмі закінчив писати “Місто Сонця”. Любимський взяв Маркіяна за плечі і довго так тримав їх, стискаючи, немов хотів увесь свій досвід, знання, життєвий тягар, прагнення, якими жив, перелити в нього дотиком рук” [216, с. 115]. Міміка обличчя Любимського враз змінилася, щойно він передав власний рукопис молодому Шашкевичу: “Обличчя бібліотекаря стало восково-жовтим, очі запалися під лоб, молодече яскріння згасло в них, як тільки він замовк. Любимський опустився в крісло і ще раз повторив: Іди…” [216, с. 116]. Любимський прекрасно розумів, що його життєвий шлях добігає кінця, але результат його праці в надійних руках М. Шашкевича.

Міметичні рухи на обличчі І. Вагилевича в романі “Вода з каменю” свідчать про зосередженість і заглибленість в себе героя під час роботи в бібліотеці: “Іван весь сховався за книжками, виднівся тільки його скуйовджений чорний чуб; вряди-годи він підводив голову, водив відсутнім поглядом по бібліотечній кімнаті, одна брова заламувалася гострим кутом уверх, губи мав стиснуті – зосереджений і заглиблений у себе Іван не помітив, коли Маркіян поклав перед нього брошуру Могильницького…” [216, с. 14].

У мемуарній літературі українські письменники при творенні портретів реальних історичних особистостей рідше відображають їхню міміку, аніж, скажімо, вдаються до відображення жестів. Проте міміка дозволяє передати невербальним способом різні емоційні стани, доповнюючи епізоди вербального спілкування між особистостями. У С. Єфремова міміка – це допоміжний засіб відтворення почуттів і розкриття внутрішнього світу героїв. У колективних

спогадах про конкретну особу, зокрема В. Підпалого, міміка допомагає побачити живий об'ємний портрет поета, його життєрадісність й водночас принциповість. Ю. Андрухович при відтворенні міміки часто використовує постмодерні підходи. Міміка у нього передає часом ще й збідненість духовного світу героя, його низький інтелектуальний рівень.

Значно частіше використовують відтворення міміки письменники-біографи. Вони активно використовують при цьому фікційні засоби. Про це свідчать романи Вас. Шевчука, Б. Левіна, Р. Іваничука. Міміка часто є єдиною портретною деталлю героїв їхніх творів. Вона може відтворювати й оптимістичний настій, і широту мислення героя, і непохитність характеру.

2.7. Хода як візуальний елемент портретної характеристики

Кінема "хода людини" – досить продуктивний засіб передачі духовних складників характеру та індивідуальних особливостей реального героя. Автори документальних текстів сповна використовують відображення цього візуального елемента портретної характеристики.

Згадуючи в спогадах "На віртуальному вітрі" Ґ. Ґрасса, А. Вознесенський порівнює цього німецького Нобелівського лауреата з граком, птахом, який досить поширений у Європі. Грака часто можна бачити на свіжозораних полях, де він, поважно ходячи, добуває собі поживу. "Ґрасс – грак. Він і ходить-то поважно, похитуючись, схиливши голову набік як ця важлива птиця, коли вона, ледве поспішаючи за трактором, косячи оком, чіпляє із свіжої чорноземної борозни блискучого жука чи дощового черв'яка.

Він упевнений у собі, неквапливий, сповнений чоловічого шарму, толковий. Навіть галантні забави він вставляє в розклад нарівні з роботою і прийомом їжі" [77, с. 195]. Підмічена мемуаристом така хода німецького письменника свідчить про його впевненість у собі, неквапливість у прийнятті рішень, прагматизм, почуття власної гідності. Ці психологічні деталі є надзвичайно важливими в створенні об'єктивного портрета новітнього німецького письменника.

Є. Титикайло також у лаконічному портреті згадує особливості ходи відомого поета-шістдесятника Володимира Підпалого: “У сірому костюмі, з портфелем у руці, він розмашистим кроком пройшов повз мене…” [464, с. 403]. Розмашиста хода, особливо у людей середнього та низького зросту, свідчила про їхню наполегливість, життєву активність, екстравертність, тобто спрямованість людини на інших людей, на соціальне оточення, в середовищі якого постійно перебуває ця людина. Відомо, що В. Підпалий мав середній зріст, про що у спогадах про нього свідчать чимало людей, що його знали: “…Білочубий юнак середнього зросту в напрасованій білій сорочці й матроському кльоші виходив на сцену актового залу” (таким бачиться В. Гудзенку В. Підпалий) [141, с. 86]. В. Плачинда також у короткому портреті В. Підпалого згадує своєрідність його ходи: “Сам стоїть, погойдуючись, з ноги на ногу перехитується. Ніби аж хвалькувато, трохи навіть задерикувато. А нижню губу якось там химерно прикусив і очі вибалушив на мене – чекає відповіді” [367, с. 335]. Погойдування, розхитування в портреті В. Підпалого може свідчити про його готовність у будь-який момент розпочати активний рух уперед, а ще воно свідчить про матроське минуле поета. Як і в попередньому прикладі, хода героя відображає його життєву активність, спрямованість на соціальне оточення.

“Зніяковілий, знівечений, якийсь ніби роздавлений: ноги ледь тягне, плечі опущені (в нього високий тиск)” [128, с. 177], – таким бачиться Олесю Гончару під час прогулянки напередодні Нового 1974 року М. Бажан (запис від 4 січня 1974 року), що вмовляв письменника публічно покаятися за “Собор”. Подібна хода, відтворена в портретній характеристиці відомого українського поета М. Бажана, свідчить не лише про його старість, але й про поганий настрій, адже партійні ідеологи вимагали від нього змусити Олеся Гончара покаятися, у чому він особисто був не зацікавлений. “Дзвонив із санаторію “Конча-Заспа” Микола Платонович [Бажан], вітав з “Гоголівськими шляхами”. Скаржиться на біль у ногах, прогулянки тільки біля будинку, далі ноги не носять… Яке це горе – старість! А голова ясна, і стільки бачено в житті” (запис від 1 жовтня 1981 року) [128, с. 486]. Цей запис у щоденнику зроблено майже через шість років. І тут уже

мова йде саме про старість, коли людина в похилому віці через болі в ногах уже не думає про красиву ходу.

Зовсім інша справа, коли мова йде про молодих людей. В. Ґомбрович при створенні розгорнутого портрета молодої польської художниці як домінанту виділяє особливості її ходи: “Це дівчатко, блондинка, полька, молода художниця, з якою я познайомився два роки тому, коли вона з’явилася тут з батьківщини via Париж, – раптом спливла у моїй пам’яті, коли я дивився на цей потужний автомобіль, який відвозив пані Мерседес. Дівча не мало машини. Вона провела в Аргентині кілька місяців. *Бігаючи з однієї виставки на іншу* (виділення наше. – *А. Г.*). Від одного художника до іншого. Працьовита. Ну, ця не хотіла змарнувати жодної хвилини. Сконцентрована. Вона дихала прагненням збагатити свій майновий стан художника. Вона йшла по сліду “цінностей”, як лягава. Вона ні про що більше не говорила. Роблячи копії, начерки, нотатки, повністю заглиблюючись у художні проблеми і постійно, без передиху, формуючи себе, щиро, скромно, працелюбно. Не існувало чогось іншого, що б захоплювало так сильно, як ця її працьовитість – ненаситна і побожна, тихесенька” [122, с. 65 – 66]. У згаданому випадку особливістю ходи неназваної художниці з Польщі є те, що вона постійно бігала, намагаючись за короткий час перебування в Аргентині відшліфувати власну професійну майстерність. Така легка ритмічна хода дозволяє набагато більше дізнатися про реальну героїню, аніж докладний опис руху її кінцівок.

В. Сосюра в мемуарному романі “Третя Рота”, змальовуючи портрет свого батька, наголошує на його поставі й ході: “Він був стрункий, широкоплечий, з грудьми богатиря, трохи зігненими кавалерійськими ногами; ходив він ледь сутулячись і завжди дивився трохи вниз” [430, с. 6]. Відомо, що манера ходити прямо пов’язана з характером людини, а батько поета ніде надовго не приживався, постійно міняв роботи, внаслідок життєвих невдач пив, а тому в пам’яті сина відбилася його сутулість під час ходьби та погляд завжди вниз. Пияцтво призвело до ранньої смерті батька і стало причиною багатьох нещасть матері. Вона завжди переживала, коли “вночі приходив вічно п’яний батько, і

хату заливав горілчаний дух” [430, с. 77]. В. Сосюра тактовно вживає слово “приходив”, коли описує повернення п’яного батька додому, творячи своєрідну фігуру умовчання, примушуючи читача здогадуватися про ходу нетверезої людини. Відчуваючи певну вразливість у відтворенні ходи батька, автор “Третьої Роти” ніби пом’якшуючи сказане, ще раз наголошує: “Він (батько. – *А. Г.*) ходив трохи зігнуто в чоботях і сорочці, підперезаній мотузком, любив співати сумних українських пісень і писав вірші…” [430, с. 77 – 78].

Олесь Гончар у щоденнику відзначає особливості ходи знаменитого українського кінорежисера О. Довженка, з яким він не раз зустрічався у 50-і роки: “Довженко не любив сидіти за столом. Він любив ходити і проповідувати” [129, с. 208]. Рух режисера завжди супроводжувався проповіддю. Він багато ходив: “…Ходив у полковницькій формі (вона йому дуже пасувала, і він любив її носити)” [129, с. 204]. Хода О. Довженка у військовому вбранні була красивою.

Зовсім інші, негативні конотації в щоденнику Олеся Гончара отримує хода колишнього одесита й українофоба письменника В. Катаєва: “Ось він іде юрмальським узбережжям під руку зі своєю дамою, цей горбатий самовпевнений метр, від якого так і несе зневагою до всіх навколишніх смертних... Йому вже за вісімдесят, з них більше половини він просидів у Передєлкіно, з розміреністю інтелектуального автомата продукуючи в затишку свою читабельну напівграфоманську белетристику” [129, с. 155].

У спогадах С. Тельнюка про А. Малишка є епізод, у якому поет і його дружина Л. Забашта йшли сміючись: “Біля Спілки письменників стріли Андрія Самойловича з Любов’ю Василівною. Обоє – веселі, рум’яні, життєрадісні, красиві – йшли сміючись нам назустріч” [461, с. 293]. “Йшли сміючись” свідчить, що обидва герої мемуарів були радісні, оптимістично налаштовані, а тому хода цих уже немолодих людей була легкою, піднесеною, характерною для сильних і успішних людських особистостей.

А. Горська у спогадах І. Жиленко постає як сильна особистість, одержима творчою працею, від якої вона не може відірватися, навіть коли до неї приходить чоловік В. Зарецький: “…Вона розпатлана, заквецяна фарбою, голодна, вся у

вугіллі (малює зараз вуглем) – колінкує по майстерні, малює, мордується, рве і знову малює, й озвіряється на Віктора, коли він приходить" [192, с. 387]. Мемуаристка про її ходу пише, що вона не рухається як інші люди, а в процесі творчої праці "колінкує по майстерні", що свідчить про неї як людину цілеспрямовану й вольову, надзвичайно працездатну, котра намагається досягти успіху у творчості.

Змальовуючи портрет письменника А. Головка в старості, С. Голованівський звертає увагу, що той намагався ходити так, як це він робив колись у молодості, при цьому його ціпок щораз хвацько злітав у повітря, хоча здоров'я було вже не те: "Коли Андрієві Васильовичу підійшло під сімдесят, здоров'я погіршилося. Походжаючи липовою алеєю, він все ще рівно тримався і твердо ступав, його ціпок ще й тепер хвацько злітав, наче намагався загилити безмежний простір, але серце слабшало, підвищувався кров'яний тиск, і лікарі все частіше змушували його лежати в ліжку…" [121, с. 140].

Зрідка в щоденниках українських письменників трапляються колективні портрети, візуальним елементом яких є хода. Наприклад, у ранніх щоденникових записах В. Винниченка, виконаних у неореалістичній манері, відбита хода солдатів-новобранців, одягнених ще у свій домашній одяг, але вже поставлених у лаву, і їхніх близьких: "Солдати неначе інші люди, для маршірування, стріляння, помирання масами й поодинці. На цих же тяжко дивитись, видно, що вони люди: в одного картуз, у другого капелюх, сорочки різні – червоні, сині, там тужурка, піджак, один у чоботях, другий у черевиках. Вони марширують якось не масою, а кожний сам по собі, і рухи їхні в кожного свої власні, індивідуальні. Нема ніякого сумніву, що це живі люди. Он там стоять женщини; це, мабуть, їхні жінки та сестри. І нічого дивного чи особливого, що тут стоять жінки та сестри. У солдата не полагається ні жони, ні сестри. Солдатам природно йти по вулиці і співати. Але коли співають ці бородаті штатські люди, одягнені в різнокольорову одіж, коли вони, як хлопчаки, ходять купою по пляцу й безпорядочно розмахують руками, кричать хрипкими голосами якусь глупу пісню, – тоді стає моторошно" [71, с. 90] (запис від 23 серпня 1914 року). Для солдат природно маршірувати, але їхнє

марширування – це ритмічний відпрацьований рух, що свідчить про силу і злагодженість військового підрозділу. У В. Винниченка хода новобранців свідчить про різнобій їхнього, здавалося б, спільного руху, іде не злагоджений підрозділ, а кожен солдат окремо, сам по собі. І хоча для солдатів характерно йдучи в лаві співати, але їхній спів у В. Винниченка нічого, крім моторошності не викликає.

У біографічних творах для відтворення ходи реального героя автор має набагато ширші можливості, аніж це може зробити мемуарист. Знаючи життєвий шлях свого героя, автор художньої біографії може активніше використати творчі засоби. Так, у романі "Терновий світ" Вас. Шевчук, змальовуючи ходу нового коменданта Новопетровського укріплення Ускова, що був суворим і вимогливим командиром, примушує його двічі пройтися перед вишикуваним гарнізоном мовчки, тим самим ніби означуючи характер нового керівника: "У квітні, з першим пароплавом, прибув новий володар Новопетровського майор Усков. Високий, грізний, з вусами, які звисали стріхою сільської хати й ховали рот. Звелів негайно вишикувати весь гарнізон, пройшовши мовчки двічі, пронизуючи ряди солдат суворим, гострим поглядом, і, не сказавши нікому й слова, звелів командирові півбатальйону Косарєву одвести всіх у казарми" [522, с. 234].

У біографічному романі Б. Левіна "Видно шляхи полтавські…" головний герой драматург і поет Іван Котляревський біжить з кабінету пана Голубовича, який рішуче відмовив йому віддати заміж свою вихованку Марію, вирішивши одружити її з старим паном Семикопом: "Іван майже вибіг із кабінету, навздогін йому щось кричав, а може, й погрожував, Голубович, але він не чув. Не пам'ятав, як дістався до своєї кімнати" [279, с. 105]. Письменник домислює ситуацію, але хода героя є правдоподібною як для людини, котрій нанесли образу, і вона ще не встигла опанувати собою.

У романі В. Шкляра "Маруся" головна героїня "зіскочила з коня і, подзенькуючи острогами, підійшла до скирти" [528, с. 66]. Мова йде про зовсім молоду дівчину, яка легко зіскочила з коня. Її хода свідчить про юність і привабливість героїні, намагання сподобатися оточенню.

Хода людини як сукупність індивідуальних ознак посідає важливе місце в портретній характеристиці реальних героїв мемуарних і біографічних творів. Вона дозволяє відтворити вік, зазирнути у внутрішній світ людини, зрозуміти її психологічний стан, уявити характер, з'ясувати його індивідуальну своєрідність. Для оцінки ходи важливим є амплітуда руху кінцівок, положення тіла, ширина кроку, розхитування тіла. Автори мемуарних текстів сповна використовують відображення цього візуального елемента портретної характеристики. В одному випадку ця кінема свідчить про впевненість реального героя в собі, неквапливість у прийнятті рішень, прагматизм, почуття власної гідності. В іншому – погойдування, розхитування в портреті героя може говорити про його готовність у будь-який момент розпочати активний рух уперед, відображає його життєву активність, спрямованість на соціальне оточення. Часом легка, піднесена хода є характерною для сильних і успішних людських особистостей.

У біографічних творах для відтворення ходи реального героя автор має набагато ширші можливості, аніж це може зробити мемуарист. Знаючи життєвий шлях свого героя, автор художньої біографії тут може активніше використати різні художні прийоми.

2.8. Костюм як соціально значущий складник портрета

Костюм (від лат. costume, італ. costume, звичка, звичай) – вбрання людей, характерне для певного народу в конкретно-історичний час. У театральному мистецтві костюм є "ознакою персонажа і перевтілення, ... тривалий час залишався роллю одягу актора, що правдоподібно характеризував ту чи іншу умову, ту чи іншу ситуацію. Сьогодні костюм посідає в спектаклі значне місце, його функції множаться, він упроваджується в систему роботи над сценічними означеннями. З моменту появи на сцені одяг стає театральним костюмом, що підкоряється ефекту перебільшення, спрощення, абстрагування; костюм "прочитується" [352, с. 164]. Польський дослідник Є. Фарино зазначав:

“Театральний термін “костюм” ми свідомо вживаємо тут розширено для позначення будь-якого одягу, будь-якої туалетної приналежності літературних персонажів. І справа не тільки в тому, що одяг персонажа завжди придуманий і цим самим справді споріднений сценічному костюму. Справа в тому, що людський одяг завжди значимий. Бажаємо ми того чи ні, він засвідчує нашу стать, вік, професію, громадський стан, смак, відношення до моди, до себе, до співбесідника, наш світогляд, локалізує нас в певній національній культурі, в певній добі, солідаризує з одними, антагонізує з іншими тощо, дозволяє проявити себе чи, навпаки, сховати – видати за “такого ж” чи за “когось іншого” [470, с. 184].

Археологи переконливо доводять, що одяг у людини з’явився на світанку цивілізації: “Уже в добу палеоліту людина вміла, користуючись кістяними голками, зшивати, сплітати і зв’язувати різні природні матеріали – листя, солому, очерет, шкури тварин, щоб надати їм бажану форму. Головним убором також служили природні матеріали, наприклад, видовбаний гарбуз, шкаралупа кокосового горіха, страусового яйця чи панцир черепахи” [228]. Спочатку одяг використовувався як прикраса, а його носій належав до привілейованих прошарків суспільства. Спосіб життя людини, форма її тіла визначили перший примітивний одяг зі звіриних шкір чи рослин. Із розвитком суспільства костюм значно ускладнився. “Історичний розвиток основних форм одягу проходив у безпосередньому зв’язку з економічними умовами доби, естетичними і моральними вимогами і загальним художнім стилем в мистецтві. А зміни стилю доби завжди зв’язані з ідейними зрушеннями, що відбуваються в суспільстві. У межах же кожного стилю існує більш рухоме і короткочасне явище – мода, що зачіпає всі галузі людської діяльності” [228].

Костюм з давніх часів свідчив про суспільне становище людини, її вік, професію, соціальний статус, стать, регіон проживання, націю. Він є важливим соціальним складником портретної характеристики персонажа в художній і документальній літературах. Часто саме з вбрання героя можна дізнатися про його місце в суспільстві, вік, професію, місцевість, з якої він походить.

Про портрет у художньому тексті є чимало праць українських і зарубіжних науковців, однак жоден із них не писав про костюм як складник портретної характеристики реального героя, хоча є загальні дослідження, що стосуються розвитку костюма в історії людської цивілізації, наприклад, Р. Захаржевської [205].

У мемуарних творах різних жанрів, біографічних повістях і романах письменники досить часто використовують описи костюмів реальних героїв як візуальний елемент їхньої портретної характеристики. Так, російська емігрантка Н. Берберова згадує про поетичний вечір на Літейному в Петрограді 1915 року. На ньому виступали відомі в той час російські літератори. Їй запам'яталися костюми учасників вечора: "чорний сюртук" [42, с. 99] Ф. Сологуба, "не то блуза, не то піджак" [42, с. 100] О. Блока, "біла сукня зі "стюартівським" комірцем" [42, с. 101] А. Ахматової. Уже із цих лаконічних згадок про вбрання, в яке були одягнені відомі письменники початку XX ст., можна зрозуміти їхній соціальний статус, професію, належність до столичної інтелігенції.

Неореалістичні портрети в щоденниках В. Винниченка відтворюють найчастіше деталі одягу тієї пори. Вони виразно засвідчують соціальний статус героїв, вік і професію носіїв, інколи їхню національну приналежність: "Студентська чорна тужурка, з-під якої видно сіру косоворотку, вишиту чорними нитками" [71, с. 61] – це один соціальний тип. Інший, священик, – у рясі фіолетового кольору. Докладний опис вбрання ще одного соціального типу, панночки, одягненої в розпашонку, солом'яний капелюх, темну спідницю й черевички на високих закаблуках. Стражі порядку в мундирах і картузах – наступний соціальний тип. Складається враження, що В. Винниченко через портретні деталі в записах, здійснених у 1911 році, прагне занотувати для пам'яті соціальні портрети мешканців тієї пори. При цьому він не забуває й про кольористику в портретних характеристиках: сині плями під очима в циганки; чорна тужурка в студента; білий капелюшок дівчини; картузи кольору хакі в городових тощо.

І. Жиленко в мемуарах “Homo feriens” згадує зустріч Нового 1987 року, коли вона та її друзі в карнавальних костюмах колядували “мало не по всіх помешканнях нашого великого письменницького будинку, своєрідного україномовного “гетто” у зросійщеному Києві, сіючи радість і безшабашну надію” [192, с. 27]. Мемуаристка, докладно описуючи колядування як національний звичай українців, звертає увагу на вбрання колядників, роблячи акцент на особливостях костюмів кожного з них, де поруч з національними виділялися костюми модерної доби. Все це допомагає побачити зримий портрет кожного з учасників цього дійства, більшість серед яких були члени однієї родини Дроздів – Жиленків, до якої належала й вона, описуючи власний костюм ніби відсторонено в третій особі: “У пані Ірини був срібний (з фольги) капелюх і чорна мантія, оздоблена зірками та місяцями. Пан Володимир був перевбраний на циганку. Огрядну, квітчасту спідницю з розпіркою, в яку визирала волохата колінка, пошила йому письменниця Віра Сулима, наш давній і добрий друг. У тещиній перуці, в хустці і намистах, з великим запасом всіляких смішних ворожінь-залицянь-облуд Дрозд був незрівнянним. … Микола Жулинський ... зодягнений у білу чорнобильську спецформу з респіратором на обличчі. У другій руці він мав рурку зі щіткою і шлангом від пилотягу. … А слідом за тим веселим гуртом бігав мій меншенький у казковому (з біло-голубої парчі) вбранні мушкетера, пошитому мною зі сценічних суконь народної співачки Діани Петриненко…” [192, с. 27 – 28]. Якщо врахувати, що колядування відбувалося в Києві за радянських часів, то це був до певної міри виклик існуючій системі, а також екзотика, адже костюми учасників і саме дійство – це була спроба відтворити напівзабуті народні звичаї.

У цій же книзі спогадів І. Жиленко, відтворюючи з пам’яті образи людей, яких вона добре знала, котрі часто були дорогими для неї, не забуває й про костюм як елемент індивідуальної портретної характеристики. Зокрема, характеризуючи Ліну Костенко, як письменницю знакову для 60-х років ХХ ст., вона робить акцент на її вбранні: “Висока, стрункa, в чорній сукні з білим коміром” [192, с. 538]. Творячи портрет одного з лідерів шістдесятників Івана

Драча, письменниця показує як поступово мінялося вбрання поета, який одразу її “засліпив, приголомшив своїм талантом, величчю, розумом” [192, с. 89]. Далі вона звертає увагу на зовнішні портретні деталі постаті І. Драча, особливо наголошуючи на його дешевому костюмі: “Скромний, у великих окулярах і сірому дешевенькому костюмі. Шкарпетки сповзають на черевики. Звичайнісінький. Його і не помітиш серед інших. Тільки очі – розумні, сірі, несмішливі і дуже високе чоло” [192, с. 89]. Згодом портретна характеристика І. Драча поглиблюється за рахунок уведення до неї окремих деталей його вбрання, що дозволяють зробити портрет поета більш рельєфним і об’ємним: “Вчора слухали з Іваном [Драчем] і Миколою [Кагарлицьким] Дев’яту симфонію Бетговена. Тільки зараз зрозуміла, якою бідною була дотепер. Після концерту сиділи втрьох на Володимирській гірці і мовчали. Вітер, вже зовсім теплий, шарпав Іванів шарф з-під розстебненого плаща” [192, с. 90]. Подальші записи, зроблені через рік, свідчать, що громадське визнання як першокласного поета призвело до покращення матеріального добробуту І. Драча, а його портрет доповнився низкою деталей, що свідчили на користь цьому: “Зустріла Івана. Богемний голубий берет і зверхня посмішка. Що вдієш – геній” [192, с. 102]; “У Спілці зустріла Івана. Він став “денді” – гарний чорний костюм, тримається так якось гідно, вишукано” [192, с. 115]; “… Іван Драч, якого моя пам’ять зафіксувала цього дня в зеленій сорочці навипуск” [192, с. 145].

Описуючи власне весільне вбрання і костюм свого нареченого В. Дрозда, письменниця деталізує портретну характеристику подружжя, наголошуючи, що обидва були молодими й бідними, а тому не могли мати належних для такої події костюмів та інших весільних атрибутів: “Не було на мені ніякої фати, а на Володі – флер доранжів. 27 жовтня був яскравий осінній день. У скромному білому платтячку (з випускного вечора) і сірому пальті, з велетенським букетом білих айстр – це я. Володя – в темному новому костюмі, першому в його житті справжньому костюмі, пошитому вперше (та і останнє) в київському ательє. До речі, дуже неоковирно пошитому)” [192, с. 147].

У спогадах про відомого поета-шістдесятника В. Підпалого багато хто з авторів звертає увагу на його вбрання як складник портретної характеристики. Оскільки майбутній поет проходив дійсну військову службу на флоті, то мемуаристи відзначають його любов до тільняшки, широких брюк, бушлату. Зокрема, Ю. Кочерга відзначав: “Він любив білі сорочки, любив, щоб холоші штанів були ретельно напрасовані, – це в нього від служби на флоті, від флоту і тільняшка, що смугасто проглядала крізь тло білої сорочки” [264, с. 223]. Б. Олійнику “запав у пам’ять його матроський, потертий літами однострій, в якому він досить довго дефілював” [347, с. 279]. Т. Грибінченко (Куцмай) помітила “голубого кольору вишивку на білій сорочці, матроський чорний піджак” [136, с. 83]. В. Гудзенко бачить В. Підпалого “в напрасованій білій сорочці й матроському кльоші” [141, с. 86]. Р. Заславський згадав, як він “вошел в распахнутом демисезонном пальто, с открытым воротом рубашки, из-под которой выглядывали бело-голубые полоски тельняшки” [203, с. 136]. Для Н. Кащук пам’ятним виявився “Володин чорний бушлат студентських років. ... Сіре пальто, яке з’явилося в останні роки, лиш підкреслило хупавість, тендітність Володі при всій моряцькій витривалості” [231, с. 178]. М. Медуниця уперше побачив його на засіданні літературної студії в Київському державному університеті імені Тараса Шевченка “у матроській тільняшці, що хвильками визирала з-під розстебнутої сорочки, і в чорному бушлаті (в університет він поступив після служби у лавах Військово-Морського флоту)” [320, с. 258 – 259]. С. Тельнюку бачився В. Підпалий як “…скромний, добрий, компанійський юнак у морському бушлаті ” [462, с. 380].

Пізніше у В. Підпалого з’явилася сорочка-вишиванка, що зразу відзначили люди, які з ним спілкувалися: “На Володі – українська сорочка-вишиванка” (К. Домаров) [171, с. 107]; “Незмінна вишиванка так пасувала і до його лиця, і до нічних чарів весни, і до тодішнього нашого настрою” (В. Дроб’язко) [175, с. 112].

Ще згодом В. Підпалий став спроможним на краще вбрання, про що згадують люди, котрі знали поета. Так, І. Діденко побачив його “у білій сорочці й новому темному костюмі” [158, с. 105]. Є. Титикайлові В. Підпалий залишився в

пам’яті “у сірому костюмі, з портфелем у руці” [464, с. 403]. С. Пінчук запам’ятав “не надто вибагливий одяг: під простим піджаком грубого плетіння светр з закотним коміром, який товстим вовняним валом облягав шию” [363, с. 334].

У спогадах українських письменників часто зустрічаються портрети побратимів, важливим елементом яких було вбрання. Наприклад, О. Ющенко в книзі “В пам’яті моїй” згадує костюм відомої письменниці першої половини ХХ ст. В. Чередниченко, асоціативно прив’язуючи його до образу героїні новели М. Хвильового: “Варвара Іванівна носила стареньку, благеньку шкірянку, сама невисокого зросту, заклопотана. Вона нагадала мені портрет; ніжний, зворушливий, жучка – “кота в чоботях”, жінки, що “зникла в глухих нетрях республіки”: ми називали її товариш Жучок, а історія назве – “Кіт у чоботях”... (Микола Хвильовий)” [534, с. 174]. У. Самчук наводить характерну деталь портрета Ю. Клена: “Шукаю Клена і бачу його за одним столиком у його мішкуватій уніформі звичайного вояка” [403, с. 20]. Поетеса О. Теліга у нього ж одягнена в пластиковий плащ: “І враз по сходах вниз (бо кав’ярня містилася в сутеренах) легко й звинно вбігає дівчина років двадцяти у прозорому, ясно-зеленому, пластиковому плащі” [403, с. 32]. Турецький письменник Н. Хікмет бачиться Олесеві Гончару “в синій, грубуватого сукна тужурці і сірій кепці…” [127, с. 162].

В описах вбрання митців костюм також є важливим складником портрета. Кінорежисер О. Муратов, син відомого українського поета, згадуючи вбрання Параджанова, асоціативно пов’язував його з одягом героя відомого роману М. Булгакова: “Одним із свідків був Сергій Параджанов. Красивий, в оксамитовій чорній блузі, він був схожий на Воланда з “Майстра і Маргарити” [335, с. 264]. Цим самим герой О. Муратова отримував риси певної демонічної натури.

Товариш Леся Курбаса Х. Водяний описує вбрання однієї російської емігрантки, в яку майбутній засновник “Березоля” був закоханий: “Пані К. ходила в чорній хутряній із довгою вовною шапці і в жовтих чобітках, що були у нас тоді рідкістю” [76, с. 293 – 294]. А. Любченко, змальовуючи портрет митрополита, наголошує: “... Митрополит Полікарп у білому клобуці з посохом має справді

імпозантний вигляд” [298, с. 371]. У “Третій Роті” В. Сосюра пригадує портрети своїх родичів: “...Дядько й дід були бородаті, в кожухах і брудних чоботях, диміли смердючим тютюном, були дуже високі, довговусі й плювали на килим” [430, с. 16]. Костюм кожного із згаданих реальних особистостей свідчив не тільки про їхній соціальний статус, а й про рівень культури.

Ю. Шевельов у спогадах набагато більше уваги приділяв костюму як важливому елементу портрета своїх героїв. “Якщо митець має намір зробити костюм засобом характеристики, тут вже, пробачте, не можна допускати ні випадковості, ні свавілля” [93, с. 59], – зазначав Б. Галанов. Малюючи портрет одного зі своїх викладачів Костя Німчинова, який повернувся з Європи, автор мемуарів робить акцент на його незвичному для Харкова 30-х років минулого століття вбранні: “Високі панчохи, бриджі піскового кольору, незвична кепі з довгим дашком” [515, с. 130]. Цей дивний екзотичний костюм у спогадах Ю. Шевельову запам’ятався краще, ніж зміст лекцій цього викладача, а тому костюм Німчинова відіграє в тексті мемуарів характеротворчу роль: полюбляючи екзотику в зовнішньому вигляді, герой спогадів лишився сірятиною у внутрішньому змісті.

До речі, у спогадах іноземних авторів також у портреті багато уваги приділяється костюму як засобу передусім соціальної характеристики героя. Так, наприклад, А. Вознесенський у мемуарах “На віртуальному вітрі” звертає увагу на вбрання німецького філософа Мартіна Гайдеггера, опис костюма якого органічно вписується в його портрет: “Повертаю зіниці всередину, вдивляючись у пам’ять, розрізняю уже не лише велику лобну кістку, але й гострі рисячі брівки, щетинку вусів, схожу на дрібку для нігтів, добротний костюм-трійку і напружені оченята, котрі по перебігу розмови починають тепліти й відсвічують коньячним вогником” [77, с. 331]. Костюм-трійка є свідченням високого соціального статусу М. Гайдеггера. Вбрання додає йому солідності. Саме такий костюм мав мати всесвітньо відомий учений. Зовсім інший стиль вбрання відомого барда радянської доби В. Висоцького відзначає А. Вознесенський у цій же книжці спогадів: “Я ніколи не бачив на ньому піджаків. Краватки тіснили йому горло, він

носив светри і розстебнуті сорочки. У повсякденному житті він не ліз на рожен, частіше віджартовувався, ніби збираючи сили і голос для головного" [77, с. 39]. Інший російський поет-шістдесятник Є. Євтушенко, змальовуючи в мемуарах "Вовчий паспорт" портрет радянського класика М. Шолохова, пише, що побачене вбрання автора "Тихого Дону" суттєво відрізнялося від того, яке він собі уявляв: "Шолохов виник у кабінеті нечутно, майже підкрадаючись, м'якою ходою рисі. Я його бачив раніше лише на фотографіях чи здалеку на трибуні і був вражений тому, якого він маленького зросту, поспішивши на всяк випадок сісти. Я очікував його побачити в козачому бешметі, в галіфе, в чоботах, і – нічого подібного. Він був у явно закордонному, шведському светрі яскравого сучасного дизайну. Про себе він говорив винятково в третій особі" [183, с. 288]. Словацький учений М. Неврлий, змальовуючи портрет польського письменника І. Ольбрахта, також концентрує увагу на таких деталях портрета як одяг: "Пригадую цього щирого друга українців: середнього росту, повнесенький, з відкритим і милим лицем. Одягнений був по-туристичному – пупки і строката фланелева сорочка, на ногах високі і теплі панчохи і бокончі" [341, с. 354]. Якщо костюм М. Шолохова зовсім не свідчив про національну приналежність класика російської літератури, то костюм польського письменника мав виразну національну прив'язку.

У мемуарних творах відтворення такого складника портретної характеристики, як костюм, є більш об'єктивним, ніж у біографічних. Особливо це стосується щоденників. Адже в них мемуарист відтворює костюм героя буквально по свіжих слідах, а не з пам'яті через багато років, як це відбувається в інших жанрах мемуарної літератури. У біографічних творах для відтворення вбрання реального героя автор має набагато ширші можливості, аніж це може зробити мемуарист. Знаючи життєвий шлях свого героя, автор художньої біографії може активніше щось домислити, а інколи й вигадати його костюм. Тут головне, щоб портрет героя, у тому числі і його костюм, відповідав логіці розвитку характеру реальної історичної особи. Письменник-біограф у відтворенні вбрання свого героя ближче стоїть до автора художнього твору.

Зокрема, в біографічних романах Вас. Шевчука в портретній характеристиці Тараса Шевченка нерідко виділяється його одяг, дуже часто звичайний, який тоді носили бідні художники. Костюм героя свідчив передусім про його соціальний статус вільного художника: “Шевченко, у своїм плащі (чи балахоні!) та картузі з простої біло-сірої парусини здавався, мабуть, учнем на побігеньках...” [520, с. 29]. У розмові Шевченка з Михайлом Лазаревським, останній радить йому одягти кожух, щоб не мерзнути, а той відповідає, що в кожусі неможливо малювати: “Хіба цятка гріє, – кивнув на довгополий Тарасів одяг із домотканого сукна. – вдягнув би ти кожуха.

– А малювати? Кожух цупкий, великий” [522, с. 13].

Важливим національним елементом костюма Івана Франка Вас. Шевчук робить вишиванку, поширену на заході України сорочку: “Він … мав дуже гарну вишиванку” [521, с. 337].

Змальовуючи портрет відомого українського кобзаря Остапа Вересая, цей автор звертає увагу на те, що сліпий кобзар, виступаючи перед витонченою аудиторією, одягав сучасний європейський костюм, а не традиційний український одяг: “Він увійшов до зали. Не в українських шароварах та вишиванці, як дехто з чернігівців передбачав, а в модній фрачній парі” [521, с. 245]. І в повсякденному житті він також полюбляв зручний, але не екзотичний одяг: “Дід справді був доглянутий. Сорочка на ньому біла, чиста, охайна безрукавка. Суконні шаровари заправлені в незграбні трохи чоботи” [521, с. 182].

Відтворюючи портрет лоцмана Бойка, Вас. Шевчук зосереджує увагу на традиційному для українського козацтва вбранні: “Він був навіть одягнутий на старожитній козацький лад – сорочка-вишиванка і сині шаровари. А сам – широкоплечий, стрункий, високий, з вусами й очима, наче сливи. Жінки поприкипали до нього враз і притихли, зачаровані цим первозданним дивом” [521, с. 264].

Описуючи вбрання прибулих на концерт в Києві високопоставлених чиновників і панів у присутності російського імператора, Вас. Шевчук створює їхній узагальнюючий портрет, основним елементом якого є сяючі коштовності в

жінок і ордени та шитво на мундирах чоловіків: “Концерт на честь приїзду його величності в колишній стольний Київ зібрав аншлаг. Все панство та чиновництво високих рангів з’їхалося на зустріч з імператором, імператрицею та їхнім почтом. Зала сліпуче сяяла коштовностями та тлі дам та орденами й шитвом на фраках і мундирах кавалерів. Усі позиркували на ложу на ложу в бельетажі й не знали, що робити і як поводитися в театрі, де присутні такі високі гості. Нехай вони не вийшли ще на люди, та вже десь тут, неподалік, одним повітрям дихають, і це вельми збуджувало чиновницький люд...

Царя зустріли оплесками та цілим морем усмішок” [521, с. 357].

Польський письменник Є. Єнджеєвич, змальовуючи портрет Шевченка під час його перебування в Яготині і знайомства з Варварою Рєпніною, княжною, що залишила значний слід у його біографії, робить акцент на костюмі поета: Це був “довгий сірий сурдут “із талією” та оксамитовим коміром і шаль-краватку, зав’язану високо під самим підборіддям” [187, с. 238 – 239]. Цей портрет містить опис модного вбрання Тараса Шевченка та деталі його зовнішності, які засвідчують інтерес до його особистості, зокрема й княжни Варвари Рєпніної, що була закохана в поета.

Таким чином, костюм – це вбрання людей, характерне для кожного народу, що живе в певну історичну добу. Він з давніх часів відображав суспільну роль людини, її вік, професію, стать, місце проживання, націю. Костюм – важливий складник портретної характеристики героя в художній і документальній літературах. Часто лише з його вбрання можна дізнатися про місце героя в суспільстві, його національність, вік, професію, місцевість, з якої він походить. У документальних творах письменники достатньо часто використовують описи костюмів реальних героїв як візуальний елемент їхньої портретної характеристики, до того ж у мемуарних творах відтворення такого елементу портретної характеристики, як костюм, постає об’єктивнішим, ніж у біографічних. Передусім це стосується такого жанру як щоденник. Оскільки в ньому дистанція в часі між подією та її описом є мінімальною, то автор щоденника відтворює костюм героя буквально по свіжих слідах, а не з пам’яті

через багато років, як це відбувається в інших жанрах мемуарної літератури. У біографічних романах та повістях автор має набагато ширші можливості для відтворення вбрання реального героя, аніж це може зробити письменник-мемуарист. Добре вивчивши життєвий шлях свого героя, автор художньої біографії набагато активніше застосовує домисел, вимисел, творчу фантазію. Тут важливо, щоб портрет героя, зокрема, його костюм, відповідали логіці розвитку характеру реальної історичної особи. У такому разі, письменник-біограф ближче стоїть до автора художнього твору, аніж документального.

Висновки до розділу 2

Портрет як елемент композиції документального твору можна розглянути під кутом знакового втілення в семіотичній проекції, оскільки він є знаком у певній семантичній системі, що номінується іменем. Мемуарна та біографічна (автобіографічна) література ХХ – поч. ХХІ ст. відтворює портретні характеристики сотень зримих образів реальних історичних особистостей, допомагаючи осягнути й усебічно розкрити справи їхнього життя, відтворити добу, в яку вони жили й працювали. Семіотичний аналіз портретних описів у нефікційному творі дозволяє через процедури формалізації − опису відношень денотата (реальної особи) і означника (різні форми відтворення її зовнішності) – представити модель творчого процесу портретування, уведену в координати часу і простору. Портретний опис у документальному творі можна уявити у формі семантичного трикутника, у якому вершина лівого кута позначає денотат (означуване) – об’єкт дійсності, реальну особу; правий кут (означник) – власне портретний опис, що включає риси обличчя, погляд, колір волосся, зачіску, позу, жест, міміку, ходу, костюм, звички, схильності, косметику тощо; вершинний кут передає значення, сформоване із смислів, породжених відношеннями денотата і означника − форми на його позначення − та закріпленого в соціально-комунікативній практиці й ментальності народу уявлення про зовнішність людини.

Відображення очей реальної особистості, її погляду в документальних творах суттєво різниться від того, як це робиться в белетристиці. Найбільш суттєвою є різниця в мемуарних жанрах, бо саме тут автор має справу з реальною історичною постаттю. Відштовхуючись від власної пам'яті мемуарист намагається максимально точно відтворити зовнішність і внутрішній світ реального героя. Передусім це стосується його очей і погляду. Автор біографічного твору значно вільніший, ніж мемуарист, при відтворення таких портретних деталей, як очі чи погляд реальної особистості. Вивчивши життєвий і творчий шлях свого героя, якого письменник-біограф у більшості випадків ніколи не бачив, він може ширше, ніж автор мемуарного твору, залучати вимисел і домисел, а то й фантазію для змалювання очей і погляду як важливих складників невербальної комунікації.

Поза як елемент портретної характеристики в документальній творчості буває статичною чи динамічною. Вона надає можливість побачити не тільки фізичні параметри зовнішності персонажа, а й зануритися в його внутрішній світ, пізнати широту натури. Статична чи динамічна поза розкривають портрет реальної особистості з позитивного чи негативного боку.

Біограф має значно більші можливості для портретування, оскільки він активніше використовує фантазію, домисел і вимисел, оскільки його героєм є не він сам, а зовсім інша людина, з якою він особисто частіше за все був незнайомим. Документальне начало при відображенні поз у портретах реальних героїв накладає на їхніх авторів особливу відповідальність, адже ні мемуарист, ні біограф не можуть додати чи відняти певну фізичну рису зовнішності героя. Попри суб'єктивність бачення реальної історичної особистості автор через відтворення пози не може безпідставно приписати героєві якісь особливості внутрішнього світу, котрі розходяться з баченням інших людей, що його знали.

Мемуаристи часто вдаються до кінесичних засобів, зокрема відображення жестів, які невербальним способом відтворюють різні емоційні стани, і цим самим доповнюючи епізоди вербального спілкування між реальними героями. Для І. Жиленко жест передає невербальне творення нового підтекстного змісту, де

звучить натяк на хворобу радянського суспільства, що відправляло до божевілень своїх громадян, мислення яких суперечило комуністичній ідеології. Жести в спогадах про П. Тичину, Л. Костенко, В. Підпалого допомагають увиразнити ті портретні деталі, які по-новому дозволяють трактувати постаті цих видатних українців.

Кінема “міміка” в мемуарній літературі значно рідше представлена, ніж жести, погляд, хода, поза. Хоча саме міміка дозволяє відтворити невербальним способом різні емоції, доповнюючи епізоди вербального спілкування між особистостями.

С. Єфремову міміка допомагає у відтворенні духовності реальних особистостей. У збірках колективних спогадів про конкретну людину, поета В. Підпалого, міміка сприяє у творенні живого об’ємного портрета, що передає його світоглядні позиції. У документалістиці Ю. Андруховича ця кінема допомагає передати збідненість внутрішнього світу героя, його низький інтелектуальний потенціал.

Автори біографічних творів частіше звертаються до відтворення міміки, бо вони значно менше обмежені в застосуванні творчих засобів, ніж мемуаристи. Прикладом служать романи Вас. Шевчука, Б. Левіна, Р. Іваничука. Буває, що саме міміка є єдиною портретною деталлю героїв їхніх творів. Вона органічно відтворює настроєву гаму, широту їхнього мислення, непохитність і непорушність характеру.

Значне місце в портретній характеристиці реальних героїв мемуарних і біографічних творів посідає кінема “хода”. Вона дозволяє осягнути внутрішній світ реального героя, допомагає зрозуміти його психологію, репрезентувати характер, побачити його індивідуальність.

У портретній характеристиці героя в документальній літературі неможливо обійтися без опису костюма. Цей неодмінний складник портретного опису здебільшого виконує роль соціального знака. Вбрання реальної історичної особистості допомагає краще зрозуміти її роль у суспільстві, оцінити вік, професію, місцевість, з якої вона родом. У мемуарних творах відтворення

костюма є набагато об’єктивнішим, ніж у біографічних. Особливо це стосується такого жанру, як щоденник. У ньому дистанція в часі між подією та її описом є мінімальною, тому автор щоденника описує костюм героя відразу, по свіжих слідах, а не згадуючи через багато років, як це трапляється в інших мемуарних жанрах. Письменник-біограф має значно ширші можливості для відтворення вбрання реального персонажа, бо він завжди може застосовувати широку гаму творчих прийомів, заснованих на фікції, чого не може зробити мемуарист. Треба лише, щоб портрет героя, його костюм відповідали логіці розвитку характеру зображуваного реального персонажа.

РОЗДІЛ 3.
СТРУКТУРА ПОРТРЕТА В ЛІТЕРАТУРІ NON FICTION

3.1. Класифікація портретів

Поглиблення інтересу читачів і письменників до творів документальних жанрів, дискусії та полеміки, що стосуються мемуарної та біографічної літератури, мотивують зосередження уваги на такому складнику будови тексту, як портрет. Важливі та актуальні напрями портретування висвітлювалися в працях сучасних вітчизняних і зарубіжних учених. Зокрема, український літературознавець К. Сізова розглядає портрет героя як одну "з основних категорій художнього тексту, важливість якої пов'язана з антропоцентризмом літератури" [415, с. 10]. І хоча К. Сізова бере до уваги портрет у художньому тексті, вона має рацію в тому, що останній має достатньо "складну організацію, він є системою елементів, специфічність яких зумовлена індивідуально-художнім стилем письменника і загальним естетичним завданням тексту" [415, с. 10].

Екстраполюючи ідеї згаданої дослідниці на документальний текст, слід додати ще один специфічний складник, від якого залежать портретні особливості. Це – жанр твору. Зрозуміло, що портрет у мемуарному романі чи нарисі, щоденнику чи літературному портреті, а тим більше в біографічних (чи автобіографічних) повісті чи романі буде різним. Проте класифікація портрета, естетичні принципи його будови щораз будуть залежні від задуму їхнього автора, його світоглядних позицій, творчої манери, особливостей бачення ним навколишнього світу.

Зрозуміло, що й у документальному тексті портрет постає засобом творення характеру реального героя, водночас типізуючи та індивідуалізуючи його через опис зовнішності (обличчя, вбрання, позу, жести, погляд), манери поведінки, динаміку мовлення, етнічну та соціальну приналежність, стать тощо. "Літературознавча енциклопедія" пропонує наступну класифікацію портретів:

натуралістичний (паспортний), статичний, докладний, повний, розгорнутий, іконічний, узагальнений, фрагментарний, “нейтральний” [293, с. 249].

Відразу зазначимо, що така класифікація портретів у художньому тексті є не зовсім коректною, оскільки не зрозумілим є підхід, за яким портрет зараховується до того чи іншого типу. До того ж виокремлення статичного типу логічно вимагає й наявності опозиційного йому динамічного типу. Не зрозуміло також, чим відрізняється докладний портрет від детального, оскільки докладність тягне за собою детальність опису людини. Якщо є повний портрет, то цілком очевидно, що слід чекати на наявність і неповного. Неповний же не завжди може бути фрагментарним. Тут слід шукати оптимальний варіант. А це значить, що в основу класифікації портретів у художньому тексті повинні бути покладені зрозумілі й добре аргументовані й апробовані на практиці підходи. Більш прийнятним є бачення К. Сізової, яка, аналізуючи портрети у творчості українських письменників XIX ст., виділяє такі їхні типи: концентрований і деконцентрований. Це своєрідна бінарна опозиційна пара, в основі розмежування якої є розташування портрета в тексті.

Концентрований портрет завжди зосереджується в одному місці тексту твору й містить більш-менш докладний опис зовнішності та внутрішнього світу героя. Його ще називають компактний портрет. У середині концентрованого портрета можна виділити такі його різновиди, як короткий, лаконічний і докладний. Дослідник портретування Б. Галанов зазначав: “Портрет може бути докладним, може бути коротким і зовсім лаконічним” [93, с. 71]. За основу такого поділу беруться передусім кількісні параметри. Концентрований портрет, якщо його подано в статиці, можна назвати статичним.

Деконцентрований (його ще називають розосередженим) портрет постає розкиданим окремими фрагментами, вкрапленнями по всьому тексту. Як правило, такий портрет є динамічним, оскільки портретні деталі образу реального персонажа постають в еволюційному розвитку. Вони доповнюють і поглиблюють портретну характеристику героя, впливають на цілісність сприйняття його образу. Деконцентрація є специфічним способом вияву централізації в тексті, коли окремі

елементи, знаходячись у різних його частинах, поступово з'єднуються, даючи цілісність лише в кінцевому результаті. Цей, другий тип, І. Бикова пов'язує з послідовним розгортанням у тексті окремих портретних фрагментів, кожен із яких, зчіпляючись між собою за принципом ланцюга, у цілому утворює нерозривну портретну єдність [44, с. 43 – 44].

Л. Юркіна виділяє два типи портретів: експозиційний і динамічний. "Експозиційний портрет оснований на найдокладнішому перерахуванні деталей обличчя, фігури, одягу, окремих жестів та інших прикмет зовнішності. Він подається від імені оповідача, зацікавленого характерністю зовнішнього вигляду представників певної соціальної спільноти" [532, с. 258]. Щоправда, ця ж дослідниця виділяє більш складну модифікацію такого виду портретів – "психологічний портрет, де превалюють риси зовнішності, що свідчать про властивості характеру й внутрішнього світу" [532, с. 259]. На погляд Л. Юркіної, "у літературі середини XIX ст. важливе місце посів розгорнутий експозиційний портрет, у якому опис зовнішності переходить у соціально-психологічну характеристику й сусідить з фактами біографії героя" [532, с. 259]. У другому типі портрета – динамічному – "індивідуально-неповторне в героях помітно переважає над соціально-типовим і де важливе їхнє включення в динамічний процес життя. Детальне перерахування рис зовнішності поступається короткій, виразній деталі, що виникає по ходу оповіді" [532, с. 259]. Схожий підхід спостерігаємо й у В. Халізєва: "Портрет героя, як правило, локалізований у якомусь одному місці твору. Частіше він наводиться в момент першої появи персонажа, тобто експозиційно. Але література знає й інший спосіб уведення портретних характеристик до тексту. Його можна назвати лейтмотивним. Яскравий приклад тому – неодноразово повторювана протягом толстовського роману згадка про променисті очі княжни Мар'ї" [476, с. 219]. Щоправда, на відміну від Л. Юркіної, котра користується терміном динамічний портрет, В. Халізєв використовує інший термін – лейтмотивний портрет.

Проте все це передусім стосується суто художньої літератури, яка розвивається за власними естетичними законами, що мають чимало відмінностей

від документальної літератури, яку на Заході називають літературою non fiction. Однак на сьогодні відсутні наукові праці, у яких би вивчалися особливості портретування в мемуарній чи біографічній літературах, окремих їхніх жанрових формах. Винятком є, хіба що спроба А. Ткаченка ввести таке поняття як документалізований портрет, яку, здається, ніхто з науковців не підтримав. Порівнюючи функції та особливості портрета в ліро-епосі та ліро-драмі, цей дослідник вважає, що вони мало чим відрізняються від тих, що наявні в епосі та драмі, можливо, більшою ступінню суб'єктивності: "Це особливо увиразнюється порівняно з таким епічним жанром, як нарис, надто ж документалізований, де відтворюються більш-менш сталі зовнішні риси реальної людини чи прототипу. Такий портрет іноді називають паспортним. Термін відгонить якоюсь режимністю. Тут більше пасував би документалізований портрет, що узгоджувалося б, скажімо, з жанрами документальної повісті, біографічного роману та ін." [465, с. 198 – 199]. Відкидаючи низькопробну документалістику, А. Ткаченко вважає, що документалізований портрет можна віднести до творів, які знаходяться ближче до художньої літератури (біографічні нариси, літературні портрети, спогади): "Це великий масив літератури, де фігурує в найрізноманітніших виявах, із більшою чи меншою дозою домислу, суб'єктивізму, та все ж документалізований портрет" [465, с. 199]. Для нас важливим є не введення А. Ткаченком нового терміна, а акцентування ним уваги на документальних жанрах літератури, які досі не аналізувалися з точки зору портретування. Так, ще ніхто не студіював під кутом деконцентрації / концентрації в портретуванні такі жанри мемуарної літератури, як щоденник, літературний портрет, мемуарні повість та роман, жанри художньої біографії, такі, як біографічна повість і біографічний роман, автобіографічні жанри. Тому вивчення передусім деконцентрованого типу портретування реальних особистостей у non fiction українських письменників є актуальним. Хоча цей процес, що відбувається в документальних текстах, має багато спільного з тим, як він протікає в суто художній літературі, все ж є певна специфіка, яка потребує додаткового аналізу.

К. Сізова слушно зазначала, що “використання певного виду портрета, зміни портретної техніки, безумовно, визначаються ідейно-творчим задумом письменника, його стилем, естетичною позицією в цілому” [415, с. 32]. Портрет у мемуарному, біографічному чи автобіографічному текстах є одним із його складників, що дає підстави говорити про творчу індивідуальність письменника, особливості його естетичного мислення. Компонування деконцентрованого портрета в текстах літератури non fiction завжди відбиває авторське бачення постаті реального героя та його оцінку з позицій часу, у який писалися документальні твори. До того ж автор такого твору завжди має справу не з вигаданим персонажем, портрет якого він конструює, виходячи з власного задуму, а з реальною історичною особою, риси зовнішності якої відбилися в численних спогадах про неї, фотографіях, кіно-, телесюжетах, інших документальних матеріалах тощо. Тобто письменник, що створює мемуарний, біографічний (автобіографічний) твір, завжди повинен пам’ятати, що можливості домислу та вимислу, фантазії при відображенні реальної людини, наділеної власним ім’ям та прізвищем, будуть для нього суттєво обмежені. Тут не можна вигадувати якісь риси зовнішності чи внутрішнього світу історичної особи, яких вона не мала. Для автора документального твору лишається мати тільки власний погляд на портретні характеристики своїх героїв (суб’єктивність є жанровою рисою документалістики), чим сповна користуються українські письменники.

Розгорнутий портрет завжди репрезентує повномасштабне уявлення про постать реальної історичної особи. Крім рис зовнішності, для цього портретного різновиду характерним є відображення національної, етнічної приналежності, його соціального статусу, статі, відтворення певних інтимних моментів життя, розкриття внутрішнього світу, психології тощо. Звичайно ж, у кожному розгорнутому портреті згадані особливості можуть бути представлені по-різному: одні більш рельєфно, інші редуковано, щось може бути випущене, а якась риса наголошена більшою мірою. Прикладом такого портрета може бути опис зовнішності та внутрішнього світу російської емігрантки (можливо, українки за національністю), у яку закохався Лесь Курбас, у спогадах товариша його

студентських часів Х. Водяного: “...Лесь встиг познайомитися ближче з одною студенткою, – назовім її пані К. – емігранткою з Росії, дружиною студента-емігранта. Що вони студіювали – не знаю, в кожнім разі були записані на філософії, тому що пані К. була першою любов’ю Леся, й вона багато заважила на його житті, я маю про неї розказати.

Це була невеличка, чорнява, може, вісімнадцятилітня жінка з незвичайними рухливими очима. Доводилася дочкою генерала. Обоє мусили бути багаті люди, це було видно з їхнього вигляду і по тім, що мали багато грошей.

Студенти вважали її красунею, а, опираючись на теорію якогось модного російського письменника, називали її “демоном”. Я знаю її звичайною, а коли хочете, – незвичайною кокеткою. ...

Пані К. ходила в чорній хутряній із довгою вовною шапці і в жовтих чобітках, що були у нас тоді рідкістю. Вони з чоловіком мали себе за великих українських патріотів. Розмовляли українською мовою без російських домішок і танцювали всі українські танці.

Танцями і всією своєю постаттю й поведінкою панійка полонила всіх наших студентів. Танцювала на підлозі й на столах, вдома і в гостях, в “Академічному Домі” і в барах, – тут найбільше, як тільки її про те попросили. За танці один старший товариш, правник, назвав її “українською Есмеральдою” [76, с. 293 – 294]. Із цього розгорнутого портрету можна отримати цілісне уявлення про героїню, де крім виразних деталей (“незвичайні рухливі очі”), є докладний опис зовнішності пані К., у якому наголос зроблено на невеликому зрості героїні, кольорі її волосся, віці, соціальному походженні, заможності. Також автор спогадів докладно описує вбрання героїні, роблячи акцент на мові, якою вона розмовляла, і схильності до танців. Бажання танцювати скрізь, у тому числі й на столах, свідчить про внутрішній світ цієї емансипованої героїні, котра не мала гальм, які б обмежували її певними морально-етичними нормами. За свідченням Л. Юркіної, “портретні характеристики героїв ніби розчиняються в пластиці їхній дій, рухомих і змінних, як вони самі” [532, с. 260].

Короткий портрет виокремлюється від розгорнутого не тільки меншим обсягом, але й акцентом лише на окремих рисах зовнішності. Так, у біографічній повісті про одного з піонерів космонавтики І. Малишевський наводить короткий портрет українця Шаргея (Кондратюка): “Старі співробітники згадують: Кондратюк на вигляд був значно старший від своїх офіційних тридцяти трьох. Пронизливий погляд, сива борода, сива, вічно розпатлана шевелюра – від звички, роздумуючи, куйовдити волосся логарифмічною лінійкою. Жартували: жоден артист не загримувався б краще під Дон Кіхота. Його можна було б прийняти за середньовічного фанатика, якби не постійні веселі іскорки в очах, жарти-примовки. Особливо одна, улюблена: “Кому – татор, а кому – лятор...” [303, с. 318]. Тут розкриваються окремі риси зовнішності, психологічний же складник портрета проглядається в І. Малишевського хіба що з підтексту. Короткий портрет може містити деякі моменти, що відображають особливості внутрішнього світу реального персонажа. Зокрема, у щоденнику А. Любченка прикладом такого портрета є зображення письменника Ю. Косача: “...Високий, худорлявий з довгими руками і якимись неспокійними, хоч і стомленими очима, – Юрій Косач. Він ніби ховає од мене свій зір, але я почуваю, що потайки він увесь час пильно стежить за мною, ловить кожний рух, кожне слово” [298, с. 283]. Тут, окрім опису зовнішності, що акцентована автором щоденника передусім на зрості, худорлявості героя, такій деталі, як очі, є й психологічний складник, який А. Любченко прагне показати не прямо, а імпліцитно через натяк на те, що Ю. Косач ніби потайки спостерігає за ним, ловлячи кожне слово чи рух.

Лаконічний портрет, як правило, зосереджує увагу на окремих, характерних саме для цього конкретно-історичного героя особливостях, здебільшого зовнішності. Прикладом саме такого портрета є опис зовнішнього вигляду матері Терези, якою побачив її Олесь Гончар: “Була з візитом мати Тереза. Сухенька, чепурна, з добротою в очах бабусі” [129, с. 158]. Вся портретна характеристика концентрується в одному лаконічному реченні.

Часом лаконічний портрет стосується й внутрішнього світу героя. Таким постає портрет німецької письменниці Анни Зегерс у щоденникових записах

Олеся Гончара, що частково нагадує інший портрет цієї жінки, цитований вище: “Померла Анна Зегерс. Я знав її. Пригадую, як сльози заливали бліді її щоки, коли в похмурий осінній день ми стояли перед берлінським муром. Свіжа глуха ця стіна, що розітнула світ по живому на Захід і Схід, була, видно, і особистим горем, стражданням письменниці. Більше, ніж будь-які слова, сказали мені ці мовчазні сльози змученої сивої німецької жінки” (запис від 2 червня 1983 року) [128, с. 561].

Крім того, у залежності від кількості персонажів, портрети яких наявні в документальному тексті, можна виділити одиничні портрети, парні й колективні. Окремо слід зазначити наявність автопортрета.

Одиничні портрети мають значну перевагу над усіма іншими різновидами цього елементу будови документального тексту. Вони можуть бути концентрованими і деконцентрованими, докладними, короткими і лаконічними. Цікавий приклад одиничного короткого деконцентрованого портрета І. Франка наводить у біографічному романі про М. Лисенка “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко” Вас. Шевчук. Спочатку йде опис зовнішності автора “Каменяра”, улюбленого його вбрання: “Він був на зріст середній, проте міцний, з ясним, розумним поглядом. Волосся темно-русе, високий лоб. Замість сорочки й краватки мав дуже гарну вишиванку” [521, с. 337]. Потім Вас. Шевчук ніби розширює й уточнює портретну характеристику І. Франка, називаючи вік цього реального персонажа, акцентуючи увагу на динамічності його рухів: “Гість рвучко встав, – на вид йому було під тридцять років, – і тим природним порухом примусив сісти голову” [521, с. 338]. Згодом автор біографічного роману пробує відтворити манеру читання І. Франком своїх творів: “Гаразд, – не став маніжитися й пишатись гість. Обвів присутніх поглядом, в якому де й взялася крицева міць, і став читати з пам’яті, нарощуючи поволі силу голосу: Я бачив дивний сон...” [521, с. 340]. Далі Вас. Шевчук пробує заглибитися у внутрішній світ свого героя, відтворюючи через “призаплющені очі” І. Франка нібито побачені ним далекі від Києва Карпати. Схожі підходи до портретування відзначає О. Проценко в романі З. Легкого “Тарасові страсті”: “Форма твору зумовлює відсутність розлогої

портретної характеристики Шевченка. Образ вимальовується з окремих лаконічних деталей: “невисокий опецькуватий хлопчина”, “хлопчина-окоренок із голубаво-сірими розумними очима”. Мама гадала, що нічого путнього з дитяти не буде: “...вереда із пелюшок: зривається зі сну, від голосної мови, грюку чи стуку скидається та плаче” [385, с. 188]. Таким чином, короткі портретні характеристики, розкидані по тексту романів, доповнюють уявлення читача про постаті Івана Франка та Тараса Шевченка, дають цілісне бачення їхніх образів.

Парні портрети зустрічаються значно рідше. Часом вони представляють реальну подружню пару, значно рідше друзів, знайомих. Вас. Шевчук у згаданому біографічному романі про М. Лисенка такими бачить І. Франка та О. Хорунжинську незадовго до їхнього весілля: “Гарна була то пара! Ольга чорнява, кароока, як мовиться, кров з молоком, й Іван з орлиним поглядом, в якому поєдналися і гострота, і лагідність. Лице у нього було живе, рухливе, на ньому можна було читати настрій в усіх його найменших змінах. Був, як завжди, у вишиванці, і це вражало, оскільки всі тут звикли до наречених у фраках та метеликах” [521, с. 376]. Деталі зовнішності обох реальних героїв ніби з’єднуються воєдино авторською оцінкою: “Гарна була то пара!”.

Ще рідше в документальних текстах ми маємо справу з колективними портретами. Тут вони мають власну специфіку, оскільки подібний портрет завжди є соціально-історичним, чого не може бути в художньому тексті, де домінують фікційні прийоми. Документальне відтворення дійсності прив’язує постаті конкретних реальних персонажів до історичних і соціальних обставин буття, оскільки кожен реальний герой живе в реальному часі та просторі, конкретних суспільних обставинах. У такий спосіб робиться ніби соціальний зріз суспільства конкретного часу в інтерпретації певного автора. Яскравий приклад колективного портрету українських письменників-емігрантів представлено в мемуарах У. Самчука: “Ось бачу ліричного, мімозного – “З журбою радість обнялась” – поета Олександра Олеся, що якось непомітно жив на шахівниці вулиць і вуличок, у лабіринті безнадії і гіркоти, у вічній гонитві за самим собою, виправдовуючи правду і засуджуючи засуджене, а ще знову пригадую нейтрального статика,

здавалося, вже упокорено бунтівника – Спиридона Черкасенка з його вічною “Казкою старого млина”, давно зламаного драпіжною волею цивілізації. Пригадую тихо екзальтованого півчеченця, півдемона Олексу Степановича в його суверенних глибинах, покритих пліснявою, льодом, міражами, з його апокаліпсою і звірами доби. Пригадую серафимічну дівчину Оксану Лятуринську – поетку слова, барви і матерії з її невситимою тугою по минувшині і жадобою знайти місце і справжнє слово “не такого” вислову. Знову дуже пластично виступає симбіозно-апостольська постать юного Олега Ольжича з його кам’яною романтикою в археології і віршах і тихою поезією в революції й політиці. Або знов той самий справжній козак-невмирака, вічний Мамай – Микола Мирський з його вродженою елеганцією, його блискучою діялектикою життя, яке, здавалося, виткане у нього гладдю на чистому шовку, з чистого оптимізму, дарма що це була вічна війна і вічна революція. А то знов парадоксальний контраст з ім’ям Михайло Мухин, що стало між поетами синонімом дружби, вічний Марко Проклятий, що невловно, як тінь, гонився за людьми (а люди за ним) і не міг знайти їх такими, якими хотіла його критично-некритична його душа” [403, с. 14].

Модифікацією колективного портрета є родинний. Він яскраво репрезентований у біографічних творах В. Шкляра, мемуарних – В. Сосюри, Р. Іваничука, І. Жиленко.

І вже зовсім рідко в документальній літературі трапляється автопортрет. Він може бути концентрованим, тобто викладеним в одному місці, або ж деконцентрованим, розкиданим по всьому твору. Прикладом першого є власний автопортрет Ю. Шевельова-мемуариста. Проте це й не зовсім автопортрет. Це скоріше запис його вражень, зроблених на схилі літ, від перегляду свого давнього фото 1931 року, вклеєного в диплом про закінчення Харківського педагогічного інституту професійної освіти: “З нього дивиться на мене довгасте виснажене астенічного й вузькоплечого юнака, з високим чолом, над яким сторчма підводиться ледь закучерявлена висока чуприна, під ним горять екзальтовано й насторожено запалі очі, щільно стиснені губи ніби кличуть до мовчання. На високій шиї такий же високий комірець сорочки, занадто широкий для такої

вузької шиї – або наслідок бідності, що не могла собі дозволити на підходящий розмір, або ознака браку товарів і неможливости вибирати відповідний розмір, а певніше і того і того. Юнак носить краватку, здається, чорну, але він не міг її як слід пов’язати, а шпонка на ланцюжку з’єднує, під краваткою, два краї комірця. Усе ніби каже: інтелігентний, але вовкуватий, не зовсім на своєму місці” [515, с. 152 – 153]. Фактично, автопортрет Ю. Шевельова, наче наново змальований з фотографії, що містить чимало зібраних воєдино портретних деталей, а таке не часто трапляється в його спогадах, є ніби пригадуванням чогось вщент забутого, а чогось лише призабутого з вершини прожитих років з урахуванням великого життєвого досвіду.

Таким чином, портрет у документальному тексті багато в чому нагадує подібний елемент композиції художнього твору, і водночас має власну специфіку, яка полягає в меншій залежності від властивих для белетристики художніх домислу і вимислу, фантазії письменника, більшій опорі на реальні документи і факти, свідчення очевидців. Автор дослідження пропонує іншу класифікацію портретів, зокрема, погоджуючись з поділом портретів на концентровані й деконцентровані, він виділяє в їхніх межах лаконічний, короткий і розгорнутий портрети, а також одиничний, парний, колективний і автопортрет.

3.2. Лаконічний портрет як ескізний опис зовнішності

Сучасні словники дають таке тлумачення слова “лаконічність”: **“**Короткість, стислість, небагатослівність – виклад думок з використанням найменшої кількості слів” [277]. Корінь слова “лаконічний” походить від назви давньогрецької місцевості Лаконія, на території якої знаходилося знамените місто Спарта. Лаконізм (від гр. λακωνισμός) – гранично стисле вираження думки [277]. “Існує легенда, коли Філіпп Македонський, батько Олександра Македонського підійшов до стін Спарти, він надіслав спартанцям послання, у якому говорилося: “Я підкорив усю Грецію, у мене найкраще у світі військо. Здавайтеся, тому що, якщо я захоплю Спарту силою, якщо я зламаю її ворота, якщо я проб’ю таранами

її стіни, то безжально знищу все населення і зрівняю місто з землею!” На що спартанці/лаконійці надіслали найкоротшу відому відповідь: “Якщо”. І Філіпп ІІ, і пізніше його син Олександр Македонський обходили Спарту у своїх походах” [277].

Зрозуміло, що в документальному тексті лаконічний портрет постає засобом творення ескізного опису зовнішності реального героя, оскільки на короткому текстовому просторі лише за рахунок стислого вираження думки неможливо створити повноцінний портрет. Однак і в такому випадку відбувається певна, хоча й редукована типізація та індивідуалізація реального героя через розкриття окремих деталей зовнішності (обличчя, вбрання, пози, жесту, погляду), манеру поведінки, динаміку мовлення, вікову, етнічну та соціальну приналежність, стать тощо.

Лаконічний портрет, як правило, зосереджує увагу на окремих, характерних саме для цього конкретно-історичного героя особливостях, здебільшого зовнішності. Прикладом саме такого портрета є опис зовнішнього вигляду письменника У. Самчука, яким його побачив і відтворив у щоденнику А. Любченко: “З’являється Самчук в чоботях, заросли́й, запилений, дуже подібний до звичайного парубка з села” [403, с. 206]. Тут всього декілька деталей. Із одягу згадані лише чоботи, а сам герой постає зарослим і запиленим, як людина, що здійснила довгий і тяжкий шлях. Очевидно, що А. Любченко в цьому портретному описі пропускає окремі деталі зовнішності Самчука, які він бачить візуально, але не відображає вербально, котрі дають підстави твердити, що герой виявився подібним до сільського парубка. Тут автор щоденника сподівається на творчу уяву читача, здатного побачити в постаті героя те, що дає підставу вважати його звичайним парубком із села.

О. Ющенко, змальовуючи лаконічний портрет В. Сосюри, робить акцент на одній лише деталі – голосі поета: “І ось він починає перед нами читати свої вірші. Голос тихий, аж ніби жіночий... До того часу, коли я не чув Сосюри, мені здавалось, що він наділений голосом зичним, дужим. Та вперше слухаючи поета в Ніжині у нашому студентському клубі, я зрозумів, що саме так і треба читати

його вірші. Сосюринська інтонація! Довірлива бесіда, музика слова заворожує...” [534, с. 90]. Оця деталь – голос – дозволяє не лише мати уявлення про поета, а й про манеру читання ним віршів, вплив його поезії на аудиторію, що врешті-решт захоплює інтимну сферу, внутрішній світ реального персонажа.

На голосі І. Світличного акцентує увагу В. Дрозд, додаючи ще й опис обличчя одного з лідерів шістдесятників: “Того вечора (1962 р.) з доповіддю про літературний процес на Україні виступав Іван Світличний. Читав довго і дещо монотонно. Але мене вразило його обличчя – просте, добре, інтелігентне. Я ще не знав, що з цією людиною буде тісно пов’язане моє життя впродовж кількох наступних років” [165, с. 221].

Всього кількома штрихами творить лаконічний портрет у мемуарах “Не окремо взяте життя” І. Дзюба: “Нашим ворогом номер один був директор кінотеатру на прізвище Філіпповський – ставний “фраєр” з пещеним обличчям. Він був помітною постаттю в публічному житті селища, бо добре грав у волейбол і взагалі красувався на фізкультурних оглядинах…” [154, с. 22]. Автор спогадів робить акцент на поставі героя і його пещеному обличчя, додаючи ще два штрихи – добру гру у волейбол і любов красуватися перед публікою.

Багато прикладів лаконічних портретів представлено в щоденниках Олеся Гончара. Йому вдається всього кількома штрихами репрезентувати портрет відомої реальної людини: “Підходить сьогодні на з’їзді до мене сивий, спортивної статури, сухорлявий чоловік. ... Я – Архип Люлька. Це той всесвітньо відомий конструктор авіадвигунів, що про нього в нас лише недавно стали писати” [128, с. 84]. “Сивий, спортивної натури, сухорлявий чоловік”, всього три штрихи, але за ними стоїть зовнішність знаменитого конструктора авіадвигунів, яку можна домислити, залучивши фантазію і домисел. Остання фраза, хоча, на перший погляд, і не містить деталей портрета, але розкриває сутність його імені – Архип Люлька – донедавна засекречений авіаконструктор.

Інший лаконічний портрет генерала Білоножка в щоденниках Олеся Гончара також небагатослівний: “Сам командувач (смаглявець, богатир, симпатію викликає з першого погляду) душу в усе це вклав” [128, с. 148]. Тут представлена

зовнішність (“смаглявець”, “богатир”), яка свідчить про те, що ця людина є засмаглою від постійного перебування на полігоні десь на півдні, у неї міцна статура. Лаконічний портрет генерала містить також приховані елементи психологічної характеристики (“симпатію викликає з першого погляду”, “душу в усе це вклав”).

У записі в щоденнику від 17 жовтня 1918 року Є. Чикаленко кількома штрихами окреслює лаконічний портрет В. Винниченка, тодішнього голови уряду України: “Сьогодні заходив я до Винниченка. Він за ці дні змарнів, пожовк і не має зовсім того бадьорого вигляду, який був у його в останній понеділок” [509, с. 179]. Очевидно, що зустріч автора щоденника з героєм відбулася через певний невеликий проміжок часу, а тому тут наявне приховане порівняння зовнішності: такою вона була і такою стала внаслідок ускладнення політичної ситуації в Україні (“змарнів”, “пожовк”, “не має зовсім того бадьорого вигляду”).

Інакше твориться лаконічний портрет М. Вінграновського в щоденнику В. Симоненка. Автор наголошує лише на одній характерній рисі свого сучасника: він трибун, все інше стосується потужної енергії його слова, що у підтексті засвідчує величину постаті: “Микола, безперечно, трибун. Слова у його поезіях репаються від пристрасті і думок. Поруч з ним глибинієш душею” [412, с. 543].

Лаконічний портретний опис Т. Мельничука репрезентовано в спогадах О. Ющенка: “...В Ірпені я зустрів змарнілого, виснаженого та бідненько вдягнутого чоловіка, з сивими вусами та бородою” [534, с. 408]. Це був Т. Мельничук. Короткий етюд про цього західноукраїнського письменника вимагав саме лаконічної портретної характеристики.

Майстром лаконічного портрету зарекомендував себе У. Самчук. Змальовуючи портрет професора Кубійовича, автор спогадів кількома штрихами відтворює важливі деталі його зовнішності. Теж саме він робить, коли творить лаконічний портрет заступника Кубійовича: “...Сам, невисокого росту, з ознакою лисини, спокійний і зосереджений професор… Його високий, з чіткими рисами обличчя, чорнявий, з нотатником у руках, заступник” [403, с. 31]. Для У. Самчука у портретних характеристиках важливими виявилися зріст обох персонажів,

ознаки лисини у першого і чорнявість у другого. Керівник є спокійним і зосередженим, а заступник запопадливим, тримаючи напоготові блокнот для записів.

Театральний режисер Михайло Ляшенко, дядько О. Муратова, у спогадах сина відомого українського поета постає таким: “Середнього зросту, з приємним, трохи безформним “акторським” лицем, дядько дуже точно гримувався і виглядав на сцені надзвичайно ефектно” [335, с. 214]. Тут теж акцент робиться на зрості реального героя. Про обличчя сказано, що воно є приємним, але безформним, що давало можливість набирати щораз нової форми, гримуючись під конкретні сценічні ролі, а тому на сцені театру Михайло Ляшенко був достатньо ефектним у гримі.

Цікаві приклади лаконічних портретів українських діячів часів національної революції початку ХХ ст. наводить Олесь Гончар, посилаючись на мемуари Галини Журби, які він читав: “Андрій Ніковський: ставний, високий, повен якоїсь панської чепурності: темно-русяве волосся, високе чоло і якоїсь небесної барви сині променисті очі” [128, с. 167]; “С[ергій] Єфремов: середнього зросту, їжаком підстрижений, з невеликими козацькими вусами, завжди у вишитій сорочці з застіжкою... Обличчя дуже українське, лагідне і спокійне, сказати б, – селянське і така ж вдача. Вдача й обличчя, яким усяка неправда цілком недоступна...” [128, с. 167]; “Тичина – молодий з темними наївними очима. Любив жартома вдавати дурника та по-хлоп’ячому сміявся. Був скромний, милий, часто дитячий. Усі його дуже любили (в редакції “Нової Ради”, де він працював), а Ніковський особливо” [128, с. 167]. Модифіковані портрети зазначених реальних особистостей є вторинними, оскільки їхня першооснова знаходиться в спогадах сучасниці А. Ніковського, С. Єфремова та П. Тичини – Г. Журби. Проте в Олеся Гончара є й чимало оригінальних лаконічних портретів. Наприклад, “мені заперечував якийсь Гіренко, секретар комсомолу, дніпропетровський висуванець, холоднооокий, черствий, він мені нагадує молодого фашиста. Кажуть, і звати його... Адольф” [128, с. 188].

Лаконічний портрет реальної особистості є досить поширеним у мемуарах не лише українських, а й зарубіжних авторів. Наприклад, всього лише одним реченням творить портрети відомого композитора М. Таріверді́єва та не менш відомого музиканта М. Растроповича А. Вознесенський: “Блискучий Мікаел Таріверді́єв, для нас Міка, світський лев, засмаглий красень, якого навіть сьогодні звуть сексуальним символом, був кумиром інтелігентної Москви доби 60-х” [77, с. 163]; “Його (Растроповича. – *А. Г.*) профіль схожий на профіль віолончелі – той же круглий лоб, носик, овал підборіддя” [77, с. 170]. В обох прикладах автор наголошує на кількох складниках портретної характеристики, що стосуються зовнішності, але особливого шарму портретові М. Растроповича додає вишукане порівняння з віолончеллю, що в підтексті містить натяк на його професію. Є. Євтушенко у лаконічному портреті колишнього довготривалого радянського шефа КДБ і короткочасного Генсека КПРС Ю. Андропова також звертається до оригінального порівняння: “Автор Сонетів и Психушок... непроникна людина з крючкуватим носом і нездоровим рум’янцем плямами, застібнутий на всі ґудзики, як сонет на всі рими, вів себе вкрай насторожено” [183, с. 208]. Ю. Андропов справді писав сонети, а як керівник каральних органів давав накази відправляти дисидентів до психіатричних лікарень. Згадуючи про сонет на всі рими, Є. Євтушенко натякає, що його герой прагне виглядати вкрай правильним, але це неможливо, оскільки в кожному сонеті є власна система римування, а сонет на всі рими є неможливим, оскільки виходить за межі усталених нормативних правил. Насправді це порівняння є прихованим оксимороном, тобто поєднанням того, що не можливо поєднувати. Все це стосується внутрішнього світу героя, елементи ж портретної характеристики стосуються лише зовнішності шефа КДБ і його костюма.

В автобіографічних творах зарубіжних авторів також досить часто використовується лаконічний портрет, де автор всього кількома ескізними штрихами відтворює власну зовнішність. Наприклад, принцеса Діана так характеризує себе: “Я висока, товста і лінива…” [352, с. 15].

Лаконічний портрет у мемуарах українських письменників часом теж зачіпає внутрішній світ героя, оскільки здійснити його розкриття на короткому текстовому просторі вкрай тяжко. Таким постає портрет колишнього секретаря М. Шолохова П. Гавриленка: “Заходив, проїздом із Вьошенської, друг і колишній секретар Шолохова – Петро Петрович Гавриленко – симпатичний дядько з простим лицем, це досить міцний, хоч йому вже 75 років. ... Народний характер з гумором, з природним розумом – не дивно, що цей агроном сподобався Шолохову” [128, с. 191]. З портретних деталей тут відзначені лише просте обличчя та міцність статури, все інше – спроба зануритися у внутрішній світ чоловіка, зрозуміти, чому саме його обрав для допомоги у творчій діяльності М. Шолохов.

Кілька мемуаристів залишили лаконічний портрет відомого поета В. Підпалого. Тут також кожен із них виділяє окремі деталі його зовнішності. Частково вони збігаються в різних авторів, але є й помічені деталі портрета, на які інші не звернули увагу. Однак із розрізнених портретних характеристик окремих авторів у цілому вимальовується розгорнутий портрет героя.

Розглянемо докладніше ситуацію з портретом В. Підпалого. Так, Н. Висоцька наголошує: “Цей білявий хлопець відразу привертав увагу гарною вимовою, злегка гаркавою, але природною” [73, с. 54]; М. Гайдаш відзначає: “Із Володею я зустрівся в першому класі. Він був білобрисий і маленького зросту” [91, с. 56]; “Маленького зросту Володя був аж до десятого класу, це його дуже турбувало” [91, с. 57]. С. Бабій згадує: “…Мене приймає в теплому кабінеті редактор – прокурені вуса, жовті від палених цигарок пальці правої руки, майже мій ровесник, невисокого зросту, з вигляду – добра людина” [19, с. 21]. В. Гудзенко наводить такі деталі портрета: “…Білочубий юнак середнього зросту в напрасованій білій сорочці й матроському кльоші виходив на сцену актового залу. Вірші читав картавлячи, неголосно, надто наспівано” [141, с. 86]. В. Дарді “найбільше запам’яталася ... Володина усмішка – завжди м’яко іронічна, доброзичливо прихильна. Може саме ця усмішка завжди викликала до Володі особливу симпатію” [151, с. 104]. Очі В. Житника “бачать його живим

енергійним, з доброю, щирою усмішкою, з русим, сонячно-золотистим чубом, від якого неначе світлішало довкола” [193, с. 114]. М. Сом писав: “Він був незагодований, вельми худорлявий, бо змалечку виростав сиротою – у вічних злиднях, у щоденній боротьбі за виживання” [429, с. 362]. Кілька виразних деталей до портрета додає І. Віденко: “Зі мною тепло вітається світловолосий, усміхнений юнак, студент університету, старшокурсник. У білій сорочці й новому темному костюмі” [365, с. 105]. Зрозуміло, що кожен із зазначених авторів подає власне суб’єктивне бачення постаті В. Підпалого, але оскільки всі вони говорять про одну й ту ж реальну людину, їхнє бачення його портрета частково збігається, у чомусь розходиться, однак у цілому вимальовується об’єктивний і достатньо цілісний портрет поета.

У біографічних творах лаконічний портрет має свою специфіку. Він може бути концентрованим, як це найчастіше трапляється в мемуарних творах, особливо в такому їх жанрі як щоденник, і деконцентрованим. У такому разі лаконічні портрети героя без зайвої деталізації, розгортаючись у часовій динаміці, ніби доповнюють один одного, творять його повнокровний об’ємний портрет. Простежимо це на прикладі роману Вас. Шевчука “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко”. Спершу звернемося до портрета Михайла Старицького – одного з головних героїв твору. На його початку ми знайомимося з Михайлом Старицьким, молодим парубком, що їхав верхи на коні, за яким пильно спостерігав його товариш і троюрідний брат Микола Лисенко. Окремі елементи лаконічного портрета героя свідчать, що той сидів у сідлі розкуто, ніби там і виріс. Жест – посмикування коротким поводом ніби підкреслює його вміння як вершника. Наступний портрет Старицького містить лише одну промовисту деталь: “Вже чималенькі вуса” [521, с. 99]. Його жест – крутити вуса – свідчить, що це вже не парубок, а дорослий молодий чоловік.

Слухаючи перше виконання опери “Тарас Бульба” автором, “Михайло весь напружився, дивився кудись убік чи в себе, і на обличчі в нього не відбивалося й найменших вражень-почуттів. Коли ж скінчився хор парубків, він підхопився з

місця і заходив по кабінету. Потім підбіг до нього, міцно обняв за плечі й вигукнув:

– Миколо, це... це геніально” [521, с. 328]. Вас. Шевчук створює динамічний лаконічний портрет Старицького, головними складниками якого є концентрований погляд, вираз обличчя, рух, виплеск емоцій.

Через тривалий час Вас. Шевчук наводить інший портрет свого героя: “Вулицею хтось проїхав. Ні, зупинився, злазить... Михайло! Йде зсутулившись, весь сивий... По знайомих та близьких так помітно, що час не йде, а вже біжить, збігає, немов вода.

Ввійшовши в двір, Михайло звів рішуче свою пониклу голову, підбадьорився. І вгледів друга.

– Щиро вітаю вас! – підніс, мов у театрі, не вельми вже слухняну руку” [521, с. 388]. Михайло Старицький злазить з коня. Він уже не молодий, йде зсутулившись і весь сивий. У нього поникла голова, яку він рішуче зводить, лише помітивши друга. Рука його вже не така слухняна як у молодості. Тут же: “Гість з явним задоволенням поцілував аж тричі розкішну господиню і пригладив вуса” [521, с. 388]. Автор роману повторює жест свого героя: але він уже не крутить вуса, а лише їх пригладжує. Наступні розпорошені портретні деталі стосуються постаті героя на схилі літ: “Подав холодну – якусь прив’ялу – руку і важко сів. Він був ряхкий, оббрезглий, з пригаслим зором... Господи, що роблять старість та нездоров’я з нами!” [521, с. 511]. Холодна, прив’яла рука, пригаслий зір, розповніле тіло ніби демонструють, як еволюціонує портрет людини під впливом часу. Порівняння з осіннім листком у наступній портретній вставці органічно демонструє, як змінюється людина під впливом хвороб з плином часу: “Хтось, здається до них прийшов. Михайло? Так він слабує саме. Теж підупав на силі, геть сивим став, пожухлим, наче осінній лист...” [521, с. 563]. Вас. Шевчук відтворює портретну еволюцію героя, знову акцентуючи увагу на вусах як значимій деталі образу: “Невдовзі Михайло сів. Поправив навіть вуса й прокашлявся, як те завжди бувало перед чарчиною чи перед співом” [521, с. 567]. Навіть останній лаконічний портрет Старицького містить згадку про його вуса,

які наряду з щоками та очима є вагомими портретними деталями: “Михайло напівлежав, заплющивши віясті й досі очі, і з-під повік йому на щоки й вуса скочувалися важкі сльозини” [521, с. 568]. Деконцентрований портрет Михайла Старицького в біографічному романі показує, які зміни в зовнішності людини відбуваються протягом життя. Домінантною деталлю портретної характеристики героя стають його вуса.

У романі Вас. Шевчука “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко” можна простежити еволюцію портрета Лесі Українки. Щоправда, здійснюється вона на значно коротшій часовій дистанції. Кожен із лаконічних портретів поетеси концентрує увагу на окремих деталях зовнішності героїні, що в кінцевому результаті дають уявлення про її портрет. Однак він у романі залишається неповним, оскільки Леся Українка не є головною героїнею твору. Спершу вона постає змарнілою, схудлою, з жалібною усмішкою: “І ось, нарешті, постала на порозі – змарніла, схудла, з жалібною усмішкою” [521, с. 483]. Далі головний герой твору Микола Лисенко бачить її з запалими від хвороби щоками і сумними очима: “Зиркнув на Лесю. Щоки позападали, очі сумні-сумні. Їй незабаром їхати на операцію аж до Берліна...” [521, с. 518]. Зовсім інакшою вона постає через місяць: “Десь через місяць Леся прийшла до них, задумлива і навіть таємнича. Жінки стають такими, коли закохуються” [521, с. 523]. Герой вважає, що вона закохалася, а тому на її обличчі з’явилися задума й таємничість. Далі М. Лисенко спостерігає за манерою читання героїнею власного вірша: “Леся дістала з сумочки і розгорнула аркуш, а потім спохмурніла і почала читати. Неголосно, ледь-ледь на розспів...” [521, с. 525]. Подальша портретна характеристика уточнює манеру її читання: “Нема в усій імперії такої поетеси, як Леся Українка... О, вийшла на кін вона й глухим, несильним голосом читає свій відомий вже багатьом киянам “столітній” вірш” [521, с. 534]; “Вона на хвильку змовкла, оглянула німу, незрушну залу й закінчила – вже тоном вище – славу поетам-попередникам” [521, с. 534]. У результаті з лаконічних портретних характеристик, розкиданих по тексту роману Вас. Шевчука, постає більш-менш розгорнутий портрет Лесі Українки, у якому, крім окремих деталей зовнішності, наявні спроби заглибитися

у внутрішній світ класика української літератури кінця XIX – початку XX століття.

Біографічний роман Вас. Шевчука містить також розгорнутий портрет головного героя відомого українського композитора М. Лисенка, який також є деконцентрованим у тексті й складається з низки лаконічних портретів. Автор, спираючись на документальні факти, змальовує героя твору як свідомого українського патріота, який навіть у вбранні намагався продовжувати давні народні традиції і звичаї, але не цурався й новітньої європейської моди. Уже один із перших портретних описів М. Лисенка засвідчує, що навіть у одязі в селі він прагнув слідувати старожитнім звичаям. Так, відправляючись разом з товаришем і родичем М. Старицьким на вечорниці, вони одягають звичайне селянське вбрання: “Одягнені були, звичайно ж, у простий, народний одяг, чим здивували вельми двірню, яка у них служила, як і раніше” [521, с. 70]. Однак після повернення з навчання в Німеччині в портретній характеристиці М. Лисенка відбуваються суттєві зміни. Вас. Шевчук наголошує, що його обличчя прикрасила борода, яку в другій половині XIX ст. в Україні чоловіки не носили: “... Мав борідку, що для киян було незвично й дивно” [521, с. 130]. Саме на бороду звернув увагу майбутній тесть М. Лисенка О’Коннор: “Його зустрів пан О’Коннор. Зрадів, обняв і тричі поцілував.

– Змужнів, мужнів! – поплескував його по спині. – Ще й борода!.. У Лейпцизі тепер у моді бороди?

– Та як сказати... – м’явся, шукаючи очима Ольгу” [521, с. 133]. На початку своєї трудової біографії головний герой роману Вас. Шевчука “... одягався … виключно по-європейському і був гранично ввічливий із будь-яким чиновником” [521, с. 190]. Коли Ольга втратила дитину, то М. Лисенко “прийшов до Ольги тільки на другий день. Коли йому дозволило жіноцтво дому. Й перше, що він побачив, – очі. Такі великі й такі сумні, що в нього стислося серце. А потім із напівпітьми кімнати з’явилося її лице, змарніле, якесь чуже...

Сів на стілець і взяв легенько, ніби могла зламатись, її тендітну руку, що біліла лілеєю на укривалі.

Тим часом очі Ольги наповнились ущерть сльозами, й той біль став скочуватися по скронях” [521, с. 159]. Змальовуючи крізь таку деталь, як очі Ольги, її портрет у непростий момент життя, автор ніби вивертає назовні те, що діялося в душі Лисенка, показуючи весь трагізм цього етапу його життя, що врешті-решт пізніше призвів до розриву з дружиною.

Після невдалого шлюбу з Ольгою О’Коннор, душевні муки і незгоди відбилися на обличчі М. Лисенка. Знайомство ж з Ольгою Липською, яка пізніше стане його громадянською дружиною, змусило героя ретельніше ставитися до своєї зовнішності. Вас. Шевчук у цьому зв’язку відтворює своєрідний автопортрет Лисенка, примушуючи того вдивлятися в дзеркало: “Після бурхливих оплесків і криків “браво!” шукав даремно Ольгу й прийшов у дім Подольських як чорна хмара. Лаяв себе за це, вдивляючись у вид свій у свічаді, сиріч у дзеркалі, де вже були і зморшки, і сивина” [521, с. 249]. Оці портретні деталі (зморшки й сивина) постійно хвилювали Лисенка як людину творчу. Автор роману примушує того не раз роздумувати над різницею у віці між ним і Ольгою Липською, відтворюючи при цьому виразні портретні деталі, які відображали духовний світ героя: “Вона була така розкішна і молода, що серце завмирало при кожній з’яві. Іноді вкрадався й острах. Старість до нього йде, вже навіть біжить бігом... За десять років стане справжнім дідом, немічним та вередливим, як всі старі, а їй на той час виповниться сорок один” [521, с. 383].

Серед інших героїв, чиї лаконічні портрети простежуються в динаміці, є Остап Вересай, старий сліпий кобзар, з яким був знайомим головний герой роману. Репрезентуючи його, Вас. Шевчук звертає увагу на такі портретні деталі, як розпростані плечі і рухливі пальці музики, його голос: “Кобзар розпростав плечі, щоб стаючи співцем козацьким давнім, а потім прихилився до кобзи-жалібниці, зітхнув, пустив по струнах пальці, які були на диво жваві та говіркі, і заспівав не басом чи баритоном, як можна було гадати, а доволі чистим високим тенором” [521, с. 182]. Далі автор твору робить акцент на широких акторських можливостях Вересая: “Він був актор уроджений, правдивий, мов сама земля, яка дала йому життя та голос. І кобза в його руках була настільки злита з його єством,

душею, духом, що не сприймалися як щось окреме. Старий удвох із кобзою не тільки професійно виконували народну думу про втечу трьох братів з Азова, а й грали свою виставу, де кожен жест і кожен найменший порух брів, голови мав певний смисл, доповнював картину втечі степом, де звідусюди чекати можна полону й смерті" [521, с. 183]. Деталі – нахмурені брови, рухливі пальці – довершують роботу над портретом Остапа Вересая, роблять його об'ємнішим, повнокровнішим, розкривають силу таланту цього вихідця із народу, що символізує його велич і нездоланність духу: "Кобзар нахмурив брови, торкнувся струн, а потім дав волю пальцям. Кобза враз затужила чайкою, зарокотала бурею, заклекотала орлом у небі, що видивлявся в степу безмежнім здобичі..." [521, с. 231].

Серед лаконічних описів зовнішності героїв роману виділяється портрет М. Костомарова. Він також є деконцентрованим, хоча й не таким розкиданим по тексту, як портрети самого М. Лисенка чи його друга М. Старицького. Це можна пояснити тією обставиною, що зустріч головного героя з відомим українським письменником й істориком є епізодичною в структурі тексту, тому окремі деталі портретної характеристики зосереджені на кількох сторінках роману. Спочатку Вас. Шевчук відтворює перше враження від знайомства М. Лисенка та його супутників, що прийшли заколядувати в Петербурзі до старого вченого: "…Серед книжок, сувоїв, одягу, розкиданих впереміжку, стояв дідок – геть сивий, в маленьких окулярах – і розглядав їх з подивом і щирою цікавістю" [521, с. 213]. Деталі портретної характеристики відтворюють зовнішність Костомарова: сивий дідок в маленьких окулярах, але погляд має живий, бо дивиться на гостей з подивом і цікавістю. Далі в портреті з'являються деталі – сиві вуса і сльози як вияв емоцій старого вченого: "...Він заплакав гірко й з-під окуляр бризнули на сиві вуса сльози" [521, с. 213]. Продовжуючи творення портрета М. Костомарова, автор роману знову звертає увагу на окуляри як важливу деталь, що свідчить про вік і вченість цього реального героя, а жест – "витер сльози" – свідчить про емоційність старого: "Зняв окуляри, витер сльози й знову одягнув" [521, с. 213]. Порівняння людини поважного віку з молодими колядниками фактично завершує

портрет М. Костомарова, який, зважаючи на вік, суттєво програє молоді: “На тлі старого й немічного господаря вони (колядники. – *А. Г.*) були дубами. Міцні, рожевощокі...” [521, с. 214]. А тому автор підкреслює: “Старий зчорнів. Аж ніби схуд в них на очах. Помовчавши, сказав, заметушившись:

– Я геть забув, що маю вас пригостити!” [521, с. 215].

Усе це дає підстави побачити далеко не розгорнутий, а все ж пізнаваний, хоча б з фото, портрет Миколи Костомарова.

Роман “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко” містить цілу низку одиночних лаконічних портретів відомих українських діячів другої половини XIX ст.: серед них портрет відомого диригента О. Виноградського: “Гість мовчки слухав цей діалог й ледь посміхався в ріденькі руді вуса. Мав років тридцять чи тридцять п’ять. І славу диригента й організатора концертів знаменитостей та симфонічних творів” [521, с. 408]. Тут наголос зроблено на віці героя, умінні слухати співрозмовника, відзначена усмішка, руденькі вуса.

Інший портрет належить відомому громадському діячеві О. Русову: “Сашко кивнув. Який у біса тобі Сашко! Йому давно за сорок, вже скроні сиві і срібло в такій розкішній колись чуприні” [521, с. 421]. Тут також Вас. Шевчук виділяє такі деталі, як вік героя і його сивину. Для лаконічного портрета іншого відомого українського історика В. Антоновича автор роману обирає тільки позу: “Володар, – було колись! – сидів, як завжди, в кріслі, обкладений валами книг. Якби ще рів з водою!..” [521, с. 433]. Але ця поза свідчить, що ми бачимо справжнього вченого у його кабінеті серед книг, з яких він черпав свою вченість і сам писав, збагачуючись духовно.

Змальовуючи лаконічний портрет українського байкаря Л. Глібова, автор відтворює відомі з фотографій письменника скупі деталі його зовнішності, такі, як бакенбарди, але поза героя, його погляд – усе це домислено Вас. Шевчуком на основі доброго знання біографії цієї людини: “П’ятий ряд, біля проходу... З баками, що заміняють бороду...” [521, с. 455]; “У нього був розумний, добрий погляд й м’які, ласкаві рухи. Такі не здатні чинити зла, самі в житті беззахисні. А втім, це їхня зброя, як у дітей” [521, с. 456].

При створенні портрета Б. Грінченка Вас. Шевчук порівнює його з І. Франком. Водночас він наголошує, що колір волосся у них був різним: “За кілька днів до Києва приїхав Борис Грінченко. Хоч був чорнявий, чимось він нагадав Івана Франка. Можливо, що очі мав пелехаті й мудрі, а може, несуєтністю, розважним словом. Пив чай гарячий з холоду і розглядав краєчком ока чужу домівку” [521, с. 513].

Наречену І. Франка О. Хоружинську Микола Лисенко побачив такою: “Вона була ніврoку. Хоч не красуня писана, та вельми симпатична, жива душею й розумом, наскільки можна визначити з кількох звичайних жіночих відповідей на запитання. Правда, він пам’ятав її ще з класів інституту...” [521, с. 345]. Хоча тут зовсім мало деталей портретної конкретики, однак проглядається образ симпатичної молодої жінки.

Портрет М. Шашкевича в романі “Вода з каменю” Р. Іваничука подається в авторській інтерпретації. Він також є деконцентрованим, окремі лаконічні портрети поступово вибудовують повнокровний портрет керівника “Руської трійці”. Спочатку ми бачимо “худорлявого двадцятирічного юнака Маркіяна Шашкевича, який при неділі, будучи вільним від репетиторства з дітьми вуйка Захара Авдиковського, квапився до Закладу Оссолінських…” [216, с. 6].

Автор докладно змальовує зовнішній вигляд М. Шашкевича, роблячи акцент на виразних деталях портретної характеристики, а саме: вихудлій шиї, прозорих мочках вух, сутулих плечах: “Вихудла шия, синюваті, аж прозорі мочки вух, сутулі плечі юнака свідчили про його сутужне життя; стос книг, які він, ненаситний, ось зараз проковтне, ще більше додадуть йому сутулості й худоти…” [216, с. 12]. Ці деталі розкривають нелегке життя реального героя. Особливий акцент Р. Іваничук робить на відображенні його очей, які палали захватом після прочитання “Енеїди” І. Котляревського: “…Стояв на порозі з книжкою в руці, очі його палали захватом і здивуванням” [216, с. 20]. Інакше Р. Іваничук відтворює портретну характеристику Шашкевича під час похорону батька: “Мати стояла незворушна, мов статуя, а він чекав навколішках і дочекатися не міг. Василевський знову узяв його за плече, та не вставав син. І врешті діткнулися

тремтячі мамині пальці до його волосся, вони були м’які і теплі, на тім’я лягла легка долоня, вона поволі сповзала по його скроні на обличчя, діткнулася губів, підборіддя, він поцілував її і відчував, як прийшли в його душу, владно вмощуючись, рівновага і впевненість. Маркіян устав і пішов з дому вслід за Василевським” [216, с. 76]. Тадей Василевський віце-маршалок Галицького станового сейму дав роботу юнакові.

Маркіян Шашкевич ледве стримує себе, дивлячись на Михайла Базилевича, із-за доносу якого його виключили з семінарії. Стиснуті кулаки в портреті Шашкевича свідчать про переповнення юнака гнівом проти зрадника: “Маркіян не виймав з кишень благенького пальта рук, вони стискалися в кулаки, він насилу стримував себе, щоб не вихопити їх і не звалити юду в замет, притоптати там, задушити, напхавши в рот снігу” [216, с. 88].

Інакше поводить себе Шашкевич, якого Анна запросила на концерт. Портретні деталі зовнішності юнака засвідчують його закоханість у дівчину: він біжить через глибокий сніг до касино, зовсім забувши, що одягнений у костюм далеко не святковий: “До касино було недалеко, та Маркіян біг, не зважаючи, що хтось там здивовано позирав на нього. Наближався до святково-білого Єзуїтського городу, йому ніколи було його обминати, поринав по коліна в синюватій габі неторканого снігу, помережаного слідами пташиних ніжок. Крізь обліплене снігом віття древ проглядали великі, задраповані жовтими шторами вікна касино; на розчищеному тротуарі Маркіян обтрусився, підійшов до касового віконечка і взяв квиток за п’ятдесят крейцерів. … Згадав цієї миті, що треба буде роздягатися в гардеробі, а костюм у нього далеко не візитовий. … Маркіян сів скраю у вільне крісло. … Маркіян бачив тільки відбитий на стіні її гострий профіль, дополовини закритий зливою волосся, невловимий, далекий, недосяжний…” [216, с. 117 – 118].

У вирішальний момент життя під час промови перед Головацьким і Вагилевичем Р. Іваничук зображує Шашкевича як полум’яного пророка, сповненого натхнення і гніву, з палаючими очима: “Він стояв мов пророк, – натхненний і гнівний, в худих грудях клекотів насилу стримуваний приступ кашлю, горіли очі, хворобливий рум’янець виступав плямами на блідих щоках,

плями на мить згасали, щоб потім ще дужче спалахувати і розлитися по всьому обличчі” [216, с. 225].

Відтворюючи портретну характеристику М. Шашкевича, Р. Іваничук передає її в динамічному розвитку, розкриваючи через окремі деталі зовнішності, розкидані по тексту роману, силу духу цієї молодої, але тяжко хворої людини.

В. Єшкілєв, вибудовуючи лаконічний портрет Г. Сковороди, подає його через бачення героїв роману “Усі кути Трикутника”. Спершу через сприйняття Констанци, якій сподобалося “витончене обличчя Григорія, на якому природна блідість і червоні ознаки хвилювання виписували самобутні знаки чутливої натури” [189, с. 90]. Розбещена італійська графиня звертає увагу на риси обличчя українського філософа, які передають їй знаки чутливості його натури. Потім агент доповідає графу Рескі про появу Сковороди в Італії. Його доповідь теж є скупою на риси зовнішності: “Виглядає на поляка, худий, високий, білошкірий, з темними очима” [189, с. 94]. Агент звертає увагу на контраст у портреті філософа: біла шкіра, але темні очі. Продовження доповіді агента містять важливі деталі, які свідчать про внутрішній світ героя: “…Той хлопець не виглядав на значущу персону. Він був бідно одягненим… …В нього очі такі самісінькі, як у падре Віджіліо, коли той проповідує про маленького Ісусика. … Такі люди, ваша світлість, не бувають ані шпигунами, ані заколотниками” [189, с. 95].

Окремо слід згадати лаконічний курйозний портрет, що є унікальним у портретній галереї української документалістики. Єдиний приклад такого портрета репрезентовано в щоденниках Олеся Гончара: “Вийшли в Москві збірником п’єси Миколи Куліша. Але замість портрета автора – портрет Хвильового (в папасі, в шинелі сидить, зіщулений, як від холоду). Мабуть, хтось переплутав, бо, кажуть, справді між ними була схожість” [128, с. 416]. Тут є кілька портретних деталей, що характеризують реальну особистість. Курйоз же полягає в тому, що замість портрета М. Куліша помилково вміщено портрет М. Хвильового, хоча люди, котрі їх знали особисто, бачили між ними певну схожість.

Таким чином, у документальному творі лаконічний портрет є складником ескізного опису зовнішності реальної історичної особистості, тому що на короткому текстовому просторі лише за рахунок стислого вираження думки не має можливості для створення повноцінного портрета. Однак і в такому випадку помітною є певна, проте редукована типізація та індивідуалізація героя, яка здійснюється шляхом розкриття окремих деталей зовнішнього вигляду (обличчя, вбрання, пози, жестів, погляду), манеру поведінки, динаміку мовлення, етнічну та соціальну приналежність, стать тощо. Автор мемуарного твору через відтворення кількох штрихів, що характеризують зовнішність героя, прагне створити його лаконічний портрет, який часом може нести й елементи психологічної характеристики. Досить рідко трапляються вторинні лаконічні портрети, у такому випадку автор спирається на мемуари інших письменників. У тому випадку, коли кілька мемуаристів залишили лаконічні портрети однієї історичної особи, то із розрізнених портретних характеристик окремих авторів у цілому вимальовується розгорнутий портрет героя.

У біографічних творах лаконічний портрет має свою специфіку. Найчастіше він постає концентрованим, як це нерідко трапляється в мемуарних текстах, особливо в щоденниках, і деконцентрованим. У такому разі лаконічні портрети героя без зайвої деталізації, розгортаючись у часовій динаміці, ніби доповнюють один одного, творячи його повнокровний об’ємний портрет.

3.3. Короткий портрет: між лаконічним і розгорнутим

Портрет у мемуарному чи біографічному тексті – це далеко не звичайна фотографія героя. Його естетична функція у творі є набагато більшою. Це не просто опис зовнішності персонажа, а складник створення його образу. Портрет також допомагає осягнути художній світ самого автора. До того ж обрання тих чи інших елементів, що сприяють створенню портретної характеристики героя, її інтерпретація пов’язані з індивідуальним стилем автора, творчою манерою, а також з його світоглядними переконаннями.

Короткий портрет у документальному тексті складається з одного абзацу або кількох речень, у яких розкривається зовнішність і частково внутрішній світ реального героя. Це вже не лаконічний портрет, який є засобом творення ескізного опису зовнішності реального героя, але й ще не повнокровний розгорнутий портрет, який всебічно розкриває риси зовнішності й психологію персонажа, його внутрішній світ.

Українська та зарубіжна література non fiction мають чимало прикладів використання коротких портретів письменниками різних держав і народів, з яких дізнаємося про зовнішній вигляд і частково про внутрішній світ реальних історичних особистостей, часом звичайних людей. Найчастіше такі портрети є одиничними, концентрованим, зосередженими в одному місці спогадів.

Зокрема, Х. Алчевська, відтворюючи короткий портрет Ганни Барвінок, звертає увагу на елементи одягу старої письменниці, її прикраси, вік, наводить прізвище та псевдонім героїні, з якою вона бачилася в Полтаві з нагоди відкриття пам’ятника І. Котляревському: “Найстарішою з товариства була стара Кулішиха, чи то Ганна Барвінок. За старовинним звичаєм народників вона приїхала з дальнього хутора свого на свято, в чорній корсетці, довгій ситцевій спідниці зі старосвітською наколкою на сивому волоссі й пишними білими мережаними рукавами сорочки” [10, с. 31].

У мемуарах С. Тельнюка репрезентовано портрет звичайної реальної людини, його викладача в педучилищі Н. В. Рубана: “Коли я навчався в Переяслав-Хмельницькому педучилищі, був у нас викладачем української літератури Никанор Васильович Рубан. Довготелесий, носатий, худий, вічно заглиблений у себе. Цей чоловік, здається, так і не спромігся до кінця навчального року запам’ятати нас усіх на ймення та прізвища. Але ми на нього за це не ображалися. Він був узагалі химерний: міг раптом запалитися на уроці й розповідати зовсім не те, про що пишеться у підручнику, а то, пам’ятаю, якось причепився до мене, а просто так – задля якогось, відомого, певне, тільки йому інтересу. І коли я сказав у відповідь щось несусвітнє, то він тут же прочитав нам усім цілу лекцію про слово та його красу... А то питав, чи знаємо ми таке слово

“кипень”. А ми не знали, і він лаявся на нас, що ми глухими вродилися: не чуємо, не знаємо, як звучить, як дзвенить рідна мова...” [461, с. 290]. Тут відсутній докладний опис зовнішності цієї реальної людини, автор відтворює лише її кілька штрихів (“довготелесий, носатий, худий”), пробує зазирнути у внутрішній світ героя (“вічно заглиблений у себе”), відзначає забудькуватість (“так і не спромігся до кінця навчального року запам’ятати нас усіх на ймення та прізвища”), химерність, любов до рідної мови тощо.

Зразковий короткий портрет класика української літератури Михайла Коцюбинського репрезентують спогади Є. Чикаленка: “Вище середнього зросту, дуже тендітного складу: ряд його предків, здавалося, не знали фізичної праці. Взагалі вдачею, як зовнішньою, так і духовною, своєю культурністю він відрізнявся від демократичної української інтелігенції і нагадував собою польського родовитого аристократа, хоч походив з демократичного українського роду. В обличчі його було щось і східного, румунського чи мадярського – чорні оксамитові очі, невеличкі, закручені вгору вуса та шпанка під нижньою губою, що почали сивіти ще за його молодих літ; голова у нього і тоді вже була лиса, наче голена. В обходженні з людьми він був незвичайно милий, люб’язний і завжди намагався говорити людям тільки приємне; оця, сказати б, сахаринова солодкість його нагадувала польське виховання і відгонила нещирістю, що не наближало до нього людей, а навпаки, віддалювало, а тому, хоч усі ставилися до нього з великою повагою й високо ставили його як найкращого письменника, майже ніхто з ним близько не приятелював” [508, с. 151]. Тут є все – окремі деталі зовнішності: зріст, обличчя, очі, вуса, борода, лиса голова; поводження з людьми; внутрішній світ; сильні і слабкі сторони особистості; суб’єктивна оцінка їх автором.

Творячи короткий портрет Володимира Павловича Науменка – голови Київської громади, – Є. Чикаленко звертає увагу на зовнішній вигляд свого героя, відзначаючи, що той здавався молодшим за свої роки. Для цього автор мемуарів удається до порівняння батька і його синів: “Вище середнього зросту, тендітного складу, з туберкульозним виглядом, з густою русявою бородою і таким же чубом,

з ясними очима і дуже приємними рисами обличчя, він здавався років на 20 молодшим за свої 50 років і поряд зі своїми синами виглядав скоріше їхнім старшим братом, ніж батьком. Дуже популярний в Києві педагог, незвичайно тактовний, лагідний в обходженні, як казали, “дипломат”, що вмів ладити зо всіма, навіть з попечительським округом, від якого як учитель, а потім директор приватної гімназії, цілком залежав. Добрий промовець як на московській, так і на українській мові, надзвичайно безкорисна і розумна в практичних справах людина...” [508, с. 198]. Є. Чикаленко завершує портрет акцентом на дипломатичні та ораторські здібності свого героя, його безкорисності й прагматизмі.

Неповторність і внутрішня сила постаті письменника проглядається в короткому портреті Гр. Тютюнника в спогадах М. Руденка “Найбільше диво – життя”: “Я бачив, як болісно пересмикнулося обличчя Григора – тоді ще молодого чоловіка з русявим чубом, що нависав на лоба. Григір володів мужньою вродою, ним можна було замилуватись, якби не застарілий, винесений іще з дитинства смуток у його розумних очах. Той смуток повертав думку в іншому напрямі – вже було не до його вроди, кортіло довідатися, що так засмучує цього слов’янського красеня. Та трохи поспілкувавшись з Тютюнником, ти вже розумів, що перед тобою людина, яка всотує чужі болiння, мов свої власні. То просто властивість таланту, властивість людського серця. Таку людину треба оберігати від тяжких вражень – вона перед ними беззахисна, мовби з неї здерли шкіру і так випустили у світ” [394, с. 464]. Тут автор виокремлює найхарактерніші риси зовнішності свого героя: молодий чоловік з русявим чубом, що нависав на лоба, мужня врода, смуток в очах. Однак набагато більшої ваги М. Руденко надає відтворенню психології свого героя, відображенню його внутрішнього світу. Найважливіше автор вбачає в тому, що Гр. Тютюнник як талановитий митець всотував у себе чужі болі, сприймаючи їх, як власні.

Р. Іваничук створює чимось схожий портрет Григорія, старшого брата Григора Тютюнника, у спогадах “Благослови, душе моя, господа…”: “Того дня за столом сиділа незнайома мені людина. Великоголова, тяжка і понура. На мене

глянули втомлені очі й пройняли всього: були виразні, розумні й вимогливі. Признаюсь, я вже й не чекав якоїсь підтримки від цієї непривітної на перший погляд людини. Але почалася розмова, і всі мої упередження відразу пропали. Я побачив перед собою сердечного, розумного і щирого друга. Він розпитав, коли я почав писати, якими темами цікавлюся, сказав, між іншим, що не варто бути аж таким сором'язливим, хоч, як я помітив, моя хлопчача скромність йому сподобалася" [215, с. 85]. Автор не згадує вік героя, але акцентує увагу на тому, що Г. Тютюнник був великоголовою людиною, тяжкою і понурою. І знову ключовою деталлю портретної характеристики постають очі. Р. Іваничук наділяє їх аж чотирма означеннями: "втомлені", "виразні, розумні й вимогливі". Ця деталь у підтексті розкриває внутрішній світ письменника, його зацікавленість молодим співрозмовником, пораду не бути сором'язливим.

Багато коротких портретів звичайних людей, з якими зводило відомого літературознавця, одного з лідерів руху шістдесятників І. Дзюбу життя, репрезентовано в його книзі спогадів "Не окремо взяте життя". Передусім це портрети його вчителів. Усі вони є одиничними, концентрованими. Серед них – "Марія Василівна Аєдоницька, вчителька німецької мови, – щупленька, бистра, емоційна – навпаки, бурхливо реагувала на наші неподобства, але ефект завжди був комічний. Бо ми знали, що її сварливість – хвилинне, насправді вона нездатна на злостивість чи якісь недобрі почуття. Причиною наших неуспіхів у німецькій вона вважала брак сили волі, щоб змусити себе вивчити якийсь параграф: "Вы тряпки!" Але завжди був хтось, хто вивчив урок, тоді Марія Василівна урочисто проголошувала: "Вот Сапрыкин – мужчина!" Але наступного разу вже Саприкін виявлявся "тряпкою", а "мужчиною" був хтось інший…" [154, с. 43]. Автор мемуарів одним лише словом наголошує на зовнішньому вигляді героїні ("щупленька"), а потім пробує змалювати певні особливості її темпераменту ("бистра, емоційна"), має бурхливу реакцію на неподобства. Далі І. Дзюба вказує на незлостивість учительки, відтворює її реакцію на знання учнів з німецької мови, яку вона викладала. А ще на російськомовність Марії Василівни, адже І. Дзюба навчався в школі з російською мовою викладання.

“Зовсім іншого роду екзотичною постаттю був учитель географії Микола Дмитрович Кульпинський. Високий, сутулий, окуляри з товстими скельцями – був дуже короткозорий (в таких же окулярах ходив і його син, який вчився не то в нашому ж класі, не то в старшому і викликав співчуття саме тими окулярами – знаком інакшості). На Кульпинському був ореол якихось недоступних нам знань, тільки частинкою яких він міг за короткий урок поділитися з нами. Уроки проводив неквапливо, трохи ніби мляво (флегматик!), але за змістом цікаво, часто наводячи “ілюстративний матеріал” з літератури, вдаючись до різних асоціацій…” [154, с. 43]. У цьому портреті більше уваги приділено зовнішності вчителя (високий, сутулий, короткозорий, ходив у окулярах). Портрет містить внутрішнє порівняння (в окулярах ходив також син Миколи Дмитровича). Манера викладання (“Уроки проводив неквапливо, трохи ніби мляво (флегматик!), але за змістом цікаво, часто наводячи “ілюстративний матеріал” з літератури, вдаючись до різних асоціацій…”) – це вже свідчення про професійну майстерність учителя. Згадка про екзотичність постаті Кульпинського засвідчує, що в пам’яті І. Дзюби він залишився неординарною постаттю. Про внутрішній світ цього героя говорить хіба що “ореол якихось недоступних нам знань”, який можна лише прочитати з підтексту твору.

Інакше будується короткий портрет учителя хімії: “... Заходить у клас викладач хімії добряк Микола Прокопович Митя. У класі – сміх. Незлий, неглузливий, але сміх. Чому? Бо Микола Прокопович трохи таки кумедний: товстенький, як джміль, а говорить як у бочку. Його й прозвали: “Бомбовоз”. А ще “Плюмбум-два”, бо він дуже смачно вимовляв назву цього хімічного елемента, про який йому чомусь доводилося багато говорити. І кожна його репліка (“Бабаш, скажите своим ногам, чтобы они не стучали”) викликала вибух сміху. Навіть коли він сердився (а це було дуже рідко), це нас тільки веселило…” [154, с 42]. Цей портрет твориться шляхом шаржування. Автор кількома штрихами, використовуючи на короткому текстовому просторі два порівняння, змальовує кумедну зовнішність персонажа (“товстенький, як джміль, а говорить як у бочку”). Подвійне прізвисько Миколи Прокоповича – Бомбовоз і Плюмбум-два –

робить портрет учителя більш наближеним до реалій тодішньої школи, у якій рідко хто з учителів не мав прізвиська. Сміх дітей (“незлий, неглузливий”) свідчить, що учні сприймали учителя таким, яким він був. Недаремно мемуарист у портретній характеристиці вживає слово “добряк”.

“Зовсім інакшим був Микола Якович Онипко, викладач математики (власне, алгебри, геометрії, тригонометрії). Стриманий, врівноважений, але тримав клас у робочій напрузі. Його поважали й боялися, і то був якийсь непригнічувальний, “благотворний” страх. Я вже згадував про його вимогливість, скупість на добрі оцінки – хотів “підтягти” нас до свого рівня; згадував і про те, яке судилище вчинило над ним наросвітівське начальство, щоб не псував показників успішності. Говорив Микола Якович неквапливо і при цьому якось характерно тер лівою рукою коло вуха. Викликавши когось до дошки писати формули, підраджував: “Спешите, но медленно”. Або: “Будьте не Петрушкой, а Анти-Петрушкой: говорите с чувством, с толком, с расстановкой”…[154, с. 42]. І Дзюба, створюючи короткий портрет учителя математики, ніби зовсім не наводить елементів зовнішності героя спогадів, але оцінки темпераменту Миколи Яковича (“стриманий, врівноважений”) опосередковано дають уявлення про його зовнішність. Автор мемуарів наголошує на професійній майстерності вчителя (“тримав клас у робочій напрузі”), учні якого поважали й водночас боялися. Ще І. Дзюба відзначає вимогливість учителя. Неквапліва мова, характерний жест (“тер лівою рукою коло вуха”), мовленнєві поради завершують портрет Миколи Яковича Онипка.

Інакше будується короткий портрет однієї людини в спогадах різних авторів. Так, у мемуарній книжці “Пішов у дорогу – за ластівками” героєм є відомий український поет Володимир Підпалий, спогади про якого залишили ті, хто його знав за життя, хто з ним спілкувався, працював поряд. Всі вони наголошують лише на окремих рисах зовнішності поета, часто не схожих у різних авторів, звертають увагу на своєрідність його психології, розкривають окремі боки його внутрішнього світу, а в цілому вимальовується повноцінний портрет реальної особистості.

Б. Бастюк будує портрет героя на протиставленні: таким він уявляв В. Підпалого, а таким він виявився при першій зустрічі: “Уявлявся мені Володимир Олексійович таким собі дебелим могутнім чолов’ягою у вишиванці, іронічним і насмішкуватим, а щодо голосу, то я обов’язково повинен був почути від нього густий баритон. Тож коли він відчинив переді мною двері їхнього нового, щойно отриманого помешкання на вулиці Червоноармійській, то я геть розгубився, побачивши чоловіка статури далеко не могутньої, у, здається, сірому светрі, з нормальним тихим голосом і очима, що розуміли все і всіх” [35, с. 26]. Тут виявилася величезна різниця між уявним портретом поета і реальним. Усього кілька штрихів, а вони говорять про зовнішність В. Підпалого, вбрання, голос. Змальовуючи очі героя, Б. Бастюк прагне через них зазирнути в глибини психології поета (“розуміли все і всіх”).

Т. Грибінченко (Куцмай), на відміну від Б. Бастюка, який творив портрет В. Підпалого на протиставленні уяви і реалій, прагне зіставити окремі портретні характеристики двох людей – В. Підпалого і В. Плачинди: “Не помітити Володиних цвіту голубого льону очей і поважної статури Володимира Плачинди (запам’яталися завжди разом, у парі) не можна було. Інколи ті очі були прикриті ранковим туманцем-поволокою, інколи веселі, але завжди розумні. Багато він знав від життя, хоч майже в кожного були вже життєві проблеми, які треба вирішити тільки самому. Голубі очі, голубого кольору вишивка на білій сорочці, матроський чорний піджак, внутрішня зосередженість, поетичний дар не могли не привертати до себе уваги” [136, с. 83]. Однак зразу ж впадає в очі той факт, що зіставлення є квазі, оскільки мемуаристка зіставляє те, що не можна зіставляти – колір очей В. Підпалого і статуру В. Плачинди. Однак очі тут є ключовим елементом портрета поета, не даремно голубий їх колір повторено в тексті двічі. Очі допомагають осягнути внутрішній світ В. Підпалого. Вбрання героя – біла сорочка з голубою вишивкою, матроський чорний піджак – посилюють зорове сприйняття образу поета, роблячи портрет візуальним.

М. Медуниця пригадав В. Підпалого таким: “Він був студентом першого чи другого курсу філологічного факультету і читав трохи хриплуватим, з

картавинкою, голосом власні вірші. Але запам’яталося, можливо, не так віршами, як своїм зовнішнім виглядом. У матроській тільняшці, що хвильками визирала з-під розстебнутої сорочки, і в чорному бушлаті (в університет він поступив після служби у лавах Військово-Морського флоту), з трохи шерхлим обличчям, ніби обвіяним морськими вітрами і окропленим солоною водою, – таку мав властивість шкіри, рідким розкуйовдженим чубом конопляного кольору, він якось не вписувався в уявний портрет поета – до педантизму вишуканого, при краватці, з салонними манерами, одне слово, аля-естета” [320, с. 258 – 259]. Як і Б. Бастюк, М. Медуниця відокремлює портретну характеристику реального героя від уявного ідеалізованого образу поета, “до педантизму вишуканого, при краватці, з салонними манерами, одне слово, аля-естета”. Реальний портрет В. Підпалого у баченні М. Медуниці – це шерхле обличчя, розкуйовджений чуб, хриплий, з картавинкою голос, вбрання, яке відзначають майже всі, хто залишив спогади про поета, – розстебнута сорочка, чорний бушлат. Якщо додати, що він був тоді студентом першого чи другого курсу і навчався в університеті після служби на флоті (тут доречним є згадка про обличчя обвіяне “морськими вітрами” і окроплене “солоною водою”), то вимальовується короткий портрет одного з талановитих поетів-шістдесятників.

В. Юхимович, розкриваючи деталі зовнішності В. Підпалого, все ж акцент робить на внутрішньому світі цієї людини, відтворюючи стійкість його переконань, упевненість у правоті своїх дій: “…Він був досить серйозний і дорослий – людина і поет, а для величання на ім’я та по батькові надто худий (чи щуплий), простий та доступний і по-молодіжному не зовсім “представительний”. Скоріш русяво-попелястий, ніж світло-русий, кирпатий, сіроокий, з чубчиком набік, якого, здається, ніколи не треба було зачісувати, ні прилизувати, трішки веснянкуватий, без рум’янців – висмоктала війна та нестатки, згодом недуга. Він постає ж в моїх споминах гінкий і гнучкий, як батіг на пружному пужалні, поривчастий і часом різкуватий у судженнях та висловлюваннях – “різав” правду в вічі, не озираючись на звання, посади і заслуги, сям-там шкопиртаючись язиком на капосному “р”… І взагалі за будовою тіла, був як не “безкишкий” (такий

існував стандарт у нас на Поліссі древлянському), чи вуглий. А паче – жилавий, витривалий і легкий на ногу. І на руку – особливо дружню та редакторську також" [533, с. 443]. Проте і зовнішність В. Підпалого у В. Юхимовича репрезентована достатньо. Тут і колір волосся, і колір обличчя, і веснянкуватість...

Таким чином, короткі суб'єктивні портретні характеристики поета В. Підпалого, здійснені різними мемуаристами, у різний час у цілому дають розгорнутий портрет цієї реальної людини.

Короткі портрети реальних людей, відомих і маловідомих, мають місце і в мемуарах багатьох зарубіжних авторів. Наприклад, у щоденниках польського письменника-емігранта В. Ґомбровича. Варто порівняти два його портрети, дівчини Джін з багатої американської родини і бідної польської безіменної художниці: "Панна Джін. Вона гарна, їй 20 років, її батьки – мультимільйонери, її носить з Парижа в Рим, з Рима в Лондон, у Штати, кораблями, аеропланами, першорядні школи, люксусові інститути, які вона постійно міняє, з яких вона нічого не винесла, окрім п'яти мов, якими розмовляє, як рідною. Якою мовою вона думає? Розкішна – і комуністка – бо розкішна – отже, через надмір. З переситу... Тверeза, енергійна, смілива – сучасна і атеїстка" [123, с. 50]; "Це дівчатко, блондинка, полька, молода художниця, з якою я познайомився два роки тому, коли вона з'явилася тут з батьківщини via Париж, – раптом спливла у моїй пам'яті, коли я дивився на цей потужний автомобіль, який відвозив пані Мерседес. Дівча не мало машини. Вона провела в Аргентині кілька місяців. Бігаючи з однієї виставки на іншу. Від одного художника до іншого. Працьовита. Ну, ця не хотіла змарнувати жодної хвилини. Сконцентрована. Вона дихала прагненням збагатити свій майновий стан художника. Вона йшла по сліду "цінностей", як лягава. Вона ні про що більше не говорила. Роблячи копії, начерки, нотатки, повністю заглиблюючись у художні проблеми і постійно, без передиху, формуючи себе, щиро, скромно, працелюбно. Не існувало чогось іншого, що б захоплювало так сильно, як ця її працьовитість – ненаситна і побожна, тихесенька" [123, с. 65 – 66]. Портрет першої героїні містить відомості про її вік, світоглядні переконання (комуністка, атеїстка), знання п'яти мов,

тверезість, енергійність, сміливість. Водночас автор наголошує на негативних рисах її портретної характеристики, вона з багатої родини, тому не дорожить грішми батьків, міняючи один навчальний заклад на інший, не переймаючись отриманням якихось знань, мандруючи містами світу. Пересичена.

Зовсім протилежним є портрет полячки-художниці. Кількома штрихами В. Ґомбрович окреслює її зовнішність – дівчатко, блондинка, працьовита, тихесенька. Вона з бідної родини, тому прагнула всьому навчитися, раціонально використовуючи час, відвідуючи художні виставки, заглиблюючись у творчі проблеми, роблячи копії, начерки, нотатки. Автор щоденника наголошує на тому, що ця неназвана на ім’я дівчина формувала себе, прагнучи освоїти обрану нею професію художника. Її портрет у щоденнику В. Ґомбровича не містить негативних рис.

А. Вознесенський, творячи короткий портрет російського лірика Л. Мартинова в мемуарах “На віртуальному вітрі”, як справжній поет звертається до перифраз, порівняння, метафор: “Хранитель вогню, пустельник XX століття, далекий від літсуєти, він усамітнювався у свою крупноблочну печеру, оточений колекціями давнього каміння і фоліантів. Сам схожий на сивий, обвітрений валун, він заплющував очі й годинами просиджував в куті протертого історичного дивану. Там, напівприкривши повіки, він бурмотав свої чарівні рядки – весь слух, весь наодинці з віком” [77, с. 235]. Тут є лише віддалені риси зовнішності (“схожий на сивий, обвітрений валун”), манера творити, заплющивши очі. Все інше – це спроба метафорично окреслити внутрішній світ реального героя: пустельник, самітник. І навіть поза – полюбляв у процесі творчості сидіти “в куті протертого історичного дивану” – працює на створення короткого портрета Л. Мартинова.

Літературознавець В. Шкловський у мемуарах Н. Берберової “Курсив мій” постає таким: “Шкловський був круглоголовою, невеликого зросту, веселою людиною. На його обличчі постійно була усмішка, і в цій усмішці були видні чорні корінці передніх зубів і розумні, іскристі очі. Він умів бути блискучим, він був повен гумору і насмішки, дотепним і часом колючим, особливо коли почував

присутність “важливої особи” і “надутої знаменитості” чи людей, котрі його подразнювали своєю педантичністю, самовпевненістю й дурістю. Він був талановитим вигадником, повним енергії, відкриттів і формулювань. У ньому нуртувало життя, і він любив життя” [42, с. 238]. Мемуаристка робить акцент на відтворення зовнішності російського літературознавця (круглоголовий, невеликого зросту, усміхнене обличчя, чорні корінці передніх зубів, розумні, іскристі очі). Про внутрішній світ героя свідчить почуття гумору, дотепність, колючість стосовно людей, яких В. Шкловський не сприймав, вигадливість, енергійність, любов до життя.

Є. Євтушенко в книзі спогадів “Вовчий паспорт” відтворює надзвичайно поетичний портрет знаменитого іспанського художника П. Пікассо: “Маленька швидка людинка зі зморщеним обличчям старої мудрої ящірки, що скільки разів лишала хвіст у руках тих, хто пробував її схопити, приручити, показував мені свої праці. Сам він дивився не на них, а на мене. Лукаві, що іскрилися допитливістю очі, здавалося, розкладали мене на складові елементи, а потім знову складали вже в якихось інших, підвладних лише уяві цієї людини поєднаннях ... Руки, що поросли сивим, але якимось веселеньким волоссям, з блискавичністю фокусника показували мені то міфологічні композиції олією, то ілюстрації тушшю до Достоєвського, то умовні олівцеві начерки. Упевнені і недбалі взаємини рук Пікассо з його працями були схожі на взаємини рук ляльковода з його героями, виведеними на парад-алле за допомогою ледве помітних ниточок. Роботи танцювали в руках, кланялися, зникали...” [183, с. 366]. Є. Євтушенко досить часто використовує асоціативність мислення, що співвідносить його героїв, у цьому випадку П. Пікассо, з образами, які він обирає в живій природі, у нашому прикладі, з ящіркою, яку ніхто й ніколи не зумів приручити. Такий імагологічний портрет стає символічним, багатозначним, він ніяк не може тлумачитися лінійно. Дві портретні деталі – очі і руки – є ключовими у відтворенні внутрішнього світу художника, який інакше за інших пізнавав і творив неповторний світ у своїх полотнищах. Очі і руки для художника – це важливі елементи в професійній

діяльності митця, очима від спостерігає світ, а руками відтворює його у фарбах, виходячи з власного світовідчуття і світобачення.

Дещо інакше твориться короткий портрет у біографічних творах. Тут він не може бути переважно одиничним, сконцентрованим в одному місці тексту. На це впливає естетична природа портрета: адже він є плодом не безпосереднього бачення героя автором спогадів, з котрим той був знайомим, або спостерігав його в реальному житті, а результатом вивчення життя і діяльності героя, якого він ніколи не бачив, оскільки дистанція в часі тут сягає не кілька десятків років, як у мемуарах, а часом сотень років. При цьому семіотична хора, яка виявляє себе на переплетенні інтелектуальної потужності й психічної енергії та соціальних імпульсів, що передують креативним діям портретотворення, актуалізує процес сюжетотворення. Скажімо, у романі Вас. Шевчука "Терновий світ" ця дистанція вимірюється ста п'ятдесятьма роками. Змальовуючи образ Тараса Шевченка, головного героя "Тернового світу", Вас. Шевчук постійно уводить у текст портретні замальовки Шевченка, здійснені у відповідності до логіки розвитку його характеру, що її обрав автор.

Наприклад, його герой плакав, одержавши на засланні пензлі і фарби: "За вісім місяців життя в казармі, які, вважай, прослабував (останнім часом боліли зуби й очі), він став таким чутливим і тонкосльозим, що соромно було людей. Ледь що, у сльози. З болю не плакав, правда. Більше з журби, з нудьги та радощів. Одержав лист від Лизогуба, – таки Андрія, а не Іллі, – посипалися його гіркі" [522, с. 163]. Вас. Шевчук, обравши ключовим елементом портрета сльози Шевченка, водночас устигає згадати й про його хворобу очей і зубів, і про восьмимісячне перебування в солдатах, і, що особливо важливо в портретній характеристиці, прокласти дорогу у внутрішній світ героя – плакав з журби, нудьги та радощів.

У іншому місці роману Вас. Шевчук творить своєрідний портрет у портреті. Його герой, Т. Шевченко намагається по пам'яті написати портрет княжни Варвари Рєпніної, він бачить окремі риси її зовнішності, але ніяк не може все це звести до цілісного образу. Поза ("Сидів за чистим аркушем і намагався згадать

лице Варвари") – це спроба відтворити в портреті муки творчості героя: "Сидів за чистим аркушем і намагався згадать лице Варвари, яке ніяк не вимальовувалося в його уяві. Бачив окремі риси, жести, чув навіть голос, проте не міг зліпити з них портрета. Забув чи, може, він не смів тоді вдивлятися в княжну, як в інших, щось змушувало його відводити від неї погляд. Напевно, те невловиме "щось" відмовило його від наміру намалювати її портрет з натури...

Чув серцем: нині, зараз же повинен щось зробити, аби спинить своє сповзання в нежитіє з гори високих помислів і вболівань" [522, с. 198 – 199].

Короткий портрет у документальному творі – це один абзац або кілька речень, у яких розкривається зовнішній вигляд і частково внутрішній світ реальної особи. Це вже не лаконічний портрет, який є засобом творення ескізного опису зовнішності реального героя, але й далеко не повнокровний розгорнутий портрет, у якому всебічно розкрито риси зовнішності й психологію персонажа, його внутрішній світ.

Короткий портрет вимагає від автора на малому текстовому просторі раціонально використати кожну портретну деталь, художній засіб, щоб, по можливості, більш-менш повно розкрити сутність реального героя, показати його як важливу особистість доби, у яку він живе, відзначити те, що примушує автора привернути до нього увагу.

Портрети сучасників у мемуарних текстах, героїв у біографічних творах сприяють баченню їх як живих особистостей у контексті доби.

3.4. Розгорнутий портрет як усебічне розкриття зовнішності і внутрішнього світу героя

Якщо короткий портрет у документальному творі складається з одного абзацу або кількох речень, у яких описується зовнішній вигляд і частково розкривається внутрішній світ реального героя, а лаконічний портрет є засобом творення ескізного опису зовнішності реального героя в кількох реченнях, то повнокровний розгорнутий портрет усебічно розкриває риси зовнішності й

психологію персонажа, його внутрішній світ. Тут кількох речень уже мало. Розгорнутий портрет складається з кількох абзаців і дуже рідко є статичним, концентрованим у одному місці твору. Він здебільшого постає деконцентрованим, розкиданим по всьому тексту твору, особливо в текстах художньої біографії.

Одиничні розгорнуті портрети зустрічаються значно рідше, особливо в невеликих за розміром публіцистичних творах таких жанрових форм, як нарис чи есе. Так, наприклад, у спогадах про Леся Курбаса його товариш учнівських часів Х. Водяний створює розгорнутий портрет батька відомого режисера: "...Я мушу докладніше розказати про недугу батька Леся (Курбаса. – *А. Г.*): вона посідає важливе й деякою мірою фатальне місце в біографії Леся, і її годі поминути, щоб не сфальшувати біографії.

Як Янович перенісся до Старого Скалата, він був уже хворий. Пиятика стала для нього органічною потребою. Коли він зовсім нічого не пив, приходив напад, ним трясло, він тратив свідомість, падав, де стояв, і страшенно потерпав. Мати Леся часто сама посилала йому по горілку, щоб не бачити його мук.

А що йому не давали грошей, він виносив із хати що попало, або продавав із себе, що ліпше. Коли я вперше побачив його, він справив на мене страшне враження: був неголений, нечесаний, і одяг на нім був, можливо, найдранливіший, і сорочка, хоч і чиста, але полатана, такі ж черевики. Побачивши це, я зрозумів, чому Лесь ніколи не розказував про батька, ніколи не згадав його ні словом.

Зрештою, коли був у "нормальному" стані, тобто не випив забагато або нічого, тоді був зовсім хворий, але цього не видно було по ньому. Він говорив і жартував, як нормальна і високоосвічена людина, яким був насправді" [76, с. 272]. Ця портретна характеристика батька Леся Курбаса відображає його зовнішність і внутрішній світ: зважаючи на те, що герой Х. Водяного постійно пиячив, то і його зовнішній вигляд викликає негативні конотації, відразу в читача – "неголений, нечесаний". Мало позитиву додає опис вбрання батька Леся Курбаса – "одяг на нім був, можливо, найдранливіший, і сорочка, хоч і чиста, але полатана, такі ж черевики". Внутрішній світ героя прямо пов'язаний з його хворобою –

алкоголізмом (“Пиятика стала для нього органічною потребою. Коли він зовсім нічого не пив, приходив напад, ним трясло, він тратив свідомість, падав, де стояв, і страшенно потерпав”). Тут автор передає й неприваблівіі пози героя (втрачав свідомість, падав). Ще гірше, батько Леся Курбаса, коли не мав грошей на горілку, то виносив все з хати і продавав, часом і власний одяг. Мати інколи рятувала батька, купувала йому горілку, оскільки для неї його муки були незносними.

У звичайному ж стані старий Курбас мав вигляд нормальної людини, він любив поговорити, жартував. Тут автор не шкодує позитивних конотацій, наголошуючи, що батько майбутнього режисера був високоосвіченою людиною. Зрозуміло, що сину не подобався батько-алкоголік, тому він ніколи нічого не розповідав товаришеві про нього, поки той на власні очі не пересвідчися, хто такий є Лесів батько. На відміну від творів художньої літератури, де портрети героїв творяться на основі уяви, домислу й вимислу, у творах документальної літератури, одним із яких є мемуарний нарис Х. Водяного “Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ”, візуальний портрет батька відомого режисера будується на основі вражень від особистого спілкування з ним, що їх донесла пам’ять автора спогадів через багато років. Саме тому творча уява, домисел і вимисел тут мінімізовані, вони більше пов’язані з особливостями пам’яті, автор щось міг з роками забути, щось змістити в часі, але сам портрет є об’єктивнішим, ніж у художніх творах, він дає достатньо для бачення постаті старого Курбаса, хоча, зрозуміло, ця постать постає в авторській рецепції.

Інколи розгорнуті одиничні портрети трапляються в щоденниках. Це також буває не часто. Такі портрети, на відміну від портретів у інших мемуарних жанрах, є об’єктивнішими, оскільки записи робляться по свіжих слідах, і автор відтворює безпосередні враження від побаченого. Скажімо, В. Ґомбрович у щоденнику відтворює розгорнутий портрет Олександра Руссовича: “Для мене Russo (Олександр Руссович. – *А. Г.*) – втілення геніальної аргентинської антигеніальності. Я в захваті. Механізм мозку – бездоганний. Розум – прекрасний.

Чіпкість і сприйнятливість. Уява, політ, поезія, гумор. Культура. Вільне, без комплексів відчуття світу...

Легковажність. Ця легкість – результат того, що він не хоче – не вміє? – користатися своїми козирями. Європеєць експлуатував би їх, як врожайне поле. Він схилився б над собою, як над інструментом. Russo ж згодний, щоб його позитивні цінності цвіли в ньому природно. Він може бути видатним, але не хоче – не вміє? – пробитися... Він не хоче боротися з людьми. Делікатність. Він не хоче нав'язуватися.

Доброта. Його доброта роззброює. Його ставлення до людей не надто гостре. Він з ними не змагається – не кидається на них. Він не є кимось "у людях". Людина не стала для нього перешкодою, яку треба подолати, він – син аргентинської розслабленості, бо тут кожен живе для себе, тут люди не нагромаджуються, тут людина (в духовній сфері) не використовує іншу, як тичку, щоб скочити вгору, тут (духовно) людина для людини не є предметом визиску. Поряд із ним я – дикий звір.

Аргентина. Він не один такий. Це ще "незаселена" й недраматична країна" [122, с. 205 – 206].

У цьому портреті В. Ґомбрович, здається, прямо не наводить жодної риси зовнішності героя, емігранта з Європи (можливо, поляка), що живе, як і автор, в Аргентині, але, ймовірно, значно довше за нього. Проте портретна характеристика містить ім'я героя (дослідники часто включають його до портрета персонажа), а також низку опосередкованих рис: "Механізм мозку – бездоганний. Розум – прекрасний. Чіпкість і сприйнятливість. Уява, політ, поезія, гумор. Культура. Вільне, без комплексів відчуття світу...". Окрім цього, портрет Russo має низку позитивних рис, які однак на ділі свідчать про його слабкість ("Він може бути видатним, але не хоче – не вміє? – пробитися... Він не хоче боротися з людьми. Делікатність. Він не хоче нав'язуватися.

Доброта. Його доброта роззброює. Його ставлення до людей не надто гостре. Він з ними не змагається – не кидається на них. Він не є кимось "у людях").

Завершуючи портрет цієї людини, В. Ґомбрович уважає, що Russo є типовим представником аргентинської дійсності тих часів, коли ця держава на американському континенті ще не була густо заселеною і спостерігалася певна гармонія в суспільних взаєминах, чого вже не було в старій Європі, звідки прибув автор щоденника. Саме тому портрет Russo закінчується порівнянням із самим автором: “Поряд із ним я – дикий звір”. Цей портрет, не дивлячись на мінімальний опис зовнішності героя, дає досить розгорнуту портретну характеристику, що достатньо повно відтворює його внутрішній світ, зокрема інтелектуальні та психологічні його складники. Водночас портрет Russo розкриває комплекс особистісних рис самого В. Ґомбровича, зокрема, особливості його світосприйняття.

Оригінальний розгорнутий портрет знаного українського поета І. Муратова репрезентує його син, відомий український кінорежисер О. Муратов у книзі спогадів “Розчахнута брама”. Цей портрет є деконцентрованим, тобто розпорошеним по тексту спогадів. Будується він імпліцитно, тобто прихованими художніми засобами, енергетична ємкість яких переважає експліцитні підходи. Створюючи соціально значущий портрет батька, мемуарист свідомо робить часові пропуски, обминає фізичні портретні деталі, адже батька він бачив не раз у різних ситуаціях, зате значну увагу він приділяє характеристиці героя, показу його вчинків, передаючи власне ставлення до нього та ставлення оточення. О. Муратов як кінематографіст сповна використовує знання своєї професії, за допомогою нібито зміни кадрів, поступово вербальними засобами розгортаючи портрет батька. Кадр перший: “Тато був людиною веселої вдачі. Навколо нього завжди гуртувалися розумні, дотепні люди, письменники, артисти, музиканти. У нашій хаті панував гумор, навіть у найскрутніші (політично) часи я чув такі анекдоти, за які могли враз посадити лише за те, що ти тільки слухав їх. Та якось обійшлося, мабуть, батько народився у сорочці” [335, с. 59]. Автор спогадів наче здалеку підходить до знайомства читачів з І. Муратовим, окреслюючи його вдачу, комунікабельність, унаслідок якої навколо поета завжди гуртувалася творча

інтелігенція, велися відверті розмови. Асоціативно тут обіграно й назву одного з романів І. Муратова “В сорочці народжений”.

Кадр другий: “Те, що він у своєму житті пережив, не дай Боже будь-кому пережити!.. Оточення у 41-му році, багатомісячне поневіряння польськими лісами, створення маленького партизанського загону, роззброєння його польськими націоналістами, створення нового загону, арешт німецькою зондеркомандою, концтабір для переміщених осіб на острові Рюген, втеча у квітні 1945 року, потім піврічна “перевірка” у нашому фільтраційному таборі, а потім наші концтабори... Однак я ніколи не чув від нього сумних розповідей про ті трагічні події. Пригадував він тільки кумедні випадки. ... Він не тільки вижив, а й зберіг людську гідність. До нього у концтаборі з повагою ставилися всі в’язні, а особливо українці з західних земель та з Польщі. ... Кажу відверто: я взагалі не знаю людей, які ставились би до нього погано. Це – рідкісна вдача. Але не можу сказати, що він був таким уже м’яким чи безпринципним” [335, с. 59 – 60]. Тут О. Муратов уводить до портретної характеристики маловідомі факти (скоріше, замовчувані) з біографії батька, пов’язані з війною, яка для нього вилилася в полон, поневіряння в німецьких, а потім у радянських концтаборах. Автор як важливі психологічні портретні деталі називає оптимізм і людську гідність І. Муратова, повагу до нього з боку тих людей, що його близько знали.

Кадр третій: “У нього не було чітких політичних позицій – це так. Йому були смішні будь-які ідеологічні орієнтири. Але він дуже жорстко й послідовно дотримувався національних і моральних ідеалів. Поняття порядності, чесності і національної гідності були для нього святими. Тут він не дозволяв ані собі, ані іншим ніяких жартів. Таким він виховав і мене, і моїх брата і сестру. Нічого святішого за Україну у нашій родині ніколи не було й не могло бути” [335, с. 60]. Портретна характеристика доповнюється такими рисами особистості українського поета, як почуття порядності, чесності, національної гідності та патріотизму. Його діти виховувалися в такому ж дусі.

Кадр четвертий: “Я ніколи не міг до кінця розібратися у його політичних поглядах. З одного боку, він завжди відгукувався на пропозиції влади взяти у її

заходах певну участь (поїхав на міжнародний конгрес в'язнів фашистських концтаборів, працював у комісії з підготовки амністії на Західній Україні, став заступником голови комітету "За повернення на Батьківщину"), а з другого боку, всіляко підтримував будь-яке дисидентство, допомагав людям, що вважалися націоналістами чи ставали в опозицію до влади. Не міг він і не знати, що "контрпропагандистські" матеріали, які були в нього для службових ... справ, я ... використовував для написання прокламацій" [335, с. 60 – 61]. Тут очевидною є така портретна риса І. Муратова, як прагнення в найжорстокіших ідеологічних умовах доби допомагати людям, які ставали в опозицію до влади. Не заважав він і синові в його дисидентській діяльності.

Цю ж думку потверджує кадр п'ятий: "Тато був людиною не антирадянською, але до влади дуже критичною" [335, с. 61]. Кадр шостий: "Він був напрочуд незлопам'ятним. Всім усе прощав. Скільки його обманювали, скільки зраджували – а він не пам'ятав зла. Мабуть, це одна з причин того, що люди любили його" [335, с. 61]. О. Муратов додає ще одну важливу портретну рису батька, незлопам'ятність, за що люди його любили. Кадр сьомий і останній: "Мене найбільше вразило, що він не так боровся з хворобою, як намагався максимально використати останні часи життя – писав, писав, писав, перемагаючи нелюдський біль. Таку мужність важко уявити. Лише тоді я зрозумів, чому він зміг пережити жахливі миті, яких було чимало у його житті" [335, с. 241]. О. Муратов пише про надзвичайну працездатність і мужність батька, який до останніх годин життя, перемагаючи біль, писав. Усе це врешті свідчить про те, що батько міг витримати всі негаразди, які випали на його долю, завдяки мужності й зосередженості на праці, яка відволікала його від нестерпного болю.

Портрет батька О. Муратова не містить жодної візуальної риси його зовнішності, вони лише імпліцитно присутні в спогадах, адже батька він добре знав, тому не вважав за потрібне акцентувати увагу на зовнішніх портретних деталях. Проте портрет І. Муратова є антропоцентричним, читач має можливість уявити зовнішній вигляд поета, цьому сприяє всебічне розкриття внутрішнього світу, духовної чистоти, по суті, душі цієї людини. Завдяки кінематографічній

побудові, коли кадри змінюють один одного, роблячи акцент на певних конкретних домінантах портрета, відбувається реалізація авторського задуму, яка дає можливість розкрити духовну сутність українського поета, зрозуміти його внутрішній світ, створити й донести до читача привабливий образ як людини.

У біографічних творах розгорнутий портрет практично завжди є деконцентрованим, таким, що з окремих штрихів крок за кроком виліплює зовнішній вигляд і внутрішній світ героя. Переконливим свідченням цьому є роман Б. Левіна “Видно шляхи полтавські...”, головним героєм якого є зачинатель нової української літератури І. Котляревський. Розгорнутий портрет письменника Б. Левін будує в хронологічній послідовності, додаючи до зовнішності все нові й нові штрихи, простежуючи в динаміці вікові зміни, а також трансформації у внутрішньому світі реальної особистості. Спочатку Котляревський постає юнаком зі здоровим рум’янцем, засмаглим і схудлим. Деталь його костюма – чиста біла сорочка – ніби символізує початок великої справи. І. Котляревський сідав за стіл, щоб почати роботу над головною справою свого життя – “Енеїдою”: “Був він у білій сорочці, трохи схудлий за дорогу, засмаглий. Степове сонце і вітер залишили на тонкому, по-юнацьки свіжому обличчі свої знаки: здоровий рум’янець тьмяно горів, палав стримано, неяскраво, пригаслі барви його гарно контрастували з незвичайної білості сорочкою, яку він одяг перед тим, як сісти за стіл” [279, с. 48].

Потім ми бачимо закоханого в Марію, племінницю пана Семикопа, юнака: муки кохання зробили його стомленим і змарнілим, він боїться висловити свої почуття до дівчини, а лише вклоняється їй, прямуючи до господаря: “Котляревський прийшов уже надвечір. Стомлений, змарнілий, ніби підвівся після тяжкої виснажливої хвороби. Маша, глянувши на нього, злякалась. Він мовчки вклонився їй і попрямував до вітальні, де ждав на нього господар” [279, с. 81].

Далі юнак постає в образі сільського парубка. Б. Левін звертає увагу на його вбрання (свитка, шапка набакир), наголошуючи на кольорі очей майбутнього письменника, підкреслюючи стрункість постави і описуючи танок з дівчиною,

донькою місцевого коваля: “Котляревський, переодягнений під сільського парубка, у свитці й шапці, збитій набакир, кароокий і стрункий, забував у ці хвилини все на світі. Йому було весело. Кинувши свитку на тин, він тримав у руці невеличку тверду долоню Ганни-ковалівни, близько від себе бачив вологі, трохи подовжені й задьористі очі, виразно чув запах любистку, що точився від її кіс і п’янив його, чув стукіт її серця біля свого і легко, не відчуваючи ніг, ішов у танці” [279, с. 100].

Цю ж стрункість Котляревського Б. Левін робить головною деталлю портрета в момент, коли юнак іде до пана Семикопа просити руки Марії. Тут же знову, як і в час початку роботи над “Енеїдою”, важливим складником його костюма є білосніжна сорочка та ще й чорний сюртук, що підкреслюють важливість цього кроку для подальшого життя майбутнього письменника: “Іван увійшов – стрункий, у кращому своєму чорному сюртуці і білосніжній сорочці, неначе готувався на високий прийом” [279, с. 103]. Відмова пана Семикопа стала важким ударом для парубка. Він вирішив повністю змінити плани на подальше життя й подався на військову службу. Там знову ми бачимо Котляревського високим, стрункім, у добре пошитій формі, з відкритим поглядом: “Високий, стрункий, у добре пошитій формі, відкритий погляд” [279, с. 123].

Б. Левін відтворює портрет Котляревського не лише через своє авторське бачення, але показує його через бачення інших персонажів. Спочатку – очима свого командира генерала Мейендорфа, який бачить стомленого офіцера після виконання відповідального завдання, помічаючи пилюку на його чоботях і мундирі: “…Шар пилюки на чоботях і мундирі, запалі, злегка почервонілі очі…” [279, с. 125]. Запалі, почервонілі очі посилюють втому Котляревського.

Очима денщика Пантелія Б. Левін показує портрет Котляревського під час творчого процесу: “…Турботливо обдивився штабс-капітана, що схилився над столом. Той уже нічого не бачив і не чув, увесь поринувши в незнаний світ. Чорне пряме волосся, без жодної сивини, впало на високе чоло; на худорлявому тонкому обличчі світились жовтуваті відблиски світла” [279, с. 144]. Новими штрихами до зовнішності Котляревського є чорне волосся ще без сивини. Його внутрішній світ

характеризує той факт, що він нічого не чує й не бачить у процесі творчості. Далі портрет доповнюється таким деталями вбрання, як довгий теплий халат і знову білосніжна сорочка: “У довгому теплому халаті, абияк накинутому на білосніжну сорочку, він скидався на вченого пустельника” [279, с. 145]. У праці над “Енеїдою” постійно змінюється міміка на обличчі героя: “Очі сміються, на обличчі блукає хитрувата посмішка” [279, с. 145].

Пізніше портрет Котляревського Б. Левін подає через рецепцію хана, до якого він прибув з дипломатичною місією: “Хан довго дивився на витончене, трохи повісплене обличчя російського офіцера. Виявляється, цей офіцер не тільки златоуст, але здатний говорити й по-іншому – твердо, як належить мужу й воїнові. За життя своє не боїться” [279, с. 218]. Обличчя героя витончене, злегка повісплене, говорить твердо. Хан робить висновок, що перед ним сміливa людина, що не боїться смерті.

Наступний портрет Котляревського в романі подано очима матері, яка не бачила сина протягом тривалого часу, поки він служив у війську: “Він був такий, як і колись, тієї далекої весни дев’яносто третього року, коли вперше проводжала в Коврай, до пана Томари, таким пам’ятала його і пізніше, в день повернення додому, таким пішов на військову службу, і ось тепер він такий же – стрункий, і високий, і худий, щоки рівні, аж плоскі, і хоч обвітрені, але ж надто засмаглі, аж ніби чорні, і шия, як у юнака – тонка і довга” [279, с. 243]. Далі мати бачить сина в процесі творення “Енеїди”: “Не помітив, як і завечоріло. Війшла мати, запалила всі чотири свічки у старому мідному шандалі і поставила серед столу, а він, у білій, як сніг, сорочці, розстебнутій на два верхніх ґудзики, сяк-так зачесаний, писав і писав, ледь нахиливши голову. Строфа лягала за строфою на чистий, як ранкове світання, аркуш паперу, щоб завтра чи післязавтра бути переписаною заново, і після того ще багато разів” [279, с. 249]. Білосніжна сорочка стає символічною деталлю його домашнього костюма.

Втретє портрет Котляревського очима матері подається одразу після того, як її син одержав посаду наглядача в Будинку для виховання дітей бідних дворян. Це вже не лаконічний портрет, а досить докладний, що відображає зовнішність і

внутрішній світ самодостатньої людини, якій сорок років: “Мати не знала про візит до Огнєва, а син, як завжди, був спокійний, навіть веселий, і це цілком влаштовувало стару. В ці кілька днів він помітно посвіжішав, неначе скинув добрий десяток років, і вигляд мав, незважаючи на свої сорок, як і не кожний юнак – стрункий, підтягнутий, нічого зайвого, у ході легкий і швидкий. Мати мимоволі милувалась ним, коли одягав шинель, капелюх, і виходив з подвір’я, не могла відірвати погляду, коли повертався додому з прогулянки – такий же легкий, як і годину тому, кожній жінці впадав, мабуть, в око, тільки ж чому не знайдеться жодної, щоб приворожила, причарувала” [279, с. 259]. Автор очима матері передає легку ходу героя, його стрункість. З вбрання відображені шинель, як свідчення недавньої служби у війську, та капелюх, як атрибут повернення сина до цивільного життя.

Постарілим, але таким же красивим, бачить Котляревського колишня його кохана пані Семикоп. У її портретній характеристиці відзначається сивина у волоссі, зморшки на чолі, лукавинка в очах, обличчя майже без змін: “Бачила – не могла не бачити, – як він постарів, першим снігом вкрилися скроні, у чорне, колись густе волосся вплелися білі ниті… А обличчя майже не змінилось: той же тонкий ніс і тверде підборіддя, високе чоло, де-не-де помережане зморшками, смаглявість – все лишилось, і очі ті самі – уважні, добрі, з лукавинкою у глибині, правда, ледве помітною, але лукавинка була, вона знала її і раніше, і, ледве поглянувши на нього, зразу побачила її, відшукала, як щось потаємне, тільки їй знайоме. Боже, вона віддала б усе, тільки б прихилити до себе, до грудей своїх цю сивувату голову, а він… він нехай би проклав свої руки їй на плечі, як колись в останню їх зустріч, і здригнулась – адже він і цілував її у солоні, розпухлі від сліз, губи. На мить прикрила очі – так гостро відчула пружне тепле торкання. Та це лише привиділось, вже нічого нема…” [279, с. 424]. Однак пані Семикоп бачила, що кохання минуло, хоча вона була б не проти, якби воно повернулося.

Інакше уявляє Котляревського актриса Тетяна Пряженківська: “Пряженківська, стоячи осторонь від гурту, мовчки дивилась на директора і подумала раптом: а він не старий ще, яким здався їй колись літнього вечора в

напівтемному коридорі пересувного театру, і, незважаючи на віспини, обличчя його – якщо пильніше глянути – незвичайне: тонке, натхненне і добре, доброта світиться у кожній щонайменшій зморшці його чола, смаглявих щік" [279, с. 482]. Порівнюючи зовнішність Котляревського з першими враженнями від нього, вона відзначає, що директор театру ще не старий, а віспини на обличчі не роблять його непривабливим. Вона відзначає тонкість, натхненність, доброту. Тут поступово й непомітно риси зовнішності доповнюються рисами, що розкривають внутрішній світ героя роману Б. Левіна.

В урочистий момент відкриття театру в Полтаві Котляревський постає привітним і свіжим, хоча від хвилювання він напередодні зовсім не спав. На ньому сюртук, жовтий жилет і білий нашийний платок, пов'язаний великим вузлом: "Котляревський – у сюртуці, на жовтому жилеті виразно виділявся білий нашийний платок, елегантно пов'язаний великим вузлом, привітний, свіжий, ніби й не було неспокійної, майже без сну, ночі, і це зразу помітили і оцінили до всього уважні лицедії" [279, с. 491].

Стомлений, схудлий, з щетиною на щоках – таким бачиться Котляревський у момент закінчення роботи над "Наталкою Полтавкою". Автор наголошує на певних сумнівах свого героя щодо майбутнього його дітища: "Зеленкуваті цупкі аркуші паперу, списані твердим, трохи косуватим почерком, всіяли увесь стіл. Він дивився на них, стомлений, схудлий, з порослою попелястою щетиною на плоскуватих щоках, і не був впевнений, що перед ним п'єса, яку благословить на довге життя божественна Мельпомена і яка стане першою перлиною нового українського театру…" [279, с. 562].

Очима Новикова Котляревський постає вже в зрілому віці: "Новиков уважно вдивлявся в сухорляве, натхненної вроди обличчя Івана Петровича. Скільки ж йому літ? Здається, більше, як п'ятдесят, а вигляд ще молодечий. І як тримається! Стрункий, нічого зайвого, що не кажи – парубок!.. Либонь, трохи очі пригасли, від утоми, мабуть, працює забагато, забілів сніжок на скронях, і зморшки залягли біля чітко окресленого рота, але вони не робили його старішим, навпаки – надавали більше мужності" [279, с. 617 – 618]; "Іван Петрович був

зовнішньо спокійний, не хвилювався, проте ледве помітний рум'янець з'явився на обличчі, і це видавало справжній його стан. Він затягся кілька разів люлькою, випустив димок угору, щоб вітерець не погнав його в бік гостя…" [279, с. 619]. Тут помітні вікові зміни в зовнішності Котляревського, які однак не впливають на силу його духу. Портрет містить ознаки тривоги, хвилювання, адже розмова з Новиковим точилася щодо закриття театру в Полтаві.

Про людську гідність Котляревського свідчать портретні штрихи, через які автор передає його ділові зустрічі з можновладцями: "Іван Петрович відчував: чимось він сподобався князеві (Лобанову-Ростовському. – *А. Г.*), але повірити в це не смів, тому і не дозволив собі жодного зайвого жесту, тримався строго, можливо, навіть більш строго, ніж на початку бесіди" [279, с. 263]; "Котляревський неспішливим кроком пересік кабінет, біля дверей ще раз повернувся, вклонився" [279, с. 268].

Розгорнутий портрет складається з кількох абзаців і надзвичайно рідко постає статичним, концентрованим в одному місці тексту. Він здебільшого будується як деконцентрований, розкиданий по всьому твору, особливо в текстах художньої біографії. У мемуарних жанрах візуальний портрет героя постає на основі минулих вражень від особистого спілкування автора з ним. Творча уява, домисел і вимисел при такому підході є мінімізовані. Одиничні розгорнуті портрети зустрічаються значно рідше, особливо в невеликих за розміром документально-публіцистичних творах таких жанрових форм, як нарис чи есе.

Інколи, як, наприклад, у мемуарах О. Муратова, портрет будується імпліцитно, прихованими художніми засобами, однак їхня енергетична ємкість переважає експліцитні підходи. Творячи соціально значимий портрет батька, автор свідомо здійснює часові пропуски, обминає візуальні портретні деталі, значну увагу приділяючи характеристиці героя, показу його вчинків, передаючи власне ставлення до нього та ставлення людей, які добре знали батька. О. Муратов як кінорежисер широко користується знаннями своєї професії, нібито змінюючи кадри, він поступово вербальними засобами окреслює портрет батька.

Б. Левін у художній біографії будує розгорнутий портрет Котляревського в хронологічній послідовності, передаючи вікові зміни в зовнішності й внутрішньому світі героя, доповнюючи й увиразнюючи його як особистість.

3.5. Автопортрет як власне самопізнання письменника

Потужний інтерес до розкриття психології реального героя вилився в мемуарних творах у потребу глибокого власного самопізнання автора, де крім власного "я" з'явилися ще й автохарактеристики, й автопортрети. Особистість автора ніби стає об'єктом власного психоаналізу з відтворенням рис своєї зовнішності. Спроби творення автопортретів відомі ще в мемуарних творах XVIII століття. Зокрема, у "Мандрах по Святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік" В. Григорович-Барський дає власний розлогий автопортрет на початку мандрівки по світу: "Одежа чорна з сукна чи полотна без розкриль, тобто не розділена навпіл, але пошита цільно на зразок дияконського стихаря. Тобто з вузькими рукавами – це перегрини носять поверх своїх звичних одеж, схованих під нею. А на грудях носять підвішений хрест, зроблений окремо від одежі, шкуратяний пояс, а при боці тиквицю, щоб носити воду у безводних місцях; мішок за плечима із потрібними речами, короткий плащ, щоб достатньо покривав плечі од дощу. Мішок пошитий з поволощеного полотна, схожого на чорну шкіру, на ногах – міцно прив'язані сандалі, капелюх чи шолом чорний, кругло над головою розпростертий, а в руках грубий жезл, що висотою сягає аж до голови, навмисне гарно виточений і почорнений. В такі ото ж ми одягалися одежі, піп же із послушником мало чим од нас різнилися" [137, с. 317].

Практика створення автопортретів у жанрах документальної літератури прямо пов'язана зі спробами художників відтворити себе в жанрі автопортрета. Зокрема, 23 автопортрета належать пензлю Т. Шевченка. В. Яцюк словесно так описує перший автопортрет 1840 року автора "Кобзаря": "У погрудному портреті, закомпонованому в овалі, митець застосував принцип контрапосту – фігуру намальовано в профіль, голову повернено майже фронтально. Під час

моделювання обличчя він вдало поєднав світлі відтінки багатої колірної гами й насичені темні у передачі волосся, вбрання, тла, застосовуючи техніку пастозного накладання фарб і лесування. Акцентним в А. став червоний колір на вилозі одягу, тінях на обличчі, губах. За допомогою кольорового контрасту, посиленого освітленням у портреті, художник відтворив психологічний стан романтичної одухотвореності" [540, с. 93].

Л. Большаков, відштовхуючись від автопортретів Тараса Шевченка, у біографічній трилогії "Бувальщина про Тараса" писав: "Мені важливий ПОРТРЕТ В ІНТЕР'ЄРІ, "інтер'єр" же тут – час і край, люди й норови" [52, с. 25]. Оскільки час біографічної праці Л. Большакова обмежений періодом заслання поета, він уводить опис автопортретів Шевченка цієї доби до тексту: "Раїмські автопортрети, більше, ніж будь-які інші, були нещадно відвертими. Хочете знати, який він зараз? Дивіться, жодних прикрас, жодного приховування!

Найнепарадніший вигляд: непоказність, неохайність, навіть неголеність щік обличчя, що загострилося, неприглаженість поріділого волосся на голові…

Інше зображення, ще одна спроба. В тому ж одязі і настрої, тільки що в світлому кашкеті з козирком; козирок навис над лобом, частково його прикриваючи, частково затіняючи…

На обох аркушах, що в одному, що в другому автопортретах, панує погляд. Відкритий, застиглий, прямий… Гіпнотичний погляд з самого людського нутра, концентруючий все його, шевченківське, єство, всю його силу.

Очі в очі. Очі – головне.

Погляд-монолог… Чи дано його комусь прочитати, почути?

… Очі автопортретів говорять віршами їхнього автора – стомленого всім пережитим, стомленого від підневільного цього життя, але живого і, без сумнівів, жити бажаючого" [52, с. 296].

Обидва автопортрети подають зовнішність Шевченка в далеко не кращий період його життя. Саме тому Л. Большаков наголошує на непарадності його вигляду, суттєвими компонентами якого є неголеність обличчя, неприглаженість рідкого волосся, застиглий погляд стомленої в неволі людини. Деталь костюма –

козирок кашкета, що частково закриває лоб, ніби посилює відчай людини, яка насильно викинута з людської цивілізації і відправлена у віддалені й дикі місцевості величезної імперії.

Щоправда, не можна ігнорувати думку М. Бахтіна, який у праці “До методології гуманітарних наук” писав: “Художник часто зображує себе в картині (з краю її) пише і свій автопортрет. Але в автопортреті ми не бачимо автора як такого, (його не можна бачити), у всякому разі, не більше, ніж у будь-якому іншому творі автора; більш за все він розкривається в кращих картинах цього автора. Автор-творець не може бути створений у тій сфері, у якій він сам творить” [38, с. 383].

У новітній документальній літературі автопортрет представлений досить широко. Найчастіше він постає деконцентрованим і змінним у часі. Зокрема, таким є автопортрет І. Жиленко в книзі її спогадів “Homo feriens”. Особливості творення цього автопортрету є такі. Спочатку в ньому проглядаються лише окремі портретні деталі, наприклад, косички: “Івану (Драчу – *А. Г.*) дуже сподобали мої косички. Попросив сфотографуватися і подарувати йому фото” [192, с. 98]. Наступною портретною деталлю постає ніс героїні, червоний від морозу: “Морозяка робить з носів перчини і помідори. Я довгоноса, отже, у мене – перчина” [192, с. 102]. А далі І. Жиленко переходить до відтворення деталей свого вбрання часів молодості, таких, як спідниця та кофтина: “І найперший гонорар, завдяки якому круг юного стану журналісточки з’явилася летюча біла спідничка-сонцекльош, розмальована рясно квіттям. І пронизливо-синя кофтинка” [192, с. 144]. І лише після цього вона звертається до розгорнутого автопортрета, де портретні деталі (очі, слух, дотик), посідають значно менше місця, ніж розкриття внутрішнього світу, у якому на першому місці – естетський максималізм: “Я інша. Гедоністка й естетка. Мої очі тануть від краси світу Божого, як дві крижинки в золотому вині. Слух, зір, дотик, нюх – усе функціонує гостро й наркотично допінгує. Я вся сповнена неймовірної вдячності до Бога за те, що є оцей світ, і в ньому – я, отака як є. бо, свідома своєї недосконалості (і зовнішньої і внутрішньої), – я себе люблю. Я себе прикрашаю і вдосконалюю. І

якщо в зовнішньому вдосконаленні себе я мало що можу, то у внутрішньому – можу багато. Все життя я творю себе. Свою душу. А вірші – це лише надлишковий продукт моєї екзальтації. Здавалося б, що людина, зосереджена на собі такою мірою, як я, мусить бути егоїстичною і боягузливою, бо ж, обороняючи себе, береже "скарб". Але це не так. Якби я заради своєї безцінної особи вчинила підлість, – я вмерла б у своїх очах. Я була б мер-зен-на. З цим усвідомленням такій естетській максималістці, як я, жити неможливо. Отже, любов до себе зовсім не тотожна егоїзмові, як гедонізм, врешті, не протилежний аскетизму, бо насолоджуватись можна і тим, що не коштує ні копійки.

Я мушу бути гарною, чесною, доброю і працьовитою – інакше я не зможу жити. Я не спускаю з себе ока і знаю про себе все. І оті невеличкі намули неідеальних думок і вчинків, які мимоволі накопичуються в людській душі, як і шлаки в людському тілі, – тільки вони винні (я впевнена в цьому), що хода моя важчає з роками, а гострота чуттів слабне" [192, с. 189]. Той факт, що до портретної характеристики потрапляє ще й обважніліcть ходи письменниці, свідчить, що для усвідомлення самої себе, змалювання власного повнокровного автопортрета, І. Жиленко знадобилися роки. З часом вона стала іншою, змінилася її зовнішність, сама героїня постарішала, у неї вже немає тієї молодечої безтурботності й романтизму, що виявляли себе в 60-і роки. Чорнобильська катастрофа здається їй, і не безпідставно, вселенським лихом, від якого може відволікати лише творчість: "І коли я згадую дивовижний літній вечір на даху, над Києвом, і гурт молодих людей (ще тільки на порозі життя), які весело відкорковують рислінг, – я не можу не побачити за ним себе іншу. Немолоду матір маленького сина, втікачку з Києва, зчорнілу і сплакану од страшних чорнобильських дум. У червні 1986-го далеко за Карпатами, вклавши спати синочка, я до ранку курю на маленькій кухоньці, плачу і пишу вірші про життя, здавалось би, втрачене навіки" [192, с. 190].

Зрідка в мемуарних творах трапляється лаконічний автопортрет. Прикладом цьому є щоденниковий запис В. Ґомбровича: "Я ходив під дощем у капелюсі, насунутому на лоба, з припіднятим коміром пальта, сховавши руки в кишені"

[122, с. 126]. Тут всього кілька штрихів, які окреслюють вбрання автора і позу (руки в кишенях).

Цікавим прийомом створення автопортрета в мемуарних творах є спостереження за змінами в зовнішності, як вони відбилися на фотографіях, які розглядає автор. Проте свого часу М. Бахтін застерігав: “Власна фотографія ... надає лише матеріал для порівняння, і тут ми не бачимо себе, але лише власне відображення без автора, щоправда, воно вже не відображає вираз фіктивного другого, тобто більш чисто, ніж дзеркальне відображення, але воно випадкове, штучно прийняте і не виражає нашої суттєвої емоційно-вольової установки в події буття – це сирий матеріал, що не знайшов єдиної ціннісної фрмувальної і завершальної реакції, абсолютно не введений у єдність мого життєвого досвіду” [37, с. 114].

Автори мемуарних творів інколи прагнуть увести власне відображення на фотографії до свого тексту. Яскравим прикладом цьому є мемуарний роман Ґ. Ґрасса “Цибулина пам’яті”. Автор твору вибудовує власний автопортрет, простежуючи еволюцію своєї зовнішності в часі, формуючи з сирого матеріалу фотографії нову цілісність. Спершу його увагу привертають деталі обличчя, випнута нижня губа, похмурий погляд, відсутні прищі: “Прищиків, які я потім безуспішно намагався вивести краплями “Пітралон” і “мигдальними висівками”, поки ще немає, однак випнута нижня губа – результат вродженої прогенії – робить вираз мого обличчя вже не зовсім дитячим. Серйозний, навіть похмурий, я схожий юнака, що рано досягнув перехідного віку, якому вчителі приписують упертість і непослух; якщо такого розізлити, він може рукам волю дати” [133, с. 58].

Потім у пам’яті Ґ. Ґрасса постає він, підліток у коротких штанцях, у довоєнному Данцигу: “... Однак коли навесні п’ятдесят восьмого я знову приїхав у тепер уже польський Гданськ, відшукуючи сліди Данцига, тобто ведучи рахунок втратам, я виявив, що міська бібліотека вціліла; все в ній було по-старому, збереглися навіть дерев’яні панелі стінної обшивки, тому мені було легко уявити собі підлітка в коротких штанях, що сидить за одним із столів серед багатого

зібрання книг: все рівно, прищиків ще немає, на лоб звисає пасмо волосся, підборіддя і нижня губа випнута. На спинці носа намітилася горбинка. Він все ще корчить гримаси, причому не тільки, коли читає" [133, с. 59].

Випнута нижня губа, яку юний Ґ. Ґрасс вважав недоліком своєї зовнішності, поступово в його пам'яті набуває переваг: "Хлопчику з випнутою нижньою губою доводилося, мабуть, не раз покуштувати мила, бо пам'ять зберегла різні варіації подібної події – підмінявся то бутерброд з ковбасою, то з сиром, то пиріг з родзинками. Що ж стосується випнутої губи, то з її допомогою було вельми зручно здувати нависле на очі пасмо волосся. А таке відбувалося при читанні постійно. Іноді мама зміцнювала мої занадто м'які волосся шпилькою, яку виймала з своєї ретельно покладеної зачіски. Я не заперечував" [133, с. 66].

Наступний автопортрет Ґ. Ґрасса відтворює його зовнішність у шістнадцять років, коли майбутнього письменника примусили відбувати трудову повинність:

"Я ж ріс і ріс. У шістнадцять років, коли мене призвали на трудову службу, я виглядав цілком сформованим. Проте остаточний зріст – метр і сімдесят і два сантиметри – мені заміряли вже тоді, коли я став солдатом, котрий завдяки щасливому випадку зумів пережити війну?" [133, с. 84].

Далі німецький письменник відсторонено в третій особі описує своє фото, на якому він зображений на війні. Автопортрет не містить відтворення зовнішності Ґ. Ґрасса, зате є чимало деталей, які допомагають побачити портрет героя: автомат, протигаз, торбинка для провіанту, годинник: "Він все ще озброєний, тримає автомат напоготів. Марним довгастим барабаном бовтається протигаз. У полотняній торбинці для провіанту завалялися крихкі залишки сухого пайка. Фляга наполовину порожня. Батьківський подарунок, ручний годинник зі світловим циферблатом марки "Кинцле" зупинився невідомо коли" [133, с. 180].

Черговий автопортрет Ґ. Ґрасса стосується його перебування в концтаборі після війни. Тут автор звертає увагу на аскетичний вигляд полонених, харчування яких бажало кращого. Його зовнішність зливалася з виглядом інших колишніх німецьких вояків, хоча письменник і вирізняє особливу одухотвореність власного обличчя, ніби віщуючи, що юнак у майбутньому стане творчою особистістю. Тут

автопортрет несподівано перетворюється в колективний портрет: “Ніхто з десяти тисяч військовополонених не помер від голоду, однак недоїдання надавало нам аскетичний вигляд. Одухотвореними виглядали навіть ті, хто не мав до того схильності. Мені подібна натхненність була, мабуть, до лиця: розширені очі бачили навіть більше, ніж це було реально наяву, а загострений слух чув урочисті хори небесних сфер. Голод нагадував нам про біблійний вислів: “Не хлібом єдиним живе людина”, який звучав то цинічною табірною заповіддю, то втішною банальністю, тому у багатьох зростала потреба в їжі духовній” [133, с. 226 – 227].

Далі Ґ. Ґрасс бачить себе хлопчиною, який у повоєнній Німеччині мусить іти непроторенним шляхом. Тут є елементи зовнішності, котрі відтворюють портретні характеристики юного майбутнього письменника: “Хлопчина, який досі носить лівий проділ і чий зріст налічує один метр сімдесят два сантиметри; який тепер раз на тиждень збриває пушок на щоках і якому надана свобода: непроторенний шлях. Але все ж він ризикує робити по ньому перші кроки” [133, с. 264]. Проте автор все ж висловлює сумнів, чи його бачення себе вісімнадцятилітнього є достовірним. Однак все ж виглядає він непогано. Тут же додається така деталь його тодішнього костюма, як американські черевики: “Мені не вдається спроектувати на екран достовірний образ, що характеризує мій тодішній стан. Занадто мало фактів. Мені, вісімнадцять. На момент звільнення ознак недоїдання вже не помітно. Вошей немає, на ногах американські шнуровані черевики з каучукової підошвою, і виглядаю я, якщо поглянути в дзеркало заднього виду, цілком непогано” [133, с. 264].

Герой автопортрета вісімнадцятилітній Ґ. Ґрасс згадує, що він думав у цьому віці, хоча конкретних цитат з того часу не збереглося, проте він може відтворити певні деталі свого костюма тих літ: “Він розмірковує. Однак цитат на даний рахунок не збереглося. Зате незабутні деякі деталі зовнішності: скажімо, формені штани і американська штурмівка на підкладці, те й інше перефарбовано в іржаво-червоний колір. Тепла шапка – також з американського військового складу – оливкового кольору. І тільки сіра “сухарка” нагадує про німецьку військово-польову форму” [133, с. 265].

Закінчуючи власний автопортрет, Ґ. Ґрасс акцентує увагу на фото студентських часів, вклеєне в квиток дюссельдорфської Академії мистецтв, воно відтворює не лише зовнішність письменника, а й особливості його внутрішнього світу, позначеного екзистенціальним світобаченням: “І все-таки випадок зберіг деякі свідчення минулого: скажімо, мій студентський квиток, датований зимовим семестром сорок восьмого – сорок дев’ятого року. На ньому стоїть печатка дюссельдорфської Академії мистецтв. Зім’ятий, потрісканий, він лежить переді мною; у квиток вклеєна фотографія паспортного формату, яка зафіксувала молоду людину, карооку і темноволосу, що робить її схожою на жителя півдня з натяком скоріше на Балкани, ніж на Італію. Вона хоче виглядати солідно, для чого пов’язала краватку, але при цьому в ній угадується умонастрій – вельми модний після війни, він іменувався екзистенціалізмом і характеризувався, крім усього іншого, своєрідною мімікою, жестикуляцією, про що можна судити з неореалістичних кінофільмів; молода людина, зайнята винятково самою собою, дивиться в об’єктив з безбожно похмурим виразом обличчя” [133, с. 379 – 380].

Стійкий інтерес до розкриття психології реальної людської особистості вилився в мемуарних текстах у потребу глибокого власного самопізнання письменника, де, крім суб’єктивного “я”, наявні ще й автохарактеристики й автопортрети. Сама постать автора неначе стає об’єктом власного психоаналізу, у результаті проявляються окремі складники своєї зовнішності. Очевидно, що створення автопортретів у документальних жанрах пов’язане зі спробами художників відтворити себе в жанрі автопортрета. Продуктивним прийомом створення автопортрета в мемуарах є спостереження за змінами в зовнішності, що знайшли свій відбиток у фотографіях, котрі розглядає автор. Так з’являється ще одна портретна модифікація – автопортрет з фотографії.

3.6. Парний портрет: типологічні особливості

Парні портрети кількісно зустрічаються значно рідше, ніж одиничні. Кожен з цих портретних типів має власну специфіку, оскільки завжди є соціально-

історичним, прив’язаним до конкретної доби та часу, чого не може бути в художньому тексті, де домінують авторський домисел і вимисел, фантазія.

У документальних творах різних жанрів репрезентовано чимало зразків парних портретів різних типів, розгорнутих, коротких і лаконічних. Автори документальних творів створюють їх на протиставленні чи зіставленні. Так, на протиставленні будує парний портрет Х. Водяний, товариш шкільних років відомого українського режисера 20-х – поч. 30-х рр. минулого століття Л. Курбаса. Окрім фізичних параметрів: зросту, зовнішності, темпераменту, якими суттєво відрізнялися обидва персонажі спогадів Х. Водяного, тут представлено їхні докладні психологічні портретні характеристики, які теж були побудовані на антитезі: “Хоч ми були приятелі, але ми були дуже не схожі один на одного.

Він був слабий учень, значить, рахувався слабим у вчителів, а я сильний.

Він ставився байдуже до шкільної науки і його не турбували оцінки, які йому ставили, загалом школа була, кажучи спрощено, для нього нічим, коли для мене була всім, як така, що мала мене вивести з села у широкий світ.

Він тільки читав і читав, а я тільки вчився та ще бігав на лекції, щоб підмогти собі матеріально.

Він був найосібніший у класі, або ж і в цілій школі, а я помірних здібностей (щоб цього хто не взяв за удавану скромність, яка мала б на меті себе підвищити, – на те я вже застарий, щоб думати, що я цим собі ще в чім поможу) та пильний.

Він – назовні веселої та безжурної вдачі (в дійсності, зокрема, переді мною, таким не був), жартівливий та балакучий, а я поважний та маломовний.

Він – бистрий, а я – повільний.

Він – у своїх речах, одязі, взутті, книжках, зошитах недбалий, а я – педантичний.

Він – далекоглядний, а я – дрібничковий.

І фізично ми були неподібні: він високого зросту, стрункий, зі слабо розвиненою грудною кліткою (тому й не служив у війську), я – присадкуватий, сильнішої будови. Він – блідий, я – рум’яний...

Та це не важливіші різниці. Найбільша була та, що ми походили з різних суспільних середовищ, і наша психіка й світогляди були різні: його психіка і світогляд були інтелігентські, а мої – селянські...” [76, с. 266]. Подібний тип парного портрету можна назвати розгорнутим, оскільки досить докладно доводить різницю в зовнішності й у внутрішньому світі обох героїв, Леся Курбаса і Хоми Водяного, перший з яких був за походженням з інтелігентної родини, а другий – із селянської, що позначилося на їхніх портретних характеристиках.

Дещо інакше будує парний розгорнутий портрет своїх батьків В. Сосюра у мемуарному романі “Третя Рота”. Тут теж є протиставлення портретних характеристик батька і матері автора твору. Однак воно є деконцентрованим, тобто розкиданим по всьому тексту роману, а не зібраним в одному місці, як це зроблено в спогадах Х. Водяного. Протиставлення в “Третій Роті” відбувається вже на рівні відтворення зовнішності героїв. При цьому, портрет матері подано досить докладно, а батька редуковано: “Моя мама, як контраст до мого русявого татка, була чорна, майже циганка, мятежна і розкидана” [430, с. 6]. Автор наголошує, що вона була красунею. Для відображення портрету матері В. Сосюра широко використовує цілу низку різноманітних художніх засобів, зокрема вишуканих епітетів, порівнянь, які підкреслюють красу цієї жінки: “Вона була красуня. Її смугляві тонкі риси, темно-карі очі; чорні, аж жагучі, мов крила летючих птиць, красиво загнуті брови; нервові ніздрі майже класичного, з ледве помітною горбинкою носа завжди були в якомусь дивнім, хвилюючім русі. Мама була чудесно збудована. У неї було чорне, аж до синяви, волосся, і вся вона була як зоряна і пристрасна пісня” [430, с. 6]. Відзначаючи романтичність натури матері, В. Сосюра підкреслював, що “вона дуже любила зорі і часто молилась і плакала під ними. В юності своїй вона працювала на патронному заводі в її рідному місті Луганську (сама вона з Кам’яного Броду). І на загальноміському балу одержала перший приз за красу. Там були претендентками і дочки багатіїв міста, а вона, звичайна робітниця, всіх їх перемогла” [430, с. 6]. Закінчуючи представляти своїх батьків на початку роману, В. Сосюра знову звертається до контрастного їх порівняння: “Татко нагадував мені похмурого козацького орла, а

мама – якусь смугляву птицю, що їй не сидиться на місці і все вона хоче кудись полетіти. Як протилежність батькові, вона була дуже балакуча. Її одвертість була потрясаюча" [430, с. 6 – 7]. Однак у подружньому житті виникало чимало складнощів, що відбилися в портретних характеристиках матері та батька автора "Третьої Роти": "…Мати часто плакала, а батька майже завжди не було дома.

Він приходив рідко, стомлений і злий. Все шукав роботи і не знаходив її. Він став багато пити. А коли нап'ється, стає блідий-блідий і все мовчить" [430, с. 31].

У романі В. Врублевської перший портрет подружжя Кобилянських є парний, лаконічний, побудований на контрастному зіставленні: "За психологічною конституцією важко було знайти більш несхожих людей, ніж подружжя Кобилянських. Він – непересічний, з "фанатичною консеквенцією", вона – мовчазна, зі "спокійним розумом". Він – показний, високий, сильний, з дещо грубуватими рисами обличчя; вона – невиразна, мізерна, тоненька. Це була незвичайна пара" [83, с. 7]. Схожим, побудованим на контрастному зіставленні, є парний лаконічний портрет І. Котляревського та отця І. Станіславського в романі "Видно шляхи полтавські..." Б. Левіна: "Вони знову йшли поруч. Тонкий у талії, високий і стрункий Іван Котляревський і кремезний, величний – отець Іоанн Станіславський, учитель російської і латинської поезії" [279, с. 20]. Контрастними також є портрети вчителя латини Квятковського, що бив різками своїх учнів, і доглядача Котляревського, який був категорично проти фізичних методів виховання дітей: "Погляди їх зустрілись. Вони стояли один перед одним – огрядний з короткою шиєю учитель і високий, стрункий – доглядач. Обличчя учителя червоне, палаюче, а доглядача, навпаки, – бліде, заніміле. Хотілось тут же, при учнях, кинути в обличчя екзекутора слово відрази і гніву, воно так і рвалось, але він стримався…" [279, с. 380]. Автор наголошує на поглядах обох героїв, кожен із яких постає ніби в баченні свого противника.

Парний портрет Вареньки Рєпніної та її кавалера гімназиста Олександра у романі Б. Левіна також будується на зіставленні. Автор ніби милується молодістю своїх героїв, водночас відтворюючи їхню зовнішність і костюми, у яких Варенька

і Олександр танцюють на балу: “Рєпніна розмовляла з Котляревським і ні на хвилю не випускала з поля зору Вареньку, з чиєї вини були влаштовані сьогоднішні урочистості. Їй було приємно бачити, як та легко і граціозно танцює зі своїм партнером – гімназистом, старшим сином губернатора Олександром. Батько і мати його – пани Тутолміни – теж були на балу і сидячи в протилежному кінці залу, з явним задоволенням спостерігали за юною парою. Погляди багатьох поспішали за ними, танцюристи справді були чарівні: він – стрункий, худорлявий, у новенькій, аж лискучій гімназичній формі, вона – нижча від нього на півголови – справжнє диво: легка, схожа на колосок, у білих панчохах і прозорій, зітканій з самого повітря, сукні. Вони так захопились танцем, що нікого не бачили довкола, не помічали і поглядів, мчались, летіли, не торкаючись підлоги” [279, с. 462]. Парний портрет героїв ніби вставлений у рамку, у центрі якої передана феєрія танцю молодих людей, а поруч батьки хлопця і мати дівчини, що уважно спостерігають за процесом танцю.

Польський письменник В. Ґомбрович у щоденнику також відтворює розгорнутий парний портрет героїв, ускладнений тим, що обидва вони були близнюками, а тому надзвичайно схожими, через що око мемуариста не здатне було простежити їхню відмінність: “Йдучи висохлим руслом потоку, який веде до підніжжя Бандеріти, я згадав (бо Ла Фальда – це рука, яка пробігає по моїй клавіатурі, видобуваючи з неї забуті мелодії) близнюків, з якими ходив на екскурсії. Чи може бути щось піднесеніше! Що за одкровення! Який розкішний і натхнений жарт Творця! Два шістнадцятирічні хлопці, такі схожі один на одного, що я ніколи не міг їх розрізнити, у великих ковбойських капелюхах, з усміхненими очима – завжди з’являлися невідь звідки, на певній відстані один від одного, а їхня ідентичність підсилювала цей ефект тією мірою, що хоча й були вони молококосами й шмаркачами, але з’являлися з таким буйством, що, здавалося, заповнювало собою увесь простір і грайливо відбивалося від гір. Усе в такому близнюкові ставало геніальним й дивовижним, дотепним і чудовим, важливим і провісницьким, тільки тому, що десь поряд причаївся другий, точнісінько такий же близнюк” [124, с. 171 – 172]. У цьому парному портреті

немає антитези в зображенні персонажів, оскільки й елементи їхнього одягу (ковбойські капелюхи), вік (шістнадцять років) і усміхнені очі – все це в обох хлопців було ідентичним.

І все ж розгорнуті парні портрети в документальних творах зустрічаються значно рідше, ніж короткі. Досить часто автори подають таким чином подружні пари. У романі Вас. Шевчука “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко” зустрічається два подібних портрети. Один з них, парний портрет І. Франка і О. Хорунжинської перед весіллям ми вже цитували.

У цьому ж романі Вас. Шевчука наведено короткий парний портрет М. Лисенка і його другої дружини Ольги, що була значно молодшою за чоловіка: “Вона була така розкішна і молода, що серце завмирало при кожній з’яві. Іноді вкрадався й острах. Старість до нього йде, вже навіть біжить бігом... За десять років стане справжнім дідом, немічним та вередливим, як всі старі, а їй на той час виповниться сорок один” [521, с. 383]. Тут порівняння обох героїв відбувається через показ різниці в їхньому віці.

М. Плахотнюк наводить парний портрет подружжя Світличних, Івана і Льолі: “Під час подорожі Іван Світличний був поруч своєї дружини Льолі. До речі, я завважив, що подружжя Світличних завжди разом бувало на виставках, концертах, літературних вечорах. Як молодята, які щойно побралися. Пригадую, бачив їх на концерті японського скрипаля у філармонії восени 1964 р. *“Музика. Сцена. Серце холоне. Я наче зараз бачу…”* /В. Коротич/. Іван Світличний зіщулився, вкляк і слухав” [366, с. 237]. Цей портрет засвідчує духовну єдність подружжя, спільність їхніх культурних інтересів.

Короткий парний портрет може відображати родичів. У згаданому романі Вас. Шевчука таким є портрет композитора М. Лисенка й драматурга та актора М. Старицького, які були майже однакового віку й товаришували з дитячих літ, а тому, зібравшись на вечорниці в селі, одяглися однаково: “Микола та Михайло одразу ж, у день приїзду з Києва, рішуче вийшли з дому. Одягнені були, звичайно ж, у простий, народний одяг, чим здивували вельми двірню, яка у них служила, як

і раніше. Знали, що парубки на вулиці оберігають своїх дівчат і старожитні звичаї, тому вдались до послуг одного з них” [521, с. 70].

Парний портрет у романі “Вода з каменю” Р. Іваничука відтворює подружну пару священика Авдиковського та його паніматки: “Отець Авдиковський і паніматка стояли біля порога, одягнуті в чорне, дідусь обережно, щоб не грюкнути, натискав на дверну клямку, палиця в його руці тремтіла; бабуся, згорбившись, тримала під руку панотця і переривисто зітхала, схлипуючи” [216, с. 74]. Автор звертає увагу на чорний колір їхнього вбрання, ознаки старості обох, що передані через окремі портретні деталі, тремтіння палиці в руках отця та згорбленість старої.

Р. Іваничук у цьому ж романі передає короткий парний портрет М. Шашкевича і дівчини Анни, у яку він був закоханий. Події відбуваються під час поїздки в кареті пана Уруського: “Маркіян сидів непорушно, мов натягнута струна, спільне покривало стіснило всіх, він відчував біля себе притулене до нього тіло Анни, і незнана досі млість пройняла його всього. Сидів незворушно, боячись, щоб вона не відсунулась, сам хотів відсунутися, та не мав сили цього зробити; Анна почула його тремт, зрозуміла і розмовою намагалася узвичайнити цю вимушену близькість” [216, с. 55]. Тут авторові вдалося відтворити напруженість тіла Маркіяна, вкритого разом з Анною спільним покривалом, відчути тремтіння тіла героя, побачити делікатність дівчини, яка прагнула вийти з незвичної для неї ситуації через розмову.

Зрідка зустрічається парний портрет, написаний через певний досить великий проміжок часу з фотографії. Один із таких портретів відомих шістдесятників, художника А. Горської та критика І. Світличного, належить Лесеві Танюку: “Ось вони удвох на фото – Алла Горська та Іван Світличний – на спільному ювілеї свого офіційного безробіття. “Вусате сонечко” всміхається, але Алла закохано обняла його за шию – від них ідуть світло, тепло й добро. Це фото для мене – один із символів шістдесятих, коли було все – крім зневіри. І те, що ця добра й усміхнена людина писала потім з неволі такі пекучі й суворі рядки, – теж

знак шістдесятих” [455, с. 159]. Тут мало портретних деталей, але настрій далеких шістдесятих відтворено блискуче. На це працює посмішка Івана й жест Алли.

Лаконічний парний портрет, як правило, зосереджує увагу на окремих, характерних саме для цих конкретно-історичних героїв особливостях, здебільшого зовнішності чи одягу. Зокрема, на відтворенні своєрідності зовнішності будує портрет подружжя Малишків, Андрія Малишка і Любові Забашти в щоденникових записах С. Тельнюк: “Біля Спілки письменників стріли Андрія Самойловича з Любов’ю Василівною. Обоє – веселі, рум’яні, життєрадісні, красиві – йшли сміючись нам назустріч” [461, с. 293]. Лаконічний парний портрет космонавта В. Терешкової і невідомого її сусіда в щоденнику Олеся Гончара також твориться через передачу зовнішності героїв: “Переді мною сидить Терешкова, весело розмовляє з сусідом, сивим, огрядним, в окулярах. У нього обличчя налите рум’янцем, а вона зовсім бліда якоюсь неприродною білизною” (запис від 12 листопада 1982 року) [128, с. 544]. Налите рум’янцем обличчя й неприродна білизна тут різко протиставляються. Подібний портрет М. Гайдегера і Ж.-П. Сартра в спогадах А. Вознесенського “На віртуальному вітрі” також зосереджує увагу на зовнішності німецького та французького філософів, але акцент робиться на їхній схожості: “Тут на коренасту фігуру Гайдегера напливає нервове, як розбите дзеркальце, обличчя Сартра. Зросту вони були однакового. Їхні димчасті обличчя, що втратили тіла, стоять у моїй пам’яті на одному рівні, як два скельця окуляр з різними діоптріями” [77, с. 332].

Вас. Шевчук очима свого героя М. Лисенка показує схожу зовнішність двох діячів української старої Громади в Києві Житецького й Науменка: “Ввійшовши і привітавшись, звернув увагу на те, що в них були подібні вельми бороди. Лапаті, довгі й сиві. Лоби також. Сократівські. Те розсмішило й роздратувало водночас. Мужі великі, мудрі, а полишили напризволяще “Словник” та наукове зібрання і видання Шевченка!” [521, с. 437 – 438]. М. Неврлий, навпаки, концентрує увагу на схожому вбранні А. Гарасевича і Є. Маланюка, які збиралися покинути Чехословаччину перед приходом радянських військ: “Він, як і Андрій, вже був приготований до від’їзду на Захід. Вони обоє були одягнені в чеські пупки,

туристичні сорочки, на ногах мали боканчі, на плечах рюкзаки” [341, с. 359]. На контрасті темпераментів побудовано лаконічний парний портрет В. Суярка та І. Бірчака у спогадах Р. Іваничука “Дороги вольні і невольні”: “Між Суярком і Бірчаком вічні незгоди, проте вони нерозлучні. Один понурий, другий усміхнений, один каже: все пропало, а другий: якось то буде; один спонукує до негайної діяльності, а другий застерігає перед наслідками…” [217, с. 105].

На контрасті зовнішності й темпераменту лаконічно змальовує в щоденнику портрети двох акторів О. Довженко: “Запомнить двух актеров – певец Голобородько. Лицо грубое, темперамент громадный. Может быть неожиданно прекрасным. Второй – фамилии не знаю – киевский конферансье пожилой, немного похож на Вертинского. Работает под тупого бюрократа. Готовый образ” [166, с. 752]. Цим портретним характеристикам передує фраза – “Деталь актерская”. Очевидно, спостерігаючи за цими реальними людьми, О. Довженко прагнув у майбутньому використати ці типажі у фільмі, який він сподівався невдовзі зняти.

К. Сізова слушно зазначала, що “використання певного виду портрета, зміни портретної техніки, безумовно, визначаються ідейно-творчим задумом письменника, його стилем, естетичною позицією в цілому” [415, с. 32]. І хоча дослідниця мала на увазі портрет у художній літературі, її слова цілком уписуються в наше бачення проблем портретування в документальному тексті.

У документальних творах різних жанрів репрезентовано чимало зразків парних портретів різних типів, розгорнутих, коротких і лаконічних. Розгорнуті парні портрети можуть базуватися на антитезі, або на схожості. Короткі парні портрети зустрічаються значно частіше, ніж розгорнуті, тут також можливе зображення зовнішності шляхом протиставлення чи схожості. Інколи вони можуть бути родинними, зосередженими на особливостях зовнішності, вбрання, темпераменту. Лаконічний парний портрет концентрує увагу на окремих, притаманних тільки цим конкретно-історичним героям особливостях, переважно зовнішнього вигляду чи вбрання.

3.7. Колективний портрет як відображення соціуму

Колективний портрет пов’язує різні особистості через аналіз окремих портретних деталей соціуму на тлі певної доби. Він не є ексклюзивним атрибутом суто документальної літератури. Колективний портрет зароджується в художній творчості багатьох видатних майстрів світової класики. Зокрема, Н. Копистянська аналізує такий портрет на матеріалі повісті німецької письменниці А. Зегерс “Прогулянка мертвих дівчат”: “Рафіновано, а разом з тим просто, створюються портрети діючих осіб – колективний портрет дівочого класу, що відправився на заміську прогулянку, який складається із портретів окремих дівчаток та двох вчительок” [250, с. 242]. Аналіз портретної характеристики класу Н. Копистянською для нас цікавий тим, що чимало її спостережень може бути застосовано й при вивченні особливостей створення колективних портретів у документалістиці: “В образі кожного персонажа (подруг, вчительок) авторка досягає багатофункціональності слова підтексту та контексту і багатоплановості зображення персонажів. Традиційно у літературі змальовується портрет, який відтворює вигляд персонажа у певному віці. Фотографічний портрет фіксує один часовий момент, і тим перетворює момент руху в статику. Коли письменник хоче розкрити еволюцію персонажа, він дає пізніший портрет, в якому відзеркалено зміни, вікові та спричинені різними подіями. Це фотографічно-портретна характеристика. Кінематографічна портретність є іншою: на наших очах фіксуються зміни, які відбуваються з людиною, вони відображені як її зовнішня і внутрішня портретна визначеність” [250, с. 242].

Новітня мемуарна та біографічна (автобіографічна) література містять сотні живих образів реальних діячів минулого, допомагаючи збагнути й усебічно пізнати справи їхнього життя, а також час, який відбився в кожній такій особистості. Саме це вимагає від знайомства з життєвим і творчим шляхом реальної історичної особистості бачення зримих обрисів її портретної характеристики, яка б містила свідчення про окремі деталі, такі, як поза, жест, хода, костюм, звички, схильності тощо. Це б допомогло глибше осмислити

масштаб особистості, величину її обдарованості. Проте в новітній документальній літературі все частіше зустрічаються спроби письменників відійти від створення індивідуальних портретів реальних історичних постатей, а ведуться пошуки шляхів створення колективних портретів, які б репрезентували реальні особистості в певному соціумі, що є на сьогодні вельми актуальним у літературознавстві.

Специфіка творення словесного портрета, як і портрета в живописі, зумовлюється передусім прямим звертанням письменника до індивідуальності певної особи, вигаданої (в художньому тексті) чи реальної (в документальному). "Портрет (франц. *portait*) – засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажа у художній літературі, що описує його обличчя, фігуру, одяг, манеру поводитися і є складником композиції поряд із пейзажами, інтер'єрами, монологами, діалогами, авторською розповіддю або оповіддю наратора" [292, с. 249]. При створенні ж колективного портрета певного соціуму завдання письменника суттєво ускладнюється. Він мусить з окремих індивідуальних деталей створити переконливий образ значної групи людей, що належить до цього соціуму. "Соціум (від лат. socium – спільне) – великий колектив людей, спільнота, що характеризується спільністю соціального, економічного і культурного життя" [422, с. 538].

Колективні портрети часто трапляються у творах різних жанрів документальної літератури. Зокрема, до спроби їх творення зверталися Ю. Андрухович, О. Довженко, Р. Іваничук, І. Жиленко, І. Корсак, Ю. Шевельов та ін. При цьому суттєву роль у творенні колективних портретів відігравала творча індивідуальність митців, особливості бачення ними світу.

О. Довженко в щоденниках досить часто звертається до колективних портретів. У записах воєнних років такі портрети відтворюють особливу категорію громадян – це були люди, що пережили гітлерівську окупацію, а в річищі тодішньої ідеології вони були неповноцінними, до них з підозрою ставилися представники влади. Автор концентрує увагу передусім на їхньому психологічному стані, а вже потім на окремих деталях зовнішності, зокрема віці,

вбранні тощо. О. Довженко відзначає й певну запопадливість подібного соціуму перед радянським високопосадовцем. Один із яскравих прикладів такого колективного портрета постає в записі від 19 грудня 1943 року: “Я бачив їх усього коло ста чоловік поодинцю чи невеликими купками. Се були головним чином люде старі і інваліди, каліки. Але всі вони мали той несамовитий вигляд, якого не можна забути нікому і ніколи в світі. Вони були напівбожевільні, худі, обдерті, жовті, з неприродними істеричними рухами і широко розчиненими нездоровими очима. Вони кидались до нас, узнаючи Хрущова, цілувати руки, зітхали, плакали, щось вигукували. Се був стан людей після нечуваного землетрусу, чи якоїсь іншої геологічної катастрофи. Се були люде по нечуваній недолі, знущаннях, безправної і тої небезпеки щоденної і щогодинної, яка зводить людину до стану напівбожевільної розтерзаної істоти” [166, с. 301]. Цей запис здійснено під впливом побаченого на зруйнованих війною й майже безлюдних вулицях міста, яке О. Довженко відвідав разом з тодішнім радянським керівником України М. Хрущовим невдовзі після звільнення Києва від фашистів у листопаді 1943 року.

Творячи колективні портрети селян на півдні України у повоєнні роки, О. Довженко робить акцент на замкненості людей, їхній бідності, непривітливості, схильності до вживання алкоголю. “Заметил я еще одно в колхозах: нигде не встретил ни одного веселого лица. Все невеселы, озабочены. И много лиц печальных. Трудно живется народу. Нет песен. Нигде не поют. Есть водка. Как страшно дорого обошлась народу нашему война” [166, с. 741]. Цей запис зроблено 6 жовтня 1954 року на півдні України. Кидається в очі, що цей узагальнюючий портрет українського селянина зроблено митцем у тонах, що наближаються до натуралізму. І як продовження попереднього запису такі рядки, що поглиблюють і уточнюють колективний портрет українського селянина: “...Люди в колхозе замкнуты и невероятно скрытны. Вы не можете проникнуть в их подлинную жизнь. Они не верят никому. Очень умны. Все знают из радио, газет и от детей. И словно стары стали все до одного. Невеселы. Тихи. Бедны. Не поют. Малоприветливы. Нет смеха, нет веселья, нет песен на улицах, как было

когда-то. Есть водка, пьяная брань и тишина” [166, с. 742]. Подібний стан селян як соціуму О. Довженко пояснює недавньою війною, що принесла чимало горя українському народу, змінивши чимало його ментальних рис. У підтексті проглядається й інша причина, що пов’язана з колективізацією на рубежі 20-30-х років ХХ ст., яка суттєво підірвала традиційний спосіб життя українських селян.

Для індивідуального стилю Ю. Андруховича притаманним є звернення до створення колективних портретів, які ніби розмивають характеристики зовнішності окремих героїв, що входять до них: “… Молодий офіцерик у розстібнутій до пупа сорочці частував горілкою з пивом двох так само молодих дам і від того робився все п’янішим. Одна з них була безцеремонно товстою, в окулярах і нітрохи не гарною, вона сильно пітніла у своєму ситцевому халаті й обмахувалася саморобним паперовим віялом. Друга була дрібною як миша і відповідно як миша хихотіла, коли офіцер видавав із себе щось дотепне типу *вєсь зєльоний, в жопє вєткі, капітан ідьот развєдкі”* [15, с. 25]. Рис зовнішності в таких портретах небагато, лише окремі деталі: розстібнута до пупа сорочка в офіцера, пронизані різким протиставленнм риси зовнішності його супутниць – одна товста, друга дрібна, а з інших характеристик, які б мали відтворювати внутрішній світ, – це пияцтво, плоскі дотепи, що фактично, роблять акцент на духовній убогості персонажів, заниженості їхнього естетичного складника.

Колективний портрет студентської пори автора також дає мало індивідуальних рис зовнішності окремих особистостей. Зокрема, портрет студентського соціуму, чия майбутня професія була пов’язана з художнім оформленням книжки, до якого в гуртожиток підселили майбутнього письменника, проглядається досить узагальнено, що нівелює портретну характеристику особистості, як через відтворення її зовнішності, так і внутрішнього світу: “Там жили *художники* – винятковий для Поліграфу сорт людей. Вони студіювали “Мистецтво книги” і були схожими на середньовічних рицарів Таємного Ордену – носили грубі светри, потерті плащі, довге волосся, бороди і – часом – берети. Їм ішлося про те, щоб до них на вільне *койкомісце* тимчасово не підселили якусь одноклітинну почвару, скажімо, з механічного…

Вони любили працювати, себто годинами, днями і ночами длубатися у своїх проектах – ілюстрацій, шрифтів, обкладинок, титулів, колонтитулів і колофонів, вони працювали тушшю, гуашшю, чорнилом, олівцями, пензлями, пастелями – усім, що малювало" [15, с. 104].

Так само нівельованим і абстрактно узагальненим постає колективний портрет медиків, що прибули до навчального закладу, у якому вчився Ю. Андрухович: "До нашого Поліграфу приїхала велика бригада людей у ритуальних масках і фланелевих халатах смертельно-брудного кольору. Запахло чорними африканськими культами. Це були медики зі станції переливання крові, ціла станція медиків, усі до одного. Вони приїхали по нашу молоду й дурнувату донорську кров" [15, с. 121].

Потрапивши в богемне середовище митців у Львові, Ю. Андрухович знову таки малює його колективний портрет у постмодерному висвітленні. Для цього широко використовується синекдоха, що розмиває портретні характеристики людини через називання лише якоїсь її частини чи аксесуару одягу, а також вживання вульгаризмів: "Це було щось – уся та кампанія, маски, декольте, гульфіки, дупи, панчохи, художники й художниці, поява всіляких монстрів, телевізійних персонажів, Кауфман, еротичні соки, Чемодан, майтки, періодичні переодягання, кухонні перекури, Неборак" [15, с. 246].

Малюючи колективний портрет відвідувачів замаскованих борделів кінця радянської доби, Ю. Андрухович робить акцент на нівелюванні їхніх індивідуальних рис зовнішності й повному ігноруванні внутрішнього світу: "…Всюди товчеться чоловіцтво, повно всіляких добряче засмальцьованих типів, з вигляду гробарів або тромбоністів, поміж ними часом сновигають якісь вислозаді льотки з персоналу, хоч на 95 відсотків то все-таки суто чоловіча компанія, армія ночі" [15, с. 266 – 267]. Замість опису зовнішності жриць кохання в такому борделі в романі робиться акцент на одну лише деталь їх зовнішності – голі зади: "…Бордель з дев'яткою, тобто дев'ятьма вишикуваними в ряд голими дупами і нетерплячою голосною чергою, в якій кожен затискає в долоні свої спітнілі дев'ять рублів, всі однорублевими" [15, с. 267].

Потрапивши одного разу до закритого музею пананатомії, Ю. Андрухович відтворив у романі колективний анатомічний портрет його експонатів, знову-таки переданих через зображення окремих деталей людського тіла: "…*Мені запам'яталися велетенські серця різників і коханців, обвислі й надуті легені курців, трубачів і склодувів, меланхолійні пияцькі нутрощі, татуйований на шкірі грудей – якраз над пиптиком – орден героя.* Були також ампутовані для історії руки останнього львівського ката" [15, с. 278].

Г. Сивокінь відтворює колективний портрет з фотографії, зробленої на території музею Михайла Коцюбинського в Чернігові. У групу письменників-шістдесятників органічно вписується пам'ятник українського класика, чия вже сама поза ніби запитує, яка доля очікує на відвідувачів. Г. Сивокінь звертає увагу на мужній погляд І. Світличного, іронічність його дружини, романтичність М. Коцюбинської, натхненність І. Драча (автор не забуває й процитувати фрагмент твору останнього), відкритість М. Вінграновського: "Але вгляньмося в ці обличчя. Група цілісна, однак кожен наче б сам по собі і наодинці з майбутнім. Навіть Михайло Михайлович (а знято це на подвір'ї музею Коцюбинського) замислився, підперши голову рукою: що за гості? з чим прийшли? що чекає їх попереду? Кожного попереду чекало своє. Своя доля: Іван Світличний на фото, здається, єдиний з усіх важиться дивитись їй прямо в очі, і погляд його мужньо-серйозний. Майже викличний. Добра Льоля замружилась, але не зрадила своїй іронічності. Михайлина тут романтична, її "реалізм" мав ось-ось настати. Поети! Натхнення і творчість. Драч, можливо, дошліфовує рядки "Балади-пісні":

А вийшов сусіда пикатий:
– Нащо вам ту гуску шукати?
Вже ж у вас коса посивіла,
Та й не ваша ж гуска летіла…
– Таж летіла гуска додому,
– А впала, як грудка, додолу.
Полишу Рябка коло хати.
Сама піду гуску шукати.

Вінграновський – теж погляд відкритий, але бачиться вдалині йому… “побачив ясне вдалині”? Сивокінь, посередині, – поглядом убік, може, він не витримав суворого зору Владарки, перед якою спокійно стоїть Іван Світличний?...” [411, с. 86 – 87]. У колективному портреті Г. Сивокінь не забуває й про себе. Деталь – погляд убік – свідчить, що, можливо, сам він чітко відчуває, що в порівнянні з іншими шістдесятниками не витримав випробування долі (писалося це через роки після описаної події), у той час як його побратим І. Світличний мужньо стоїть перед майбутніми випробуваннями, з яких він вийде переможцем.

Не є чужим колективний портрет у біографічних творах, хоча в них автор більш вільний у використанні художніх засобів. Цікавим із цієї точки зору є колективний портрет трупи полтавського театру, створеного І. Котляревським у романі “Видно шляхи полтавські...” Б. Левіна: “Щепкін не встиг відповісти – у двері загупали зразу в кілька рук. Іван Петрович вийшов відчиняти і впевнився, що ніхто не затримався, навіть Угаров – всі, кого запрошував, прийшли. Гамірною зграйкою впурхнули жінки: Барсова, Алексєєва, Нальотова, за ними переступили поріг вітальні Барсов, Городенський, Павлов, Медведєв, Угаров. Останній, не чекаючи запрошення, влаштувався за столом, ближче до печива і пиріжків з маком та вишнями. Одарка тим часом внесла великий мідний самовар, мати поставила чашки. Тетяна допомогла розставити їх. Жінки зразу ж звернули увагу на оздоби, якими прикрасилась сьогодні Пряженківська, але та вела себе так невимушено, так просто, ніби все життя носила і сережки, і обручки, і жінки заспокоїлись. Проте їм би не слід заздрити Тетяні, бо і самі сьогодні були гарно вдягнені: Алексєєва, середніх літ жінка, сухорлява, вдягла світло-сірий редінгот з трьома пелеринами і білий шовковий капелюшок, оздоблений вузькими оксамитовими стрічками і білим страусовим пірцем. Барсова вирядилась у літню сукню з світлої кисеї у темну мушку, оксамитовий поясок елегантно підпирав її округлі невеликі перса, капелюшок з гофрованого газу, обшитий на крайках поля кисейним рюшем, легко сидів на голівці. Нальотова була одягнута, як завжди, легко і акуратно, в сіро-зелену сукню з фуляру, виробленного оборкою з тієї ж

матерії. Виріз сукні прикривала пелеринка з плисової кремової кисеї” [279, с. 577]. Театральна трупа зібралася з нагоди першого читання написаної І. Котляревським п’єси “Наталка Полтавка”. Портрет трупи як акторського соціуму повністю базується на авторському домислі. Однак тут подані справжні прізвища, а в окремих випадках й імена учасників дійства. Письменник докладно описує вбрання частини присутніх, здебільшого актрис, наголошує на коштовностях Тетяни Пряженківської, для якої це був особливий день. Вона повинна була зіграти головну роль у майбутній виставі, і в неї був закоханий Котляревський. Автор описує пригощання акторів, яке приготувала мати письменника. Жінки впурхнули в оселю автора “Наталки Полтавки”, чоловіки статечно вслід за ними переступили поріг. Відчувається момент якоїсь святості, чим було знайомство з текстом п’єси, яка невдовзі стане класикою української літератури і театру.

Колективний портрет у біографічному романі Р. Іваничука “Вода з каменю” передає риси зовнішності й внутрішнього світу священницького середовища в Західній Україні першої половини XIX ст.: “На Великдень, Різдво і престольний празник отець Авдиковський приймав у себе священиків з попадями із сусідніх парохій. Їх приходило чимало, і кожен був інакший: один сухорлявий, як пустельник, другий з круглим животиком, один одягнутий у чорний сукман, а інший у довгополий сіряк, один з хрестом на грудях, а інший з люлькою в зубах, немов мужик, дехто ставив у кут паличку, а дехто батіг – і до всіх дід однаково привітно посміхався, бо то були гості, та не всіх однаково любив, і це знав Маркіян. Священики скидали верхній одяг, всідалися за столи, їли й пили; одні галантно витирали роти хусточками, а інші рукавами; після обіду попи грали в карти, а попаді забиралися в другу світлицю і співали там під гітару сентиментальні романси” [216, с. 10 – 11]. Колективний портрет подано очима головного героя роману Маркіяна Шашкевича. Окремі індивідуальні портрети священиків, гостей отця Авдиковського, складаються з лаконічного опису зовнішності, інколи одягу. Далі слідує колективний опис трапези, після якої попи грали в карти, а їхні дружини співали під гітару романси. Маркіян також помітив,

що господар не всіх любив однаково, але ставився до кожного однаково, бо всі були його гостями на великі релігійні свята.

Інший соціум – безіменних гостей губернатора та прислуги – передає колективний портрет у цьому ж романі Р. Іваничука: “Саме в цей час, після полудня, до губернаторського палацу почали сходитися гості на званий бал. Біля дверей банкетного залу стояли камердинери в лівреях; довголітньою службою навчені кланятися в три погибелі, вони спочатку не знали, як поводитися, бо крім відомих достойників у мундирах і поважних дам у грецьких туніках нині пливли і пливли ніколи не бачені тут панночки в газових сукнях з янгольськими крильцями на рукавах і паничі в барвистих камізельках. Неоперені недоростки йшли самі, без супроводу старших, немов на забаву з абонементами за сорок крейцарів, тож сповнені лакейської гідності камердинери вмить зорієнтувалися, кому яку віддати честь: одним низько вклонятися, іншим – стриманим кивком голови, а декого зупиняли, щоб показав запрошення” [216, с. 96]. Лакеї безпомилково визначали, на яку шану від них заслуговує кожен з гостей губернатора.

Колективний портрет у документальному творі з його емоційним наповненням, життєподібністю, узагальненістю завжди спирається на справжні події та факти з життя певного соціуму. Важливу роль при цьому відіграє творча індивідуальність його автора. Малюючи словами колективний портрет галицької інтелігенції, Р. Іваничук найчастіше виділяв з нього окремі постаті шляхом акценту на лаконічні деталі. О. Довженко концентрує увагу передусім на психологічному стані в цілому соціуму, а вже потім на окремих деталях зовнішності, зокрема віці, вбранні окремих його індивідів. Специфічною особливістю портретування у Ю. Андруховича є надання ним переваги таким колективним портретам, у яких найчастіше розмиваються, узагальнюються, нівелюються риси зовнішності окремих персонажів, а суто портретні деталі стають засобом іронії, сатири, іноді пастишу. Б. Левін акцентує увагу здебільшого на виразних деталях одягу окремих осіб, що складають колективний портрет

покоління акторів полтавського театру в часи, коли директором його був І. Котляревський.

3.8. Оніричний портрет

У документальній літературі оніричний портрет з’являється не часто. Проте наукових праць, у яких би він характеризувався в літературознавстві практично немає [448]. Аналізуючи зміст поняття “оніричний”, М. Варикаша зазначала: “Термін “оніричний” на позначення сновидіння з’являється вже у книзі “Онейрокритика” Артемідора (2 ст. н. е.). Ця робота набула особливого поширення в добу середньовіччя і стала основою для сонників. У добу відродження поширюються містичні вчення окультизму, які активно займаються тлумаченням снів. Доба романтизму приносить новий сплеск зацікавень оніризмом і дає нові ідеї для творчості” [59, с. 145].

Серйозний внесок у розробку теорії сновидінь на межі XIX – XX ст. зробив австрійський лікар-психіатр З. Фройд (Тлумачення сновидінь”, 1900). “Її головним постулатом, – на погляд М. Варикаші, – стало твердження, що сновидіння – це повноцінне психічне явище, яке здійснює бажання. Оскільки природа сну пов’язана із зовнішнім світом, на думку вченого, під час сновидінь, як і в процесі творчості, вивільнюється зміст несвідомого, оголюючи приховані думки й реалізовуючи у специфічний спосіб потаємні бажання. Прагнучи продемонструвати роль несвідомого і сновидінь під час творчої активності людини, З. Фройд практикував психоаналітичне тлумачення сновидінь у процесі аналізу художньої творчості таких митців, як Леонардо да Вінчі, Ф. Достоєвський та ін.” [59, с. 145 – 146].

Дослідниця відзначає значну роль у розкритті феномена сновидінь у зв’язку з творчим процесом швейцарського вченого К. Г. Юнга, який у “теорії архетипів теж приділяв неабияку увагу феномену сновидінь і його зв’язку з творчим процесом. На думку вченого, обидва зазначені стани, у яких перебуває людина, зводяться до видобування з-під свідомості зусиллями певних психічних функцій

(мислення, емоцій, почуттів та інтуїції) архаїчної спадковості, що об'єктивується у формах мистецтва" [59, с. 146].

Оніричні портрети в мемуарних жанрах майже не зустрічаються. Кілька прикладів подібних портретів наявні в щоденниках В. Чередниченко, які досі не друкувалися. Зокрема, в записі від 5 вересня 1940 року представлений оніричний портрет колишнього чоловіка автора щоденника Ч. Бегізова, письменника з Південної Осетії, який був заарештований і розстріляний у 1937 році: "Снився мені Чермен: мовби я стою перед якоюсь брамою і чекаю, що мені одчине її двірник чи наглядач-брамарь, який йде. Коли ось поспішає Чермен і видно – штучна у нього нога. Обличчя змарніле і радісне. Випередив того, сам одчинив браму і руки до мене простяг" [494, с. 75]. Очевидно, що письменниця нічого не знала про долю заарештованого чоловіка, але вірила, що той, хоча, можливо, й покалічений, проте живий, звідси уві сні вона бачить змарнілого Чермена зі штучною ногою, обличчя якого, проте, випромінює радість. Інший сон, зміст якого відтворено в записі від 22 січня 1941 року, також передає страждання загиблого в сталінських катівнях чоловіка: "З голови не виходить сон. Десь у якомусь брудному і злиденному кутку в піжамі серед якогось лахміття стогне Чермен і квилить: "О караджи кодзил..." І пробує усміхатись своєму сну. А потім розплющує очі свої і стогне: "Кая... Кая... Ні, немає. ... Не прийдеш..." А я поспішаю до нього і мов би радісна свою рожеву нічну сорочку грію для нього..." [495, с. 5]. Тут також є елементи портретної характеристики Ч. Бегізова, В. Чередниченко чує голос чоловіка, бачить його усмішку, очі, чує слова, мовлені осетинською. Тут у підтексті звучить надія, що чоловік повернеться.

Набагато частіше оніричні портрети використовують автори біографічних творів, для яких художній вимисел, домисел, фантазія є нормою, а самі подібні твори за принципами написання досить близькі до звичайних художніх, у яких сон досить часто провіщає про щось, що може трапиться з героями. Активно користуються оніричними підходами до портретування В. Єшкілєв, Г. Пагутяк, В. Шкляр, І. Корсак та інші письменники-біографи.

У романі В. Єшкілєва “Усі кути Трикутника” наявні декілька портретів оніричного характеру. Головний герой роману український філософ Г. Сковорода, шукаючи відповіді на питання, що його мучили, бачить уві сні зовнішність володарки амазонок прадавньої богині Карни: “Він бачив у снах її (богині Карни, прадавньої степової, безжального володаря амазонок. – *А. Г.*) темне оголене тіло, скоріше чоловіче, аніж жіноче. Тіло, котре створено не для продовження роду, а для безкінечної битви жорстоких прадавніх богів. Від цього тіла линули хвилі влади. Це тіло могло бути всім, воно перетікало з вогню у воду, а з води – у скелю” [189, с. 26]. Письменник у цьому оніричному портреті робить акцент на еротичному зображенні оголеного тіла цієї богині, яке нагадувало Сковороді більше чоловіче, аніж жіноче, що збігалося з його роздумами про андрогіна, істоту, яка в античній міфології мала одночасно чоловіче і жіноче начало.

Один із героїв роману Вигилярний бачить уві сні Г. Сковороду в образі жінки, але не дивується цьому. Адже він знає, що це лише сон: “Ротонда здавалася храмом, але насправді виявилась альтанкою, де за накритим столом сиділа чорноволоса жінка у білій хламиді. Колір її обличчя сновидець визначити не зміг. Воно нагадувало венеційську маску, зроблену з дзеркального металу. В цій масці, здавалося сновидцеві, відображалися тіні та зміни іншого, неспокійного світу. Жінка привітно усміхнулася металевими губами і жестом запросила його до столу. … “Ти стомився?” – запитала жінка. “Ні”, – відповів, сам спитав: “Хто ви?”. “Той, кого світ ловив, але не спіймав”. Сновидець чомусь не здивувався цій відповіді. Зовсім не здивувався. Це ж лише сон. Якщо у сні покійний філософ з’являється у подобі металевої жінки, значить, так треба. Він міг би з’явитися і у вигляді крилатого лева, і у вигляді мислячого вихору. Це його воля, його світ і його володіння” [189, с. 42 – 43]. Сковорода в жіночій подобі – це чорноволоса жінка в білій хламиді. Автор наводить не лише колір волосся й колір вбрання, а й відзначає неможливість визначення кольору її обличчя, яке було схоже на маску. В. Єшкілєв акцентує на металевості губ філософа в жіночій подобі й жест, яким Вигилярного було запрошено до столу. Перифраза – “Той, кого світ ловив, але не спіймав” – ніби підтверджує, що Вигилярний спілкується уві сні саме з

Сковородою, і для нього не має значення, у якому вигляді той міг з'явитися перед ним.

Цікавий прийом у створенні парного оніричного портрету застосовує Р. Іваничук у романі "Вода з каменю". Головний герой твору М. Шашкевич бачить видіння, у якому поруч з ним знаходиться Анна, дівчина, в яку він був безнадійно закоханий, а вона обрала для себе іншого, Гощинського. У цьому видінні ж Анна навпаки відповідає на ласки Маркіяна: "Заслонені бараницею, залишені наодинці у білій сутіні, ще несміливі, та вже готові переступити межу сором'язливості, вони дивилися одне одному в вічі; пухнаста шаль закутала щоки й підборіддя Анни, носик затулений рукою, одягнутою в однопалу рукавичку; Маркіян бачить тільки її брунатні очі, і в зіницях відбивається він сам.

Коні пішли клусом, сповільнюючи хід, врешті зупинилися, застрягнувши по животи в гаварецьких снігах, пороша тихо осіла, і тоді серед снігової пустелі сталося найбільше диво, якого ще не бачило це чисте, виглянсуване морозом небо: великі, мов озера, очі наблизились до Маркіяна, він пірнув у них, ловлячи губами гарячу вологість Анниних уст, захлинаючись її пахучим віддихом.

Видиво зникло" [216, с. 85].

Уві сні герой бачить елементи одягу коханої – пухнасту шаль і однопалу рукавичку, її очі, щоки й підборіддя. У зіницях очей дівчини Маркіян бачить себе. Губами він ловить вологу уст Анни, чує її дихання. І в цей момент він пробуджується, а видіння зникає.

Видіння як різновид сну трапляється й у романі Г. Пагутяк "Маґнат". Один із головних героїв твору бідний шляхтич вдівець Северин Никловський вирішив вдруге одружитися. Уві сні йому привиділася його небіжчиця. Її оніричний портрет складався лише з однієї деталі – білої хустини в руці. Жест померлої дружини – помах цією хустиною – призводить до того, що герой відмовляється від свого наміру одружитися вдруге: "... Я побачив, що край дороги стоїть моя небіжчиця й тримає в руках білу хустину. Махнула вона тією хустиною – і просто перед нами впало сухе дерево. Я й досі не знаю, чи то вона порятувала мені життя, а чи спинила мене, щоб я не їхав до тієї білоголової" [355, с. 209].

У сні побачила свого коханого Мирона героїня роману В. Шкляра Маруся. Сон викликав у неї тривогу, тому їй не хотілося розповідати його зміст, проте за наполяганням Мирона вона була змушена це зробити: “Ви стояли на найвищій скелі. Темний з лиця і дуже зажурений. Потім усе загуркотіло й гори почали обвалюватися. Більше я вас не бачила” [528, с. 87]. Оніричний портрет Мирона, його темне обличчя і сум, віщували, на думку Марусі, про небезпеку, яка на нього невдовзі чекає. І це передчуття справдилося, галичанин Мирон Гірняк невдовзі захворів на тиф і ледве не помер, а життєві шляхи його й Марусі через несприятливі обставини долі розійшлися.

Один із портретів О. Білозерської, героїні роману “Перстень Ганни Барвінок” І. Корсака, є оніричним, це своєрідний сон-притча, у якому передаються фізичні муки героїні, яка йшла на прощу під палаючим сонцем, перечіпляючись та збиваючи ноги об кам’янисту дорогу: “Олександра ішла на прощу: дорога їй випала кам’яниста, нерівна, ще й піднімалася вгору; вона йшла під пекучим сонцем, час від часу перепинаючися та збиваючи ноги” [255, с. 115]. Її ангел-охоронець весь час ніби супроводжував героїню, якій у житті випала надзвичайно важка ноша, на що вона поскаржилася тому. Ангел, побачивши “подивоване й злякане лице Олександри” [255, с. 116], сказав, що кожен може, пройшовши певну відстань, обміняти свою ношу на легшу. Справді, через певний час “війнуло такою довгоочікуваною прохолодою і Олександра, мружачи повіки опісля яскравого сонця, побачила тут кілька рядів якихось мішечків, на ношу її схожих... Вона взялася піднімати один за одним, подумки зі своєю співставляючи ношею...” [255, с. 116].

Отже, оніричні портрети в мемуарних творах майже не зустрічаються. Набагато частіше їх використовують автори біографічних текстів, оскільки для них органічнішими є художні засоби, творча уява, а самі вони досить близькі до белетристики, у якій сон чи видіння досить часто провіщають і попереджають героїв про щось таке, що може трапитися з ними в недалекому майбутньому.

Висновки до розділу 3

Портрет, як і будь-яке явище чи процес, можна розглянути під кутом знакового втілення. У документальному тексті портрет, з одного боку, нагадує подібний елемент композиції суто художнього твору, а, з іншого, має власну специфіку, яка свідчить про меншу залежність від властивих для белетристики художніх домислу і вимислу, фантазії письменника, більшу опору на справжні документи й факти, свідчення очевидців. Пропонується уточнена класифікація портретів. Поділяючи думку про поділ портретів на концентровані й деконцентровані, в їхніх межах виділяються лаконічний, короткий і розгорнутий портрети, а також одиничний, автопортрет, парний і колективний. Розгорнуті мають як модифікацію портрет з фото (автопортрет, парний, колективний), родинний, родинний колективний. Трапляється портрет у портреті.

Лаконічний портрет є складником ескізного опису зовнішності реальної історичної постаті, оскільки короткий текстовий простір не дає можливості для створення повноцінного портрета. Однак і тут проглядається певна редукована типізація та індивідуалізація особистості через розкриття деяких деталей зовнішності, манери поведінки, динаміки мовлення, етнічної та соціальної приналежності, статі тощо. У мемуарних творах письменник через відтворення окремих штрихів, котрі характеризують зовнішність героя, намагається створити його лаконічний портрет, у якому інколи можливі й елементи психологічної характеристики. Якщо автор відштовхується від спогадів інших письменників, то зрідка можуть з’являтися вторинні лаконічні портрети. Якщо ж декілька мемуаристів створили лаконічні портрети одного героя, то із розрізнених портретних характеристик може вимальовуватися його розгорнутий портрет.

У біографічних творах лаконічний портрет виявляє власну специфіку. Він може бути концентрованим і деконцентрованим. В останньому випадку лаконічні портрети особистості без зайвої деталізації, розгортаючись у часовій динаміці, доповнюють один одного, у результаті з’являється повнокровний об’ємний портрет.

Короткий портрет – це один абзац чи кілька речень, які розкривають зовнішній вигляд і частково внутрішній світ реальної особистості. Такий портрет вимагає від письменника на малому просторі твору раціонально використати кожну портретну деталь, художній засіб, щоб більш менш повно розкрити зовнішність і внутрішній світ героя, показати його як людину в контексті доби, наголосити на тому, чому саме він привернув увагу автора до нього.

Розгорнутий портрет значно більший за короткий. Він складається з кількох абзаців, дуже рідко постає статичним, концентрованим у одному місці тексту. Розгорнутий портрет найчастіше буває деконцентрованим, таким, що розгортається по всьому тексту, особливо часто це стосується художньої біографії.

Одиничні розгорнуті портрети трапляються набагато рідше, переважно в таких невеликих за розміром жанрах, як нарис, есе, літературний портрет. У спогадах візуальний портрет реального героя постає на основі минулих вражень від особистого спілкування автора з ним. Творча уява, домисел і вимисел тут зведені до мінімуму. У мемуарах буває, що портрет будується імпліцитно, художні засоби постають прихованими, проте їхня енергетична потужність переважає експліцитні підходи.

У біографічних жанрах розгорнутий портрет майже завжди є деконцентрованим, автор послідовно в хронологічній послідовності творить зовнішній вигляд, розкриває внутрішній світ героя, відтворюючи вікові зміни, роблячи постать героя об’ємною.

Інтерес до розкриття психології реального персонажа вилився в мемуарних творах у потребу глибокого суб’єктивного самопізнання автора, де крім власного “я” з’явилися ще й автохарактеристики, й автопортрети. Постать автора стає головним об’єктом власного психоаналізу, письменник прагне якомога точніше відтворити риси власної зовнішності.

Цікавим прийомом створення автопортрета в мемуарних творах є спостереження за змінами в зовнішності, як вони відбилися на фотографіях, котрі розглядає автор, що намагається якомога точніше передати власну зовнішність.

Очевидно, що автопортрет у документальних жанрах генетично сходить до автопортрета в малярському мистецтві.

Документалістика містить чимало зразків парних портретів, розгорнутих, коротких і лаконічних. Розгорнуті парні портрети базуються на антитезі чи схожості. Значно частіше зустрічаються короткі парні портрети. Тут теж можливе зображення зовнішності реальної особистості шляхом протиставлення чи схожості. Часом парні портрети можуть бути родинними, зосереджуючись на особливостях зовнішності, вбрання, темпераменту членів однієї сім'ї. Лаконічний парний портрет звертає увагу на окремі особливості, переважно зовнішнього вигляду чи вбрання, реальних персонажів.

У колективному портреті акцент робиться на справжні події та факти з життя певного соціуму. Важливу роль тут відіграє творча індивідуальність письменника. Колективний портрет може мати такі модифікації, як родинний і некропортрет.

Наскрізно психологічні оніричні портрети у творах мемуарних жанрів майже не трапляються. Значно частіше їх використовують письменники у творах художньої біографії, для якої органічним художній вимисел, домисел, фантазія, а самі вони досить близькі до белетристики, у якій сни чи видіння здебільшого провіщають і попереджають героїв про можливі неприємності в недалекому майбутньому.

РОЗДІЛ 4.

СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТУВАННЯ В РІЗНИХ ЖАНРАХ МЕМУАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Мемуарна література має достатньо розвинену жанрову систему, що включає готові, тобто запозичені з епічного такі роду жанри, як роман, повість, новела, оповідання, есе, нарис і навіть епопея. Крім того, в мемуаристиці наявні власні жанрові форми, зокрема записники (записні книжки), нотатки, щоденники, а також жанри, що використовуються іншими видами літератури, наприклад, літературною критикою – літературний портрет, епістолярієм – лист, публіцистикою – некролог. Останнім часом все активніше в мемуаристиці заявляє про себе автопортрет. У кожному із цих названих і неназваних жанрів активно використовується портрет як важливий композиційний складник. У XX – поч. XXI ст. суттєво зросла кількість різножанрових мемуарів українських письменників. Це – "Таємниця" Ю. Андруховича [15], "На шляхах і роздоріжжях" Б. Антоненка-Давидовича [16], "Думи і спогади" М. Бажана [20], "Наодинці з літературою" Є. Барана [24], "Спомини з мого життя" О. Барвінського [31, 32], В. Бичка "Благословлялося на світ" [43], "Спомини в біографії" Б. Бойчука [50], "Спогади" В. Вовк [75], "З моїх споминів (1880-ті – 1920-ті рр.)" М. Галагана [92], "Меморіал" С. Голованівського [121], "Щоденники" Олеся Гончара [127; 128; 129], "Соло для дівочого голосу" Г. Гордасевич [131], "Дар Евдотеї" Д. Гуменної [142], "Сповідь дитинства: станційні пасторалі" Г. Гусейнова [145], "Не окремо взяте життя" І. Дзюби [154], "Прожити й розповісти" А. Дімарова [159; 160], "Щоденникові записи" О. Довженка [166], "Щоденник" М. Драй-Хмари [174], "Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок" В. Дрозда [177], "Високе осяяння душі" І. Дузя [182], "Щоденники" С. Єфремова [188], "Homo feriens" І. Жиленко [192], "Пам'яті пекучий біль" С. Жураховича [195], твори О. Забужко [197; 198], "Дитинство" А. Заливчого [201], "Благослови, душе моя, господа…" та інші мемуарні твори Р. Іваничука [215; 217; 218; 219], "Щоденники" М. Івченка [220; 221; 222], "З вершини літ" О. Килимника [234],

“За далиною – далина” Ю. Кобилецького [240], “До Брами Світла. Портрети” Р. Корогодського [253], “Зустрічі і прощання” Г. Костюка [257; 258], “Книга споминів” М. Коцюбинської [263], “Розмови в дорозі до себе” І. Кошелівця [265], “Спогад і сповідь з ХХ століття” С. Крижанівського [266], “Київські зустрічі” Є. Кротевича [269; 270], “Борозною віку”, “Листки у лавровий вінок” І. Ле [286; 287], “…І стежка до криниці” та ін. спогади Ю. Мартича [309 – 314], “Приватний щоденник. Майдан. Війна” М. Матіос [307], “Роман пам’яті” Т. Масенка [315], “Моя Минківка” і “Червоний Парнас” В. Минка [324; 325], “Від Зінькова до Мельбурна” Д. Нитченка [346], “Спогади” Д. Павличка [354], “Кожен день інший. Щоденник” Г. Пагутяк [355], “На калиновім мості” П. Панча [358], “Пізнання істини” О. Підсухи [362], “Дороги моїх днів” В. Поліщука [369], “Визначні, відомі й та інші...” В. П’янова [388], “Найбільше диво – життя” М. Руденка [394], “Письменники зблизька” М. Рудницького [396; 397; 398; 399], “На білому коні. На коні вороному” У. Самчука [403], “Розповіді про неспокій” та інші мемуари Ю. Смолича [424; 425; 426; 427; 428], “Третя Рота” В. Сосюри [430], “Гуси-лебеді летять”, “Щедрий вечір” М. Стельмаха [437; 438], “Спогади” Н. Суровцової [447], “Неповторне дитинство” М. Тарнавської [457], “Повість мого життя” З. Тулуб [467], “У серці дзвонять голоси” А. Цюпи [479], “Щоденник” В. Чередниченко [483 – 504], “Спогади” і “Щоденник” Є. Чикаленка [508; 509], “Я – мене – мені... (і довкруги)” Ю. Шевельова [515; 516], “На березі часу” Вал. Шевчука [523; 524; 525; 526] та ін. Слід назвати ще й колективні книги спогадів про Р. Гром’яка [69], П. Загребельного [432], В. Підпалого [365], М. Рильського [343], І. Світличного [165], В. Стуса [340], П. Тичину [383], Гр. Тютюнника [74], Ю. Яновського [291], малі щоденники XVII – XVIII ст. [306], “Самі про себе” (автобіографії українських письменників 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.) [402], “Спогади про неокласиків” [233] та ін.

Для аналізу ми обираємо такі найпрезентабельніші жанрові форми, як щоденник, роман, синтетичне утворення, що включає в себе елементи нарису, щоденника, листів, роману тощо. Акцент робиться на твори здебільшого кінця ХХ – поч. ХХІ ст., хоча залучено також окремі твори та архівні матеріали, які

стосуються початку й середини ХХ ст. Це дає можливість найбільш ефективно простежити специфіку портретування в мемуарах як специфічному родо-жанровому утворенні документалістики.

4.1. Портрет у щоденниковому жанрі: початок – кінець ХХ ст.

Серед мемуарних жанрів української літератури важливе місце посідають щоденники. Їхніми авторами були майже всі відомі українські письменники ХХ століття (В. Винниченко, С. Єфремов, М. Драй-Хмара, В. Чередниченко, М. Івченко, О. Довженко, П. Тичина, Олесь Гончар, В. Дрозд, І. Жиленко, Ф. Роговий, Гр. Тютюнник, В. Стус та ін.). Ця ж традиція продовжується і на початку ХХІ ст. (М. Матіос, Г. Пагутяк). Для аналізу нами обрано щоденники українських класиків першої половини ХХ ст. (В. Винниченко) і другої половини ХХ ст. (О. Гончар), портретні характеристики яких відображають основні тенденції доби.

4.1.1. Неореалістичний портрет у ранніх щоденниках В. Винниченка

Науковці вже давно помітили, що портрет є одним із важливих композиційних складників відтворення дійсності в літературі fiction. Йому належить особлива роль в палітрі зображувальних засобів, котрими користується письменник. Однак досі не існує наукових студій, у яких би з’ясовувалася своєрідність портретування в мемуарній літературі, зокрема в такому її жанрі, як щоденник. Ніхто не писав під таким кутом зору й про щоденники В. Винниченка.

В. Гуменюк наголошував: “Винниченко і в своїх ранніх прозових творах, і в романах, і навіть у ремарках до драм виступає тонким фізіономістом, у нього, як правило, лише кілька промовистих портретних штрихів дають уже певне уявлення про характер і внутрішній світ персонажа. Автор далекий від традиційної описовості і чудово усвідомлює новаторство своєї манери, полемічно протиставляючи свої засоби портретування сентиментально-народницьким

трафаретам” [143, с. 47]. Дослідники не раз наводили, як приклад, портрет героїні повісті В. Винниченка “Краса і сила” Мотрі, поданий через сприйняття його іншим героєм Ільком. “З динамічних портретних штрихів, психологізованих пейзажних деталей і побутових подробиць, дотепних діалогів, вигадливих і не позбавлених життєвої достовірності ситуацій постають поруч із Мотрею ще два головні персонажі” [143, с. 48]. Мова йде про Ілька та Андрія.

К. Сізова з посиланням на працю В. Панченка наголошує, що “сучасні дослідники творчості В. Винниченка кваліфікують творчий метод письменника як неореалізм” [415, с. 296]. “Неореалізм *(італ. neorealismo, від грец. neos: новий і лат. realis: суттєвий, дійсний)* стильова течія, виражена в українській літературі у 20-ті роки ХХ ст. у творчості В. Винниченка, В. Підмогильного, Г. Косинки, Є. Плужника, Б. Антоненко-Давидовича, І. Сенченка, а в 60 – 70-ті роки ХХ ст. – у доробку Ліни Костенко, Гр. Тютюнника, М. Малюка та ін.” [293, с. 117]. К. Сізова зазначає, що для “бездоганного, повного змалювання людини – В. Винниченко користується різноманітними техніками портретування, в його творах органічно поєднуються надбання різних літературних напрямів і течій” [415, с. 299].

Використовуючи здобутки попередніх епох, заперечуючи поширений у ХХ ст. принцип відтворення дійсності у формах життя, письменники-неореалісти вибудовували власне бачення цієї дійсності, де важливе місце посідав принцип синтезу реалізму, натуралізму, документальності й ліричності. Для портретування в щоденниках В. Винниченко дуже часто обирає якусь промовисту динамічну деталь, яка лаконічно допомагає створити опис реальної людини, побаченої митцем десь на вулиці, в транспорті тощо. Живописанню портрета також допомагають експресивність зображення, натуралістична достовірність, що часом має відтінок вульгарності. Г. Костюк про записи в щоденнику 1911 року писав: “Заповнений він (записник. – *А. Г.*) на початку, без позначення дати, кількома записами пейзажів, спостереженнями людських характерів, підслуханими анекдотами, народними висловами тощо” [256, с. 11]. Спостереження над

людськими характерами в щоденниках В. Винниченка розпочинається з їх портретних характеристик.

У щоденниках є портретні замальовки конкретних реальних персонажів, хоча автор у деяких моментах обмежується лише ім'ям або назвою професії конкретної людини, яку він зображує. Майа, "знаменитий критик", Петр Николаевич, Галінар, Ліза – у їхніх портретах скрізь присутні одна чи декілька деталей, що вирізняють їх з-поміж оточення. Майа – "занадто крупна", "ніс трохи зам'ясистий"; "знаменитий критик" має брудне волосся; Петр Николаевич – зачучверену бороду; Галінара характеризують губи, зібрані в поцілунок тощо. Окрім того, більшість цих портретів мають натуралістичні штрихи, що привносять у відтворений образ людини певні негативні ноти: "Познайомився з Майою (якось так називають її). Вона – занадто крупна. Їй би одягати довшу сукню. У вимові її є щось миле, щось, що нагадує М. З. Даш. Постать струнка, не дивлячись на великий зріст. Очі і волосся дуже чорні, ніс трохи зам'ясистий, рисунок губ східний і різкий, при чому верхня губа тонка. Цікаво, чи справді це ознака холодності темпераменту?" [71, с. 31 – 32]; "Знаменитий критик" у кафе. Довге густе волосся, яке хочеться помити, і уявляється, що вода буде страшенно жирна з зеленими плямами після миття. Дуже різкий перехід від серйозности до дуже ввічливої і привітної посмішки" [71, с. 32]; "Петр Николаевич – з доброю посмішкою, зачучвереною бородою, стомленим тонким лицем. По професії адвокат, але кінчає у Фльоренції медичний. Галінар, друг Майї, говорить по-російськи, палахкий італієць. Невеличкий, широкий у плечах, з губами зібраними в поцілунок і оксамитовими очима. Ліза дуже білява, вії жовто-білі, на щоках рум'янець аж до очей. Бідна дуже" [71, с. 35]; "У Дор. така походка, як у людини, що дуже роздратувалась і біжить когось бити (наприклад, дитину, яка дуже надокучила" [71, с. 36]. Оскільки для неореалізму характерною ознакою є документальність зображуваного, то наведені вище портретні характеристики реальних, наче з натури списаних персонажів, почасти нагадують чорно-білі фотографії. Адже всі ці портрети мають обмежену світлову тональність, найчастіше діаметрально протилежну: Майа, з одного боку, у неї високий зріст,

м’ясистий ніс, а, з іншого, – вона має милу вимову; “знаменитий критик”, у нього брудне волосся, але привітна посмішка тощо. У більшості героїв вказані імена (ім’я є вагомим складником портрета), лише “знаменитий критик” залишився безіменним.

Більш розкутим у портретуванні В. Винниченко постає тоді, коли створює обриси конкретних людей, десь побачених ним, імен яких він не знав і занотовував їхні портретні характеристики до щоденника, мабуть, як заготовки для зображення героїв майбутніх творів. Дівчина, парубок, єврей, циганка, піп, городовий, панночка подаються письменником об’ємно, випукло. Їхні образи поєднують позитивні й негативні натуралістичні деталі зовнішності, часом пронизані авторською експресією, психологізмом, а подекуди й еротикою: “Ось думаю про неї. Великі, крупні очі, крупний, трохи широкий і товстий ніс з червоністю, яка трохи одражає мене і яку я *хочу* полюбити. Ось її губи крупні, соковиті, які я зву “неморальними”, ось її рівні й ніби товстуваті зуби з золотим блиском пломби з середини. Ось уся вона з тілом сирени, з невинними грудьми чотирнадцятилітньої дівчинки” [71, с. 38]; “Старий єврей, мовчазний, блідий, з густою квадратовою бородою, яка з початку чорно-бурого кольору, а на кінцях сивого. Видно хворий” [71, с. 60]; “Циганка за 5 к. гадає. У неї сині плями під очима, синяки. В рідкому ряботинні лице і блудливий погляд” [71, с. 60]; “М’який чорний капелюшок з закругленими крисами. Довге, східнє, смагляве лице з волоссям, що лежить рівно підрізаними крилами на вухах. Студентська чорна тужурка, з-під якої видно сіру косоворотку, вишиту чорними нитками” [71, с. 61]; “Піп у рясі фіолетового чорнила” [71, с. 61]; “Панночка в чесучевій “розпашонці”, яка від вітру надувається на спині в пузир для плавання. На клубах “розпашонка” щільно обтягує тіло широкою смугою. На синьому солом’яному капелюсі червона рожа. Коротенька темна спідниця, з-під неї – черевички на високих закаблуках” [71, с. 61]; “Кирпичне лице з вусами білими, як колоччя. Темне пальто, чоботи і солом’яний капелюх” [71, с. 61]; “Дівчинка в білому з м’ячем. Круг білого капелюшка прошморгнута вогненночервона стьожка. Така ж стьожка в двох косах” [71, с. 61]; “Городовики в мундирах і картузах з туго, як дно бубна,

натягнутим верхом кольору хакі, м'якозеленого" [71, с. 61]. Кожен із цих портретів репрезентує національний (єврей, циганка) чи соціальний (піп, панночка, городовий) статус об'єкта портретування.

Неореалістичні портрети в щоденниках В. Винниченка відтворюють найчастіше деталі одягу тієї пори. "Студентська чорна тужурка, з-під якої видно сіру косоворотку, вишиту чорними нитками" – це один соціальний тип. Інший, священик, – у рясі фіолетового кольору. Докладний опис вбрання ще одного соціального типу, панночки, одягненої в розпашонку, солом'яний капелюх, темну спідницю й черевички на високих закаблуках. Стражі порядку в мундирах і картузах – наступний соціальний тип. Складається враження, що В. Винниченко через портретні деталі в записах, здійснених у 1911 році, прагне занотувати для пам'яті соціальні портрети мешканців тієї пори. При цьому він не забуває й про кольористику в портретних характеристиках: сині плями під очима в циганки; чорна тужурка в студента; білий капелюшок дівчини; картузи кольору хакі в городових тощо.

Портретні замальовки робітників (автор лише одного з них називає по імені – Дмитро, решта імен прозоро скорочені – Н-р, Т-ій, Ф-о) є глибоко індивідуалізованими, риси їхньої зовнішності мають помітний присмак натуралізму: "Дмитро – високий, майже безвусий парубок з рівним і гострим на кінці носом. Верхня губа теж загострена, зовнішні куточки очей підняті трохи догори і також загострені. Очі чисті, жваві, гарні й розумні. Все лице бронзово-чорнявого, попаленого сонцем кольору" [71, с. 62]; "Н-р – круглолиций, з широкими і в'ялими губами на білому сонному обличчі. Посмішка його безкровна, вимушена. Він робить враження людини, з якої витягли щось найпотрібніше йому і через те він тепер примушує себе жити. Протилежність Дмитрові" [71, с. 62]; "Т-ій – брат Ф-а. Подібний строєм лиця. Випнуті вилиці й надчільні кістки. Між ними глибоко посаджені невеличкі очі. Ф-о шатен, а Т-ій ясний блондин з гарним, золотисто ніжним, білим волоссям. Енергійний, повний певности й виклику. Ф-о – українець. Т-ій також, але працює в росіян і ставиться

до українства недбало, без віри й бажання вірити. Говорить неможливим жаргоном. Ледве вміє читати. Ф-о ж має деяку освіту” [71, с. 62].

Ще одна портретна характеристика розкриває зовнішність безіменного персонажа, який, можливо, на погляд В. Винниченка, є ватажком злодіїв: “Опецькуватий, тісно збитий, з випнутими й опуклими мускулами грудей. Чорнявий, смуглявий; короткі чорні вуса і твердий холодний погляд круглих очей. Картуз, піджак, сорочка, штани, чоботи з товстими латками – все чорне, тільки косоворотка підперезана коричневим широким поясом, який носять на штанях під піджаком, замість жилетки. Фігура – жорсткого, сильного голови злодіїв” [71, с. 62].

У примітках Г. Костюк висловив припущення, що там, де подано частину згаданих вище портретів якихось людей, В. Винниченко синім олівцем написав “ПЕРЕНЕСЕНО. Мабуть, автор використав це в якомусь своєму творі” [256, с. 123].

Досить часто портретні замальовки в ранніх щоденниках В. Винниченка відзначаються акцентом на натуралістичному зображенні людини: “В одному купе зо мною їде товстелезна дама-ропуха. Руки в неї пухкі, як у грудних дітей, тільки велетенської породи. Вона, читаючи, чіпляє пенсне на самий кінчик носа. Руками ж навряд чи може обняти свій живіт. Щохвилини засинає, і тоді вигляд у неї якийсь вражено-застиглий, ніби вона вичитала з газети щось, що просто вбило її” [71, с. 112].

Ранні щоденникові записи В. Винниченка свідчать про його вміння помічати в кожній постаті важливі портретні деталі, майстерно творити портрети, у яких поряд з реалістичними рисами зображення людини, помітними є натуралістичні вкраплення, а також модерні елементи, часом еротичні деталі. Зовнішність людини у автора щоденника часто розкриває психологізм її характеру, вона індивідуалізована.

Портрети реальних осіб (і тих, що мають імена, і безіменних) у ранніх щоденниках В. Винниченка переважно постають як узагальнені, усереднені образи з акцентом на фактографічності відтворення рис їхньої зовнішності, опису

вбрання. При цьому письменник часто робить наголос на фізичних вадах чи відхилення від ідеалу в портретній характеристиці, не забуваючи про професію чи національність героя портретного опису. Значну увагу автор приділяє колористиці описів зовнішності героїв.

4.1.2. Специфіка портретування в щоденниках Олеся Гончара

Щоденники Олеся Гончара останнім часом стали предметом уваги багатьох дослідників [99; 100; 101; 108; 109; 439; 440; 441], але в жодній із праць не згадано про портрет як складник композиції твору. Якщо звернутися до щоденникових записів цього автора, а це вже документальний текст, то ми помітимо, що, окрім опису зовнішності героя, письменник уводить до тексту достатньо різні його характеристики, починаючи з антропоніма, який містить особове ім'я, ім'я по батькові, прізвище чи прізвисько персонажа, психологічну, порівняльну, естетичну та інші характеристики тощо. Усе це врешті-решт дає можливість побачити героя як цілісність. Найчастіше портрет героя в щоденниках Олеся Гончара постає розпорошеним у тексті. Виняток складають лише портрети одиничних реальних героїв, що трапилися на життєвому шляху автора, і про яких він більше ніде не згадує. Такі портрети найчастіше є неповними, зосередженими лише на окремих деталях зовнішності чи характеру.

Важливою особливістю портретування в щоденниках є той факт, що автор має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в художній літературі. Портрети реальних історичних особистостей – письменників, політиків, громадських діячів, з якими зводила доля Олеся Гончара, постають у суб'єктивному сприйнятті автора, адже, як стверджує О. Галич, "суб'єктивність у щоденниках надає можливість простежити індивідуальну концепцію життя автора його очима [109, с. 38]. До того ж щоденники не завжди пишуться для негайної публікації, досить часто їх оприлюднюють уже після смерті автора, як це сталося з твором Олеся Гончара, а тому письменник у них є достатньо відвертим, у тому числі й у створенні

портрета героя, а тому суб'єктивність є специфічною рисою, що відрізняє портретування в суто художній літературі. Іншою особливістю портретування в щоденниках Олеся Гончара є те, що воно пройшло значну еволюцію в часі. Портрети 40-х – 50-х років XX ст. набагато спрощеніші, аніж портрети, створені у 80-х – першій половині 90-х років.

Першим портретом у щоденнику Олеся Гончара є опис зовнішності старого німця, що на окупованій території в 1941 році супроводжував велику групу українців, яких направляли в неволю: "…Попереду в ресорній колясці однокінній – старий, трухлявий німець, їде і кашляє" [127, с. 12]. Декілька деталей портретної характеристики окупанта, що разом з поліцаями-українцями жене наших співвітчизників у неволю, це створення, по суті, типового образу загарбника, старого й немічного, якому підкоряються українці, покірно йдучи, можливо, на смерть. Тут автор використовує ще традиції портретування класичної реалістичної літератури, оскільки герой безіменний, типізований, його індивідуальні риси, в принципі, можуть бути притаманні будь-якому окупанту з обозу, який педантично виконує свою роль наглядача. І оті скупі портретні деталі, що їх відтворює в щоденнику Олесь Гончар, є характерними.

Подібними є образи переодягненого в офіцерський мундир гітлерівського генерала і журналістів – також переодягнених есесівців, які з метою пропаганди готували репортаж про "радісну" працю українців на фашистів у окупованих селах. Перший з них – "…рудий офіцер з незвичайно великими бровами, які, бувши б у нього під носом, були б добрими офіцерськими вусами" [127, с. 13], другий – "цибатий журналіст" [127, с. 14]. Фактично, Олесь Гончар робить портретні характеристики окупантів редукованими, акцентуючи увагу лише на окремих штрихах їхньої зовнішності.

Більш розлогим є портрет безіменної дівчини-поліцая, до війни філолога, що охороняла військовополонених, серед яких був і автор щоденника: "Гвинтівка на плечі, рука перев'язана. Вона була красуня – висока, чорнява, стрункa. Я до неї щось заговорив, запитав. Вона чемно відповіла. Була дочкою районного старости.

Студентка Київського університету! О, було радісно! Колеги. Але потім вона запитала:

– Ну, а як тепер ті жиди, вже далеко повтікали?

І зробилася мені якась холодна, чужа і ніби й не красуня, і я зрозумів, що це із студенток – тупих, найтупіших" [127, с. 16]. Тут зовнішні деталі портретування отримують додаткове підкріплення шляхом додавання штрихів, що розкривають внутрішній духовний світ зазначеної особи.

Схожими є портретні характеристики незнайомих супутників Олеся Гончара по плаванню на пароплаві "Куїн Елізабет", яким український письменник прямував до Сполучених Штатів Америки з метою участі в сесії Генеральної Асамблеї ООН у червні 1955 року. Та ж сама безіменність персонажів, окремі штрихи зовнішності й деталі, що характеризують їхній внутрішній світ. Ось, наприклад, так змальований портрет доньки якихось безіменних американських мільйонерів, що пливли на пароплаві: "…Зачіска в неї… власне нема зачіски, враження взагалі таке, що вона нечесана: руда, підстрижена по-хлоп'ячому, в якійсь вовняній хламиді, що сидить на ній, як чеченська бурка, стоїть з татом і мамою, нудьгує, дістає з величезної коробки, що служить їй сумкою, сигарети, блискучу запальничку і, не скидаючи рукавичок, стає прикурювати… Пальці не слухаються запальнички…

Дивишся на оце нечесане нудьгуюче створіння, що досі жило, мабуть, неробою, і думаєш про інших, які в її роки вже почорніли на плантаціях…" [127, с. 182]. Чимось нагадує попередній портрет й інший: "Тип туристки: коротко стрижена, з сигаретою в зубах, на руці золоті ланцюги браслетів, а у вухах … долари, напівдолари – монети у кожному вусі по три: золота, срібна і мідна, висять цілим кетягом в знак того, очевидно, що господиня їхня вбачає найвищу красу в грошах" [127, с. 182 – 183]. У першому прикладі додається ще й порівняння дівчини з уявними її ровесниками, які змушені працювати, чого не потребує донька мільйонерів. Ці мемуарні портрети сприймаються як замальовки до майбутньої повісті "Спогад про океан".

Коли мова йде про реальних людей, яких Олесь Гончар не тільки бачив, а й був з ними особисто знайомим, спілкувався, тут принципи портретування ускладнюються. До того ж, якщо мова йде про персонажів, з котрими письменник рідко бачився, найчастіше лише один раз чи декілька, а до щоденника потрапив лише один запис, то такі портретні характеристики передусім передають опис зовнішності героя з окремими штрихами заглиблення в психологію реальної особистості. Тут на зображенні зовнішності відбивається жанрова специфіка щоденника, адже письменник не пише, скажімо, нарис про якусь особистість, а лише фіксує враження від знайомства чи спілкування з кимось із реальних історичних осіб. Наприклад, у записі від 4 квітня 1954 року Олесь Гончар відображує портрет Їржі Трнки, знаменитого діяча культури тодішньої Чехословаччини, про якого він нічого не чув до самого знайомства: “Трнка – сам режисер, і художник, і постановник. Перед очима ллється потік образів, знахідок незвичайної сили…

Зовні Трнка – богатир середніх років, вусатий, типом обличчя схожий на Тараса Бульбу.

Скромний.

Коли Хікмет став хвалити його, він раптом бовкнув:

– Я хворий… Не міг бути сьогодні з вами…

І перевів розмову на Сартра” [127, с. 163].

Олесь Гончар наголошує на скромності героя його портретного опису.

Такий же одиничний портрет Н. Хікмета, турецького письменника, що тривалий час провів у турецькій в’язниці, а потім емігрував до СРСР. З ним український автор зустрівся й познайомився в Празі, про що свідчить запис від того ж 4 квітня 1954 року: “Х і к м е т! Що за людина! Зустрілися з ним в холі готелю “Алькрон”, де ми зупинилися.

Бадьорий, простий, привітний, з сірими очима, повними теплої, людяної доброти…

В синій, грубуватого сукна тужурці і сірій кепці… Коли не зайдемо, він уже сидить в одному з численних крісел в холі десь біля колони і дивиться на людей.

Мені здається, нікого він не жде, ні про що не думає, просто любується людьми, що снують тут – то входять, то виходять… Може, вдовольняє ту велику жагу за людьми, за їхніми голосами, сміхом після самотніх днів і ночей турецької тюрми…

В поглядах, судженнях – вільність, незалежність і в той же час пристрасть справжнього революціонера" [127, с. 162].

У подібних портретних характеристиках у щоденнику Олеся Гончара завжди на початку подається ім'я героя, опис зовнішності обов'язково містить якусь деталь, що дозволяє виокремити цю людини серед інших (тип обличчя, що нагадує Тараса Бульбу в Їржі Трнка, тужурка з грубуватого сукна – в Назіма Хікмета). Порівняння з Тарасом Бульбою Їржі Трнки нагадує портретування в романтизмі, про що К. Сізова писала: "Романтичний герой, як і фольклорний, – втілення ідеалу, своєрідний зразок, порівняно з героями реалістичних творів, він менш узагальнений, адже повинен легко впізнаватися читачем" [415, с. 60 – 61]. До того ж ім'я реального героя зобов'язує автора щоденника максимально об'єктивно зображувати зовнішність реального героя, а характерна для мемуарів жанрова риса – суб'єктивність – залишається домінувати в композиції портрета героя.

Ті ж реальні особистості, яких добре знав Олесь Гончар, з ким він зустрічався набагато частіше, які врешті-решт просто імпонували йому, знаходять значно розлогішу портретну характеристику, що містить не лише опис зовнішності, але й розкриває духовний світ цієї людини, глибини психології її характеру. Одним із таких персонажів у щоденнику є Олександр Довженко, про якого написано чимало у всіх трьох томах мемуарної праці Олеся Гончара. Письменник творить портрет свого героя по всьому тексту, докладно перераховуючи елементи зовнішності, доповнюючи й поглиблюючи портретну характеристику: "У Довженка живі, блискучі завжди, невеликі очі, моложаве лице і швидка енергійна мова сільського жартуна. Над чолом рідкувата, із срібного ниття корона волосся, біла, чиста, аж сяюча…[127, с. 157]; "Сивий і стрункий в свої 60 літ. Гарячий і владолюбний" [127, с. 207]; "Втілення краси людської – це

Довженко” [127, с. 225]; “Такий делікатний був, такий привітний і сумний” [127, с. 159]; “…Ходив у полковницькій формі (вона йому дуже пасувала, і він любив її носити)” [128, с. 204].

Паралельно до опису зовнішності О. Довженка Олесь Гончар прагне дати йому психологічну характеристику, розкрити внутрішній світ, подати образ українського режисера і письменника в духовному вимірі: “Хід його думок був завжди настільки оригінальний і своєрідний, що одразу розбивав усталені поняття, будив, зрушував людську думку, несподівано освітлював цілі явища з зовсім нового, ще не освітленого боку, а це ж і є, певне, все ознаки геніальності” [127, с. 209]; “Оповідач він незрівняний. З кількох фраз виліпить перед нами характер – яскравий, випуклий, неповторний” [127, с. 157]; “Вся драма Довженка в тому, що він не здатен іти в ногу з сучасністю. Однією ногою він у минулому, другою далеко в майбутньому, і тому для багатьох сучасників він здається диваком. В нього розкішна фантазія, незважаючи на похилий вік, багатство різних ідей його розпирає, весь час бурунить у ньому; в цьому його сила, в цьому, мабуть, і лихо. Він ні на чому не може зупинитись, щоб довести до кінця, до завершення. Він весь з фрагментів, як Мікеланджело” [127, с. 198].

Чим далі в часі від реальних зустрічей Олеся Гончара й О. Довженка були записи в щоденнику, тим більше розмивалися портретні деталі зовнішності українського режисера і письменника, а натомість приходили узагальнені характеристики, у яких домінувало психологічне осягнення його особистості. Так, у записі від 3 вересня 1984 року Довженко постає як людина, що вміла бачити майбутнє, замислювалася над тим, яким “виросте покоління тих, хто не бачив війни, труднощів, нестатків, хто від колиски вже перебуватиме в благополуччі і лише з переказів почує, що хліб колись видавався по картках…” [129, с. 29]. 18 квітня 1992 року Олесь Гончар так оцінив особистість О. Довженка: “Яка трагічна постать наш Олександр Петрович, яку гарячу любов до України він усе життя носив у собі і як жаль, що молоді наші письменники багато явищ сприймають спрощено, іменують Довженка й Тичину конформістами, не бажаючи збагнути всього жахіття, всіх складностей того часу, де українська інтелігенція – і

Довженко насамперед! – не втрачала людської гідності, і саме це додавало снаги й мужності багатьом, в чиїх душах жила Україна” [129, с. 409].

Окрім О. Довженка, в щоденнику Олеся Гончара досить виразно представлені портретні характеристики П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, І. Драча, Б. Олійника, В. Коротича й багатьох інших українських письменників. Зазначимо, документальний характер щоденника не заперечує авторську оцінку внутрішнього світу названих і неназваних героїв записів Олеся Гончара. І хай вона є суб’єктивною, як це ми бачимо на прикладі оцінки внутрішнього світу О. Довженка, вона працює на створення духовного портрета героя.

Розглянемо особливості створення деконцентрованого портрета в щоденниках Олеся Гончара на прикладі постаті М. Бажана, видатного українського письменника, з яким автора щоденника пов’язували десятиліття дружби; обидва письменники входили до складу керівництва Спілки письменників України, були сусідами по дачі, їх єднало між собою чимало спільних проблем, пов’язаних з розвитком літературного процесу в Україні, вони мали достатньо часу для особистого спілкування, що й відбилося в десятках щоденникових нотаток Олеся Гончара, хоча, звичайно, далеко не у всіх із них наявні елементи портретної характеристики цього поета.

“Бажан, якого аж похитує хвороба” [128, с. 75], – таким Олесь Гончар бачить М. Бажана на відкритті пам’ятника Павлові Тичині 11 грудня 1970 року. Тут автор робить акцент на такому складникові портретної характеристики героя, як його фізичний стан. Зовсім інший Бажан постає в записі від 2 березня 1972 року, коли запитує автора щоденника: “Чи не дуже підло я виступив?” [128, с. 108]. Мова йде про виступ М. Бажана на засіданні Президії Спілки письменників України, коли з неї виключали Івана Дзюбу. Тут уже акцентується увага на психологічному й моральному складнику внутрішнього світу Бажана.

“Зніяковілий, знівечений, якийсь ніби роздавлений: ноги ледь тягне, плечі опущені (в нього високий тиск)” [128, с. 177], – таким М. Бажан бачиться Олесю Гончару під час прогулянки напередодні Нового 1974 року (запис від 4 січня 1974 року), коли вмовляє письменника публічно покаятися за “Собор”. Автор

щоденника розуміє, що Бажан робить таку пропозицію не з власної волі, але йому жаль, що ця розумна людина погодилася зробити йому таку ганебну пропозицію: “Старий поет, поважна людина… Хто-хто, а він-то добре розуміє, про що йдеться” [128, с. 178]. У цьому фрагменті щоденника Олеся Гончара увага концентрується на таких портретних деталях, як поважний вік героя і усвідомлення ним ганебності ролі, яку йому було доручено виконати тодішніми ідеологами. “Увечері ходили з Бажаном. Скаржиться на самотність” [128, с. 378]. Цей портретний штрих у записі від 12 вересня 1979 року додає щось вагоме до психологічного портрета М. Бажана, який в останні роки життя почував себе надзвичайно самотнім, оскільки значна частина представників його покоління, а серед них було чимало друзів, була репресована, інші вже давно пішли з життя, а сам він лишився надзвичайно самотньою вершиною.

Олесь Гончар знав, що М. Бажан не хотів гучних урочистостей з нагоди його ювілею, а тому в привітанні спробував належним чином оцінити поета, як видатну постать в історії української культури, відзначивши водночас у щоденниковому записі й негативні прояви його натури: “Сьогодні 75-річчя Бажана. Він під Москвою, в якомусь академ[ічному] санаторії. Послав йому вітання – від душі. Бо ж справді самовідданий будівничий нашої культури. Стільки зробив! І з таким умінням, з таким розмахом… А що в чомусь завинив перед друзями, то хіба ж він не спокутував цього своїми душевними терзаннями?” (запис від 9 жовтня 1979 року) [128, с. 381].

Певний негативний присмак від особи М. Бажана Олесь Гончар відчуває під час вечері вдома в поета, куди були запрошені провідні на той час письменники України: “Ювілейна вечеря у Бажана. То не хотів ювілейностей, тікав десь у пущі Підмосков’я, а це розгулявся… Були Голованівські, Дмитерки, Новиченко, Павлички, Загребельні, Драчі, Полянкери, Олена Смолич… Господар застілля усіх по черзі обдаровував вишуканими літературними компліментами. Але дивна річ: якась нещирість чи неповна щирість тут ніби витає в повітрі. Це почуття не покидає тебе в цьому домі серед найчемніших слів” (запис від 27 жовтня 1979 року) [128, с. 383].

Деконцентрований портрет М. Бажана ніби мозаїка поступово складається в подальших записах у щоденнику, у яких Олесь Гончар нотує зафіксовані в пам’яті епізоди спілкування з поетом, наголошуючи на внутрішніх і зовнішніх складниках його портрета: “Ходили з Бажаном (перед недільною учтою в Смоличів). В нього сьогодні – як це нерідко буває в нашого брата – стан депресивний” (запис від 9 листопада 1980 року) [128, с. 436]; “Дзвонив із санаторію “Конча-Заспа” Микола Платонович [Бажан], вітав з “Гоголівськими шляхами”. Скаржиться на біль у ногах, прогулянки тільки біля будинку, далі ноги не носять… Яке це горе – старість! А голова ясна, і стільки бачено в житті” (запис від 1 жовтня 1981 року) [128, с. 486]. Усі ці записи робилися незадовго до смерті М. Бажана. Останні прижиттєві нотатки в щоденнику Олеся Гончара концентрують увагу на ознаках фізичної немочі великого поета, доповнюючи попередні записи новими портретними штрихами: “Щойно дзвонив Бажан, голос змінений хворобою і хвилюванням” (запис від 21 березня 1982 року) [128, с. 506]; “Микола Платонович [Бажан] тане на очах, весь час скаржиться на здоров’я” (запис від 5 липня 1982 року) [128, с. 527].

Уже після відходу М. Бажана у вічність Олесь Гончар не раз повертається в щоденнику до його постаті, додаючи в розпорошених записах окремі штрихи до його портретної характеристики: “Чомусь часто думаю про Бажана. Увечері все здається, що ось-ось з’явиться наш сусід у себе на веранді, подасть голос” (запис від 28 липня 1988 року) [129, с. 195].

Поновлюючи в пам’яті постаті письменників старшого покоління, Олесь Гончар не забуває й про М. Бажана, ставлячи його в один ряд з відомими українськими класиками ХХ століття Павлом Тичиною, Остапом Вишнею, Петром Панчем. При цьому автор щоденника не забуває й про об’єктивність їхньої оцінки, що з роками все більше викристалізовувалася в нього. Дріб’язкове, поверхневе в таких оцінках відпадало, акцент робився на узагальненому, вічному: “Згадались Тичина, Вишня, Панч, Бажан… Мені здається, в тодішніх наших старших менше було дріб’язковості. Звичайно, ідилій в стосунках і тоді не було,

але таке враження, що частіше вони думали про спільне, про долю культури, а тоді вже про себе в ній…”(запис від 17 червня 1990 року) [129, с. 300].

Олесь Гончар у записі від 8 серпня 1990 року згадав, як М. Бажан у далекому 1955 році познайомив його зі своїм батьком, який, не дивлячись на те, що син посідав високу державну посаду, вичитував йому на недбальство уряду й недостатнє піклування про українську мову: “Микола Платонович почував свою винуватість, щось буркав виправдовуючись” [129, с. 308]. Заповіт батька Бажана, надрукований у журналі “Вітчизна” 1990 року, став для Олеся Гончара приводом для згадок про його сина, у яких проглядаються виразні портретні деталі: “Син у порівнянні з ним навіть дещо втрачав (у смислі цільності натури). Старий навряд чи припустився тих гріхів, якими син потім тяжко мучився все життя (ситуація з Рильським, Яновським)… Але у світлі цього заповіту і постать Миколи Платоновича стає яснішою, драма його стає ще глибшою, якщо зважити на цей український дух сім’ї, дух непоступливий (Микола Платонович якось казав, що мати йому теж не прощала статті про Ю. Яновського). Все ж у цій драмі, в своєму стражданні Микола Платонович стає мені ще дорожчий…” [129, с. 309].

Роздумуючи про місце М. Бажана в українській історії, О. Гончар писав: “Живи Бажан у нормальнім суспільстві, був би з нього й нормальний поет, який-небудь Рільке… Але ж йому довелось пережити єжовщину! Він жив під вічним страхом: батько присягав Директорії, а син приховав… Щось було в роду єврейське – з цим він теж ховався… А головне – ваплітянин! Із Хвильовим знався… Товариші по ВАПЛІТЕ розстріляні, а він? Чи не тоді ще взято було його на гачок, як і Смолича? Бо лаяв “націоналістичне охвістя” якось не по-письменницькому, а ніби під чиюсь диктовку… Він жертва. Думаю, він не знав щастя. А скільки разів на схилі вже літ я чув від нього слова болю й каяття… Так, жертва нелюдської жахливої системи. Як і Тичина, як і Рильський. Всі вони були внутрішньо зламані ще в роки терору, адже мусили вибирати: або – або…” (запис від 23 квітня 1991 року) [129, с. 351 – 352].

Послідовно розгортаючись у тексті, окремі портретні фрагменти образу М. Бажана, зчіпляючись між собою в міцний ланцюг, врешті-решт утворюють

нерозривну портретну єдність, найповнішим виявом якої є портретний нарис “В останніх променях (Микола Бажан)”, написаний до 80-річчя письменника. Саме в цьому творі в сконцентрованому вигляді передано бачення Олесем Гончаром видатного українського майстра слова: “Типовий інтелігент, він був водночас і чорноробом культури, сумлінним її трударем, чия натура не визнавала полегшеного ставлення до своїх обов’язків, – не в Бажановій вдачі було миритися з “ліричним” нічого неробством, іноді, на жаль, поширеним серед служителів муз. Марнування творчого часу він вважав чимось протиприродним, хоча зовсім і не належав наш майстер до тих, чиє життя обмежувалось би світом книг та рукописів. Він умів і любив спілкуватися з людьми…” [126, с. 155].

Таким чином, особливістю портретування в жанрі щоденника є переважання деконцентрованого портретного типу, оскільки пам’ять автора весь час, у різні роки життя, ніби повертає його до постаті реального героя, доповнюючи весь час деталі зовнішності, поглиблюючи еволюцію внутрішнього світу, творячи непорушну цілісність образу. “Портрет не звужується лише до зображення зовнішнього вигляду персонажа, такий спрощений підхід є непродуктивним для літературознавства, оскільки залишає поза розглядом безліч текстових компонентів, що несуть інформацію про персонажа та сприяють його характеристиці, створюють образ героя в уяві реципієнта” [415, с. 316], – зазначала К. Сізова. Крім зображення зовнішності, в літературі важливе місце посідають соціальні й психологічні компоненти портретної характеристики персонажа. Всі ці складники не є зайвими й у документальному творі, зокрема в письменницькому щоденнику. Проте документальне начало, необхідність портретувати реальну особистість, накладає на автора щоденника особливу відповідальність, адже він не може додати чи відняти якусь фізичну рису зовнішності героя. Попри суб’єктивність оцінки автор щоденника не може й приписати героєві якісь особливості його внутрішнього світу, які можуть розходитися з баченням інших людей, що знали героя. До того ж ім’я героя – реальної й видатної особистості – носій інтертекстуальності, стає своєрідним

брендом, що вже закладає в портрет певні характерні риси, притаманні саме цій особі.

4.2. Портретування в українському мемуарному романі

4.2.1. Особливості відтворення зовнішності в романі “Третя Рота” В. Сосюри

Досі ніхто з літературознавців не аналізував портрети членів однієї родини в мемуарному романі, яскравим прикладом якого є “Третя Рота” В. Сосюри. Уже на початку роману автор подає розгорнуті портретні характеристики батька та матері. Крім рис зовнішності цих персонажів, мемуарист відтворює також особливості їхньої вдачі, і, що особливо важливо, передає їхнє походження через відтворення родинних легенд і переказів. Для початку простежимо генеологію батька й матері: “Батько мій був з походження (чоловіча лінія) француз, – правильно прізвище “Соссюр”, навіть з приставкою “де”… По жіночій лінії батько був карачаєвець і українець, по чоловічій теж українець” [430, с. 5 – 6]. Мати письменника була за походженням “сербіянка, хоч прізвище було у неї Локотош, що угорською мовою значить – “слюсар”. Мабуть, у матері була і угорська кров. По жіночій лінії вона була єврейкою і українкою” [430, с. 5].

Портрети батьків перевантажені численними деталями, що є вдалою спробою письменника відтворити їхню зовнішність. Малюючи портрет батька, В. Сосюра акцентує увагу на його бороді, батько полюбляв носити еспаньйолку, що була зовсім не характерною для українців. Еспаньйолка явно вступала в дисгармонію з довгими козацькими вусами, притаманними для українців, що надавала зовнішності старого Сосюри особливого шарму. Серед інших деталей портрета батька автор мемуарів відзначає елементи обличчя: очі, брови, ніс і лоб: “У цього під нижньою губою була еспаньйолка, а на підборідді волосся не росло. Вуса в нього були довгі, козацькі, запорозькі вуса! Задумливі, ніжно-суворі, світло-карі очі, орлиний ніс, високий лоб, тонкі брови” [430, с. 6]. Далі В. Сосюра наголошує на своєрідності постави й ходи батька, зазначаючи, що той був

струнким, широкоплечим, з богатирськими грудьми. Він ходив злегка сутулячись, дивлячись униз. Закінчуючи портретну характеристику батька на початку роману, письменник відзначає особливості його темпераменту, робить акцент на творчих здібностях, які, на жаль, тому не вдалося реалізувати сповна. Батько "був спокійний, мовчазний, чудесно малював, особливо аквареллю, пейзажі і любив малювати людські обличчя. Грав на гітарі й під її задумливий, срібний акомпанемент співав задушевних українських пісень. Писав вірші, але більше сатиричні" [430, с. 6].

Створюючи портрет матері, В. Сосюра будує його на протиставленні до зовнішності батька: "Моя мама, як контраст до мого русявого татка, була чорна, майже циганка, мятежна і розкидана" [430, с. 6]. Автор зазначає, що вона була красунею. Для відображення портрету матері В. Сосюра використовує цілу низку художніх засобів, зокрема епітетів, порівнянь, які підкреслюють красу цієї жінки: "Вона була красуня. Її смугляві тонкі риси, темно-карі очі; чорні, аж жагучі, мов крила летючих птиць, красиво загнуті брови; нервові ніздрі майже класичного, з ледве помітною горбинкою носа завжди були в якомусь дивнім, хвилюючім русі. Мама була чудесно збудована. У неї було чорне, аж до синяви, волосся, і вся вона була як зоряна і пристрасна пісня" [430, с. 6]. Відзначаючи романтичність натури матері, В. Сосюра наголошував, що "вона дуже любила зорі і часто молилась і плакала під ними. В юності своїй вона працювала на патронному заводі в її рідному місті Луганську (сама вона з Кам'яного Броду). І на загальноміському балу одержала перший приз за красу. Там були претенденткими і дочки багатіїв міста, а вона, звичайна робітниця, всіх їх перемогла" [430, с. 6]. Закінчуючи представляти своїх батьків на початку роману, В. Сосюра знову звертається до контрастного їх порівняння: "Татко нагадував мені похмурого козацького орла, а мама – якусь смугляву птицю, що їй не сидиться на місці і все вона хоче кудись полетіти. Як протилежність батькові, вона була дуже балакуча. Її одвертість була потрясаюча" [430, с. 6 – 7].

Про проблеми в родині свідчать наступні портретні характеристики батьків В. Сосюри: "…Мати часто плакала, а батька майже завжди не було дома.

Він приходив рідко, стомлений і злий. Все шукав роботи і не знаходив її. Він став багато пити. А коли нап’ється, стає блідий-блідий і все мовчить” [430, с. 31].

Пияцтво призвело до ранньої смерті батька і стало причиною багатьох нещасть матері. Вона завжди переживала, коли “вночі приходив вічно п’яний батько, і хату заливав горілчаний дух” [430, с. 77].

Останній портрет батька, що відображав його стан незадовго до смерті, чимось нагадує портрет на початку роману (схожими є багато деталей зовнішності, костюма). Він додає певні песимістичні штрихи до характеристики внутрішнього стану батька (вічно п’яний, безвольне підборіддя, сумний погляд униз, повна залежність від фатуму): “Вночі приходив вічно п’яний батько, і хату залива горілчаний дух, і плач, і лайки матері… А батько в тумані алкоголю не бачив нічого і на голодні докори матері відповідав:

– Бог даст денег, бог даст пищу.

У нього було вузьке татарське лице, опуклі карі очі, орлиний ніс з чулими й тонкими ніздрями, довгі козацькі вуса і безвольне ніжне підборіддя, бороди не було, а під нижньою яркою і повною губою ріс кущик волосся – буланжа. Пальці в нього були жовті від махорки, і задумані очі завжди дивились униз.

Він ходив трохи зігнуто в чоботях і сорочці, підперезаній мотузком, любив співати сумних українських пісень і писав вірші…” [430, с. 77 – 78].

Згадуючи про смерть молодшого брата Миколи, В. Сосюра подає окремі штрихи до портретів своїх батьків у трагічний момент похорону, акцентуючи увагу на такій деталі, як сльози, які лилися з очей батьків: “Мама дуже плакала, а татко став навколішки біля могили, і з очей капали дрібні сльози, як осінній дощик, що мжичив над нами” [430, с. 34 – 35].

Портрет хворого брата Олега також деталізований: “І от Олежик захворів на віспу.

Перед тим йому зробили прищеплення віспи, але передтермін був короткий, і Олежик захворів.

Він лежав весь у виразках, опухлий і терплячий. Віспинок він не роздирав нігтями, хоч йому жахливо свербіло і мучило його…” [430, с. 65]. Тут автор виділяє декілька натуралістичних деталей зовнішності.

Сосюрині портрети дядька й діда є набагато лаконічнішими і не такими романтичними, як портрети батьків, що їх автор змальовує в неоромантичній манері, особливо це стосується портретної характеристики матері. Письменник акцентує увагу на окремих деталях зовнішності дядька та діда. При цьому всі деталі портретів є характерними одразу для обох, дядька й діда: “А дядько й дід були бородаті, в кожухах і брудних чоботях, диміли смердючим тютюном, були дуже високі, довговусі й плювали на килим” [430, с. 16]. Остання риса портретної характеристики свідчить про невисокий рівень культури й освіти дядька й діда: “Мати й не дозволяла цього робить, навпаки, коли вона їм сказала, що так робити не слід, вони смачно, з насолодою плювали, харкали й розтирали цю гидотну своїми намазаними дьогтем чоботищами” [430, с. 16].

Портретна характеристика бабусі в романі “Третя Рота” є концентрованою. В. Сосюра зосереджує увагу на окремих значущих деталях її зовнішності, водночас пояснюючи причини появи фізичних вад: “І одного разу бабуся узнала про це, що у діда є незаконнорождений син, і з нею стався припадок, під час якого вона вивела в степ мого татка з сестрою і хотіла їх повісити… Добре, що не було на чім… Припадок пройшов, але у бабусі на обличчі залишився слід: у неї був викривлений рот із лівого боку” [430, с. 9].

За походженням бабуся також представляла кілька національностей: “Бабуся Віра Іванівна була черкешенкою по жіночій лінії, а по чоловічій – росіянка. Вона була до фанатизму релігійною і по суті була моєю духовною матір’ю” [430, с. 9].

Ще один раз у романі з’являється портрет уже померлої бабусі. При цьому опис її зовнішності дається у своєрідному інтер’єрі, складниками якого є родичі покійної, її улюблений син Костя, дядьки Льоня та Іван. При цьому Костя, якого найбільше любила бабуся, схоже ніяк не переймався трагічною подією. У той час, як бабуся лежала в труні, її син цілувався з дівчиною. Якихось конкретних

портретних деталей Кості В. Сосюра не наводить, зате мертва бабуся описана достатньо детально, навіть, можна сказати, з присмаком натуралізму, де наголос було зроблено на зміні кольорів обличчя покійниці: “Її улюблений син Костя цілувався з своєю дівчиною на призьбі під вікном, за яким лежала на столі жовта й навіки вже спокійна бабуся.

А потім на обличчі бабусі з’явилися зелені плями, і в кімнаті солодко й душно запахло мертвим тілом, що почало розкладатись.

Приїхав дядя Льоня, все такий же кирпатий, але весь осяяний двома довгими рядами великих срібних ґудзиків на його чорній шинелі.

Він працював кондуктором на залізниці.

А дядя Ваня (Ванюша, що читав мені казку про Івана-богатиря, – які грозові образи пролітали в моїй голові!) невтішно плакав, весь опухлий од сліз. Він найдужче любив бабусю, хоча вона найдужче любила Костю.

Поховали бабусю на нашому тихому старому кладовищі під вишнями, що плакали за нею багряними сльозами, там, де перед нею навіки заснув мій дідусь…” [430, с. 62 – 63]. Таку портретну модифікацію слід назвати некропортрет в інтер’єрі.

Портрети дядьків містили зримі деталі зовнішності. У дядька Івана В. Сосюра відзначив таку деталь костюма, як срібні ґудзики на чорній шинелі, що підкреслювали його приналежність до залізничників.

Інший дід В. Сосюри за походженням був сербом: “Батько моєї матері, мій дід Дмитро Данилович Локотош, був міщанином города Луганська і мав водяного млина, якого пропив. Його дід був багатий серб, а прадід – полковник сербської армії, що за російсько-турецької війни перейшла на бік росіян, і загинув у боях проти турок” [430, с. 10]. Проте розлогих характеристик зовнішності, ні дідів, ні бабусі автор не подає, зосереджуючи значно більше уваги своїм батькам.

Важливою особливістю портретування у В. Сосюри є наявність у тексті роману некропортретів (від грецьк. nekros – мертвий), тобто опису зовнішності мертвих реальних героїв. Ми уже відзначали подібний портрет бабусі поета. Далі в тексті “Третьої Роти” є кілька дитячих некропортретів: “У мого друга захворів

на скарлатину менший братик. Була зима, і по залізній од морозу землі його братика, хворого, смертельно блідого, повели до церкви, що була недалеко від хати сусідів.

А потім його вели по великих кам'яних плитах церкви під руки назад. Він ішов, весь наче прозорий і нетутешній, і хитався, задихаючись од нестачі повітря… Так і стоїть перед моїми очима його бліде, покірне і приречене личко…

Потім його хоронили.

І ще.

В однієї жінки умерло двоє близняток-малят.

До хати, де вони лежали на столі, заходили мовчки і урочисто люди… Стояв печальний кашель і траурний шепіт у кімнаті…

Я підійшов до маленьких мерців. Вони лежали як крейдяні ляльки, воскові й тихі.

Я доторкнувся до ручки одного з них.

Рука була холодна як лід...” [430, с. 58].

Автор звертає увагу на окремі деталі, які засвідчують смерть дітей, яких знав майбутній поет.

У тексті твору є чимало портретів, що пройняті натуралізмом зображення. Один із таких портретів відтворює муки злодія, якого лопатою забивають до смерті. Портрет цього персонажа поступово перетворюється в некропортрет, створюючи ще одну портретну модифікацію: “Один бідняк украв у однієї жінки кофту і на півпляшки горілки, і їх викопали з землі, куди він їх заховав.

Як страшно його били! Лопатою, її округлим і широким гостряком йому розрубали голову, і він лежав весь закривавлений і плескатий… Його товкли ногами, били важкими чобітьми в боки і в обличчя, а він тільки тяжко стогнав та охкав… А потім мертво замовк” [430, с. 65].

Такі приклади переходу портрета в некропортрет у В. Сосюри є непоодинокими в романі. Зокрема, подібним, обтяженим багатьма деталями зовнішності є портрет баби Цибульчихи, що поступово згасала. Її зовнішність також обростала новими промовистими деталями, характерними для померлих:

“В кінці Красної вулиці, біля волоха Арифея й пивної Гавриленка, громада збудувала маленьку, неогороджену хворостянку бабі Цибульчисі, за землю.

Вона, як догоріла свічка, вічно лежала на печі, відкіля виглядало її зморщене, як віск і земля, лице.

Люди приносили їй окрайці хліба й воду.

Одного разу вода лишилася не випитою й хліб не з’їденим. На печі лежало маленьке й висохле тіло з запалими й плескатими очима й загостреним смертю носом… ” [430, с. 77].

В. Сосюра не цурається в романі й колективних портретів. Серед них є родинні, де представлена передусім мати з дітьми. Мати постає такою ж, як і в більшості її одиничних портретів. Автор щораз наголошує на кількох відомих з тексту рисах її зовнішності – “смуглява й темноока”, але додає й нові – ходила в брудній спідниці, бо жила в крайній бідності, від чого дуже страждала, але оскільки не могла нагодувати дітей, то плачучи їх била. Зовнішність дітей подано надзвичайно лаконічно, вони – замурзані й обдерті, весь час у русі, бо хочуть їсти, а їсти нічого. Жоден із малих членів родини Сосюр у цьому портреті, на відміну від матері, не індивідуалізований: “Моя смуглява й темноока мати варить борщ і проклинає свою долю. Ми, замурзані і обдерті, бігаємо круг неї, нам хочеться їсти, ми з ранку нічого не їли, і, щоб не так хотілось їсти, довго спали… Та це не помагає, і ми мордуємо матір своїми голодними криками. А вона, заклопотана, у брудній спідниці, б’є нас, худеньких своїх катів, і витирає полою злі сльози” [430, с. 79]. Наступний колективний портрет будується на контрасті. Він знову таки не індивідуалізований. З одного боку, сусідські діти. Вони щасливі й гарно одягнені, весело дивляться у світ. А поруч брати і сестри В. Сосюри, і він сам з ними, брудні й голодні. Автор порівнює дітей своєї родини з картоплею, що блідо цвіте в погребах: “Кругом жили щасливі люди. Сусідські діти були гарно одягнені, купували на ярмарках ляльки, цукерки, і вони весело дивилися на світ. А ми, в бруді й холоді, були подібні до картоплі, що блідо цвіте в темних і холодних погребах” [430, с. 79].

Портрет у мемуарному тексті, яким є роман В. Сосюри “Третя Рота”, є досить складною і своєрідною сферою пізнання людини, що безпосередньо сходить до образу реальної людської особистості як за змістом, так і за формою. Поєднуючи в мемуарному тексті змістові та формальні чинники, ми приходимо до розуміння портрета як значущого складника будь-якого документального твору, в основі якого завжди знаходиться образ конкретно-історичної особистості. Портретні характеристики родини В. Сосюри дозволяють з окремих індивідуальних деталей створити переконливі образи близьких людей, в орбіті яких минуло дитинство та юність відомого українського поета.

4.2.2. Специфіка портретування в постмодерному мемуарному тексті: роман Ю. Андруховича “Таємниця”

Навколишній світ письменники-постмодерністи бачать як щось аморфне, химерне, точно не означене, ірреальне та незрозуміле. Проте вони самі не мусять перейматися пошуками сенсу людського життя, письменники повинні його творити, використовуючи написані раніше тексти митців різних поколінь і народів. Постмодерніст мусить заглибити читача в те, що було створене іншими письменниками. Для цього йому потрібно переосмислити цитати, уривки, фрагменти, фабули з їхніх творів. Сенс цього полягає в тому, щоб читач осягнув усю безпідставність претензій на неповторність індивідуальної творчої манери будь-якого митця. Для постмодернізму характерні еклектика, непослідовність, уривчастість описів, відсутність єдиних підходів та зрозумілої концептуальної мови. Постмодернізм як магістральний напрям в українській літературі на помежів’ї тисячоліть знаходить свою специфіку й у портретуванні героїв мемуарних творів українських письменників, для яких характерним є щось схоже на документальне безглуздя, еклектику, алогізм.

Однак на сьогодні відсутні наукові праці, у яких би вивчалися особливості портретування в постмодерній мемуарній чи біографічній літературах, окремих їхніх жанрових формах. Тому вивчення портретування реальних особистостей у

non fiction Ю. Андруховича є актуальним. Хоча сам процес, що відбувається в документальних текстах, має багато спільно з тим, як він протікає в суто художній літературі, все ж є певна специфіка, яка потребує додаткового аналізу. К. Сізова слушно зазначала, що "використання певного виду портрета, зміни портретної техніки, безумовно, визначаються ідейно-творчим задумом письменника, його стилем, естетичною позицією в цілому" [415, с. 32].

Приступаючи до написання мемуарного роману "Таємниця" Ю. Андрухович зізнається: "Я уже встиг натоді сильно незлюбити саме поняття *літературного портрета* з його неминучими прикрасами типу "широкі штани з безліччю кишень, сережка у лівому вусі, звичка рукою відкидати назад пасмо неслухняного волосся, обдерті оранжево-чорні кеди" [15, с. 5]. Проте специфіка великої жанрової форми (а саме такою є твір Ю. Андруховича) полягає в наявності значної кількості портретних описів. До того ж всі ці описи відтворюють як зовнішність, так і внутрішній світ реальних героїв. А оскільки "Таємниця" є романом, то очевидно, поруч із реальними, у ньому можуть бути персонажі цілком вигадані. Саме таким може бути журналіст Еґон Альт, чиє "інтерв'ю" з українським письменником лягло в основу твору Ю. Андруховича.

Портрет журналіста подано в постмодерному баченні, для цього автор практично не звертається до опису зовнішності героя, а наголошує на деяких рисах, які скоріше дегероїзують цей образ: "Еґон Альт виявився цілком притомним, прагматичним і не без іронічної дистанції чолов'ягою, моїм, як він слушно писав, однолітком і вельми стріляним горобцем. Уже на початку нашого знайомства ми легко перейшли на "ти", після третього ж бренді з'ясувалося, що наші з ним улюблені напої знаходились би приблизно в тих самих і сусідніх з ними клітинах періодичної алкогольної системи, якби така існувала" [15, с. 7].

Для індивідуального стилю Ю. Андруховича притаманним є звернення до створення колективних портретів, які ніби розмивають характеристики зовнішності окремих героїв, що входять до них. Зокрема, таким є колективний портрет юнацької пори автора, який також дає мало індивідуальних рис зовнішності окремих особистостей. Тут домінують узагальнюючі й нівелюючі

особистість характеристики, що відображають норови молодіжного середовища кінця 70-х років ХХ століття: “Нас набирається восьмеро, нас порівну. Ми дуже красиві, бо нам по сімнадцять років. Ми не ховаючись попиваємо горілку і вино. Ми не ховаючись куримо. Курять лише хлопці. Наше волосся подовшало, і наші краватки саме такі, як треба. Щодо дівчаток, то вони лише раз за разом підносять нам вогонь. Тоді саме з’явилась така мода – у товаристві кожна дівчина повинна була стежити за своїм хлопцем, за його рухами. Як тільки він вкладав до рота сигарету, вона тут-таки мусила піднести йому вогонь” [15, с. 76 – 77].

Не додають чогось суттєвого й парні портретні описи сусідів автора, яких він знав у дитинстві: така ж негативна оцінка зовнішності, натяк на ознаки божевілля дочки та матері: “За кілька будинків від нас мешкали такі собі Пилявські, дочка і матір, обидві цибаті, худі, як тички, з яскраво намальованими губами, в міжвоєнних беретах, тоді дещо інопланетяни. Дочці було років за 50, матері відповідно під 80” [15, с. 49].

У романі “Таємниця” суттєво не відрізняється й колективний портрет воїнів Радянської Армії. Тут хіба що додано іронії, що часом переходить у сарказм: “… Всі тут якісь інакші – ніби це не військо взагалі, а така собі лісова партизанська колонія: всі страшенно волохаті, з вусами й бакенбардами, у цивільних пошивниках і підтяжках, чоботи гармошкою і на підборах, штани в обсязі балетних трико, приталені шинелі з піднятим коміром, сезон високої армійської моди, альтернативна дивізія. Щойно згодом ти звернеш увагу й на інше: тут є не тільки такі, тут є й інші, зашугані й мішкуваті. Щось наче дві касти” [15, с. 177].

Не додає індивідуальних рис зовнішності й колективний портрет демобілізованих з армійських лав воїнів, що повертаються додому. Тут також багато іронії та сарказму, заслуги дембелів значно гіперболізовані та пастишизовані: “… Дембельський поїзд… Ми за шість секунд запакувалися до козятинського вагона на станції Ізяслав і як усю дорогу до Тернополя ми пили й горланили, пили й горланили – десяток ветеранів війни, пошматованих ворожими кулями й обвішаних бойовими хрестами та звіздами. І ніхто не смів нам стати на дорозі, бо ми були з гітарою” [15, с. 205].

Потрапивши в богемне середовище митців у Львові, Ю. Андрухович знову таки малює його колективний портрет у постмодерному висвітленні. Для цього широко використовується синекдоха, що розмиває портретні характеристики людини через називання лише якоїсь її частини чи аксесуару одягу і постановку в один ряд з прізвищами реальних особистостей, а також вживання вульгаризмів: “Це було щось – уся та кампанія, маски, декольте, гульфіки, дупи, панчохи, художники й художниці, поява всіляких монстрів, телевізійних персонажів, Кауфман, еротичні соки, Чемодан, майтки, періодичні переодягання, кухонні перекури, Неборак” [15, с. 246].

Малюючи колективний портрет відвідувачів замаскованих борделів кінця радянської доби, Ю. Андрухович робить акцент на нівелюванні їхніх індивідуальних рис зовнішності й повному ігноруванні внутрішнього світу: “…Всюди товчеться чоловіцтво, повно всіляких добряче засмальцьованих типів, з вигляду гробарів або тромбоністів, поміж ними часом сновигають якісь вислозаді льотки з персоналу, хоч на 95 відсотків то все-таки суто чоловіча компанія, армія ночі” [15, с. 266 – 267]. Замість опису зовнішності жриць кохання в такому борделі в романі робиться акцент на одну лише деталь їх зовнішності – голі зади: “…Бордель з дев’яткою, тобто дев’ятьма вишикуваними в ряд голими дупами і нетерплячою голосною чергою, в якій кожен затискає в долоні свої спітнілі дев’ять рублів, всі однорублевими” [15, с. 267].

Характеристику зовнішності двох закоханих, побачених автором у Берліні, також відтворено як колективний, точніше парний портрет з присмаком іронії, де індивідуальні риси обох молодих людей постають однаковими (височезні, худі, тонкі, невагомі, мовчазні): “…На Фрідріхштрассе зайшли хлопець і дівчина, вони сіли напроти мене. Обоє були височезні, як тички, юні і страшенно худі. Вони слухали музику з одного плеєра і мовчали. При цьому вони аж втискалися одне в одного, кожне зі своєю половинкою музики, зі своїм навушником. Вони були такі тонкі й такі невагомі, що я відкинув будь-які сумніви: це кохання. Інакше не буває. Вони проживуть разом щасливе довге життя і помруть одного й того ж дня” [15, с. 404].

Набагато рідше, аніж колективний портрет, у романі Ю. Андруховича зустрічається автопортрет. Автор вибудовує його, акцентуючи увагу на виразних деталях власної зовнішності, наприклад, волоссі, рідше – вбранні: “Моє волосся було завдовжки з мушкетерське, але вуса не дотягували. Вуса тільки-но пробилися в нерішучості – не знаючи ще до ладу, рости їм далі чи не варто” [15, с. 109]; “Інга намовила мене, щоб я почав запускати бороду. Це було жахливо – ця моя перша кущувата рослинність, але Інга всіляко мене заохочувала і казала, що це пасує” [15, с. 113]; “Моє волосся ще не встигло відрости після війська, і загалом я нагадував не так менестреля з власних строф, як товариша молодшого сержанта” [15, с. 242]; “…Нас муштрували. Дисципліна була показовою і дебільною: одяг виключно найнезугарніший, волосся виключно найкоротше. Я ненавидів дзеркала, ненавидів свої відображення, ці жахливі штани, цю зачіску типу *полубокс*, мені снились американські джинси, але не мені одному – всім нам. Як таке опудало могло навіть мріяти про те, аби подобатися дівчатам? А це ж було найголовніше на світі – подобатися дівчатам!” [15, с. 57].

Інколи колективний портрет реальних героїв у “Таємниці” органічно поєднується з автопортретом головного героя, створюючи дивний симбіоз з узагальненої портретної характеристики новобранців радянської армії й особистості автора з розмитими портретними деталями (хіба що острижена голова нагадує реальну деталь) на тлі майже безликого натовпу, що зі спаленням цивільного одягу практично втратив власну індивідуальність: “Нам наказали зібрати свій цивільний одяг – усе виключно з трусами. І закинути в піч. Ми спалили своє минуле, двері зачинилися. Через півгодини нас знову прогнали територією полку попри ту розгавкану чорнороту автороту. Вони знову свистали і дерлися – звісно, цього разу їм було ще смішніше: уродів одягли в їхні мішки, в їхні захисні незграбні уродські мішки. Коли я вперше побачив себе таким у дзеркалі, у казармовому настінному дзеркалі, я справді ледь не завив. Так від цього дійсно можна було повіситися. Мені перевалило за двадцять три, я дуже стежив за тим, щоб усе в мені подобалось, я намагався так жити і я цього досягав, я подобався іншим людям, у мене була чудова молода дружина і зовсім крихітна

дочка, я писав вірші і читав розумні добрі книжки, а ще я слухав музику і не хотів від цього світу нічого іншого, бо навчився навіть у ньому бути щасливим. Той, кого я побачив у дзеркалі, був кимось не таким і головне – він справді був *уродом*. Ніби у страшній казці з раптовим перетворенням героя на чудовисько. Залишалося стискати кулаки і чекати дня, коли це закінчиться. Якщо такий день узагалі колись настане – день повернення у колишнє тіло, колишній спалений одяг. А якщо це навіки? Якщо волосся вже більше ніколи не виросте? Ще того ж вечора нам наказали прибрати з черепів його рештки. Існують такі ручні машинки, їх вигадали для овець і солдатів, вони не стільки стрижуть, скільки вискубують. Ми тортурували один одного як могли. Нам дали по шість хвилин на кожного. Після цього я довідався, що моя голова має ідеальну кулясту форму. А вуха, попри всі сподівання, все ж таки досить великі. Тобто ні, не моя голова, вже не моя голова. Вони мали рацію, що споювали нас бромом" [15, с. 164 – 165]. Важливо й те, що Ю. Андрухович у власному автопортреті називає себе уродом, тобто використовує варваризм, слово, що запозичене з російської. Там воно має експресивне забарвлення, поєднуючи воєдино риси зовнішності та внутрішній світ героя. До того ж у тексті роману слово *урод* подано курсивом, що наділяє його додатковими асоціаціями, роблячи фактично асоціонімом, тропом з великими виражальними можливостями [Докладніше див.: 98].

Автопортретом є й опис, який розкриває окремі риси зовнішності й внутрішнього світу Ю. Андруховича, часів його юності: "Серед своїх однокласників я, щоправда, мав деякий успіх – як оповідач історій, котрі вигадував переважно спонтанно, але називав фільмами, що їх вони не бачили, а мені начебто вдавалося все це невідомо як подивитися. Таким чином, то радше було переказування нашвидку вигадуваного відеоряду – в теперішньому часі і трохи в ролях. Тобто я жестикулював, корчив міни і змінював голоси. Це приковувало до мене увагу, вони могли слухати годинами" [15, с. 55].

Індивідуальні портрети реальних героїв у романі Ю. Андруховича "Таємниця" також виписані автором по-різному, інколи вони представляють одиничний, концентрований в одному місці опис зовнішності героя, часом

розосереджений, деконцентрований портрет, розкиданий по тексту. Однак лексика, художні засоби в обох випадках тяжіють до постмодерної естетики. Наприклад, концентрованим є портрет одного із студентів: “Рукавішніков (він же Рукав) зранку навів до нас повну кімнату своїх старшаків – курс третій, четвертий, навіть чи не п’ятий, всі такі зарізяки з вусищами, бакенбардами, в джинсі і в тільняшках, абсолютні тобі ветерани недавньої війни у В’єтнамі” [15, с. 96]. Тут риси індивідуальності героя ніби розчиняються в портретних деталях старшокурсників автора. До того ж ці деталі зовнішності подано в шаржованому вигляді (не вуси, а вусища). Деякі з одиничних портретів у романі Ю. Андруховича є надзвичайно лаконічними, у них акцент робиться не стільки на окремих портретних деталях героїв, а на характеристиці, що, скоріше, відображає їхню внутрішню духовну (точніше, бездуховну) сутність: “Кубик. Останній був курдуплеватим і жорстоко поморщеним від алкоголю типом, нездійсненим поетом і здеградованим номенклатурним журналістом” [15, с. 155]; “Кузьмук мав якусь трохи завелику голову, і невідомо, що в ній діялося. У кожному разі завжди від решти своїх відставав, у всьому відставав і стабільно ганяв депресняки” [15, с. 203]. В останньому випадку йдеться про самогубця. У лаконічному портреті поета Римарука автор встигає назвати три художні деталі, що стосуються зовнішності героя: “Довге волосся, товсті окуляри і містичний профіль” [15, с. 242]. В описі зовнішності співака Морозова Ю. Андрухович звертає увагу лише на блідість його обличчя: “На сцені попереду оркестру стоїть блідий арлекін Віктор Морозов, як завжди, з гітарою і співає першу з “Трьох балад”, він називає її “Трубач” [15, с. 268]. Лише дві досить екстравагантні деталі – бандитська стрижка і золотий ланцюг – наявні в портреті знайомого білоруського письменника: “Колись я знав одного білоруського поета, його звали Анатоль Сис, він носив бандюцьку стрижку і золотий ланцюг на грудях” [15, с. 412]. Портретна характеристика білоруського поета, по суті, деестетизує його образ, оскільки поєднання стрижки й ланцюга швидше є характерним проявом у злодійському світі, аніж у середовищі, у якому панують Музи. І це також є притаманним для постмодерної творчості.

Постмодерне естетичне наповнення має одиничний портрет якоїсь старої, що її автор випадково зустрів на нічній вулиці рідного йому Івано-Франківська: “…Стара жінка – з розкошланим волоссям і облізлим халатом, накинутим на нічну сорочку. Не пригадую, що мала на ногах… Мені подумалося, що вона, можливо, й ніяка не божевільна, а привид. Фігура з найтонших матеріальних часток” [15, с. 230]. Схожим є портрет якоїсь франківської божевільної: “Одного разу за мною рвонула Чорна Манька. Не знаю, як її звали насправді – така божевільна дебела тітка, що поверх зав’язаної на голові хустини носила облізлу зимову шапку. Влітку так само. Вона не терпіла свисту, могла не роздумуючи жбурнути каменем у того, хто десь неподалік засвистав” [15, с. 465].

Більш розлогим, але також одиничним, є портрет одного з друзів Ю. Андруховича О. Ірванця: “Він уві сні жахливо копається і, щиро кажучи, скрипить зубами. Принаймні тоді було так, він копався і скрипів, а як із цим зараз, не знаю, я із ним уже скоро 20 років, як не спав. При цьому його не добудишся – удень він значно більше за інших говорить, жестикулює і рухається, а вночі вирубується значно глибше за інших моїх знайомих, мабуть, знімає і ставить на зарядку акумулятори. Зате він має і свої переваги. Він худий. Тоді він був надзвичайно худий, а зараз він худий надзвичайно. Тобто в ліжку він не займає надто багато місця. Я взагалі волію худих людей – навколо них завжди значно менше неприємних запахів” [15, с. 279]. У цьому описі чимало іронії, певної двозначності, що також є притаманним для постмодерного бачення життя.

Портрет одного з московських учителів Ю. Андруховича – відомого російського поета Ю. Кузнєцова – також відповідає постмодерній естетиці. Його подано на тлі учнів, часто бездарних поетів: “Вони сідали на перші парти і заглядали йому в рот, ніби зразкові пуделі. Він був щодо них нещадний. Зрештою, серед них і справді не було добрих поетів. Серед них було кілька *характерів*, це так, але добрих віршів не вмів писати ніхто. Смію думати, його це дратувало, ця їхня пудельська відданість укупі з бездарністю, так що він переважно не лишав від їхніх віршів ані живого місця, ані *титли ніже тієї коми*. Йому це пасувало – бути катом слів. Здається, він ніколи не посміхався, такий собі ідол печалей,

замкнута на всі замки трагічна маска, вельмишановний Риб. І якщо вже починав говорити, то радше *промовляв* з інтонаціями великого вчителя" [15, с. 312].

Деякі реальні герої в романі Ю. Андруховича мають деконцентрований портрет, риси індивідуальності яких розпорошені в тексті. Таким, наприклад, є опис зовнішності пані Ірени, бабусі письменника, однієї із героїнь його есе "Ерц-Герц-Перц", яка органічно вписалася в простір його мемуарного роману: "…Пані Ірена. Королева ірисів. Маленького зросту дивовижна істота – патетична, іронічна, нервова, наївна. Удень вона обов'язково мусила поспати – з хустинкою, зав'язаною на голові так, щоб очам було темно. Мені здавалося, що замість сну вона щоразу готується до публічної страти. Завдяки тій хустині вона спала страшенно глибоко – якісь науковці могли б на ній вивчати фізіологію сну" [15, с. 39]. Художня деталь – хустинка на голові – ніби не має прямого відношення до постмодерного бачення життя автором, але контекст портрету, зокрема порівняння з підготовкою до публічної страти органічно виводить зовнішність цієї героїні в постмодерне річище. В іншому місці роману, подаючи риси зовнішності своєї бабусі, Ю. Андрухович зупиняється на іншій портретній деталі, надзвичайно низькому зрості героїні: "…Це було радше невимовно крихке створіння, бабця Ірена – і як її таку лиш собі уявити поміж тих жорен? Назовімо їх жорнами, всіх цих росіян і німців. Така крихка і крихітна, уявляєш – метр шістдесят зросту, та й то не цілих! І при цьому завжди готова знепритомніти" [15, с. 207].

Таким же деконцентрованим, наприклад, є портрет студента Академії друкарства у Львові Кольорука. Перше враження від знайомства з ним у Ю. Андруховича вилилося в портретну характеристику, побудовану на контрастах великого узагальнення: вічний студент – вічний Жид, монстр – динозавр: "Кольорук був інститутською знаменитістю. Монстром і динозавром. Йому саме виповнилося десь із двадцять п'ять, він здавався в тих стінах вічним – вічним студентом або Вічним Жидом, що пройшов Крим і Рим, літав у космос, горів у танку і так далі. Зовні він нагадував трохи Тараса Шевченка, а трохи Володю Мулявіна з ансамблю "Пєсняри". Тільки значно худіший і хрипкіший від

обидвох. Не було такої людини в гуртожитку, котра хоча б раз не змушена була вислухати його вірші. Він просто вривався до кімнат або зупиняв першого-ліпшого в коридорі і змушував. У нього була цілком геніальна горлянка…" [15, с. 101]. Постмодерна естетика давала Ю. Андруховичу право наділити цього героя портретними рисами Шевченка та Мулявіна, зробити з нього космонавта і учасника війни, і це хлопця, якому ледве виповнилося двадцять п'ять років. Автора "Таємниці" шокувало бажання Кольорука жити з ним в одній кімнаті в гуртожитку: "Кольорук раптово захотів жити з нами, в нашій кімнаті, тож, користуючись якимись власними адміністративними впливами, змусив забратися геть узбецького Шухрата" [15, с. 102]. Схиляння перед цим героєм тривало порівняно недовго, однак його портрет набув рис схожих чи не для християнських пророків (деталь – німб над головою), що також можливе лише в постмодернізмі: "Я схилявся перед Кольоруком, на той час він був одним із моїх нечисленних святих – німб над головою, глибочезні западини, тремтіння красивих нервових рук, пластика голосу. Якийсь такий східний пророк! Я відійшов від нього лише згодом – коли він надто брутально вліз у моє перше, гм, кохання. До речі, "Чорну Книгу" Антонича я теж позичав у нього – і жив з нею кілька місяців" [15, с. 103].

Деконцетрованим є також і портрет армійського командира Ю. Андруховича Полкача (що це: прізвище чи прізвисько залишається невідомим): "По обіді мене викликав сам Полкач – командир нашої бригади, понурий дяпан зі скляним оком і вічно нахнюпленим ї…" [15, с. 183]; "За півгодини примчав Полкач – волосся дибом, скляне око так і вилазить з орбіти" [15, с. 202]; "… Він лише знавісніло блимав своїм штучним оком і гарчав: *сміррррна, прєступнікі!"* [15, с. 222]. Характерно, що в різних фрагментах, розпорошених по тексту роману, письменник щораз наголошує на малоестетичній деталі зовнішності – штучному оці героя, що наближує портрет до постмодерного бачення.

Абсурдність тодішньої радянської дійсності відтворює деконцентрований портрет одного з працівників редакції обласної газети, у якій по закінченні Академії друкарства працював автор "Таємниці": "Васюн був наймолодший серед

метрапанжів, того ж приблизно віку, що і я. Раніше він бив худобу на м'ясокомбінаті, тож називав себе *бійцем 5-го розряду*. Він був жилавий, крикливий і нікого не боявся, бо мав довідку з психіатрії" [15, с. 263 – 264]. "Він суне попереду у своїй чорній вітрівці та червоних спортивних штанах" [15, с. 265].

Деконцентрованим постає також портрет Андруховичевого кумира 80-х років М. Рябчука. Автор наділяє його надзвичайно крайніми рисами вдачі, водночас наголошуючи на його харизмі як беззастережного авторитету в середовищі тодішньої творчої молоді, від якої він був старшим всього на кілька років, але набагато досвідченішим, начитанішим і мудрішим: "Він у всьому був жахливо переконливим, у всьому – як у своїх статтях, так і в розмовах. З ним було безнадійно полемізувати, його слід було тільки слухати. Йому було на той час 29 років, тобто він був ще й фізично старший від решти товариства, а це в тому віці суттєво, ця різниця між 29 і, скажімо, 22. Це не те що 45 і 38 – там уже фактично жодної різниці немає. А між 90 і 83 – й поготів. Так от, він був старший і досвідченіший, з ним можна було про все на світі радитися, бо він і на той час змінив з десяток різних занять, був тричі одружений і розлучений, жив самотнім даосом у запущеній старій віллі на Майорівці, з таким же запущеним старим садом і не менш запущеними старими сусідами. Він був цілком прозорий від аскетизму (інший тут сказав би, що він *аж світився*), щодня стояв на голові правильно, згідно з Ученням, дихав, а харчувався виключно пісним рисом без солі" [15, с. 232 – 233]; "… Першого вечора я відкрив для себе одну з незмінних Рябчукових рис – він увесь час дає тобі щось читати. Такої стовідсоткової прив'язаності до текстів, такої наркозалежності від них я не зустрічав більше ніде й ніколи" [15, с. 234].

Окремо варто розглянути деконцентрований портрет батька автора "Таємниці". Показуючи його риси зовнішності під час перебування того в лікарні, Ю. Андрухович звертає увагу на майже натуралістичні деталі обличчя, виснаженого хворобою: "Я переходив з однієї палати до іншої, поки не знайшов

його, блідого і дуже схудлого. Я зміг побачити форму його вилиць, я ніколи не здогадувався, що вони в нього аж такі” [15, с. 343].

В останні роки життя батько письменника став надзвичайно сентиментальним і автор робить акцент на його дитинності в сприйнятті світу: “Коли пізньої осені 94-го я приніс батькові шкіряні пантофлі, куплені десь на портовому базарі між Грецією й Туреччиною, він запитав, чому я не у фесці. Іноді він повторювався: у 92-му він казав, що сподівався побачити мене в коротких штанях на шлейках і в гетрах. У нього була особлива пристрасть до мультфільмів… Він жодним чином не впадав у дитинство – він просто ніколи не переставав бути дитиною, це різні речі. Всі турки цього світу мусили носити фески, всі баварці – короткі штани на шлейках. Від світового устрою він не вимагав нічого неможливого – всього тільки відповідності його дитячим уявленням” [15, с. 356].

Постмодерний текст Ю. Андруховича переконливо доводить, що його автор у портретуванні реальних героїв не прагне передати всі їхні індивідуальні риси, а лише ті, які він побачив у них і суб’єктивно відтворив у “Таємниці”. Адже документальний портрет у багатьох моментах нагадує звичайнісінький портретний опис у художньому творі з його емоційним наповненням, життєподібністю, узагальненістю, різниця ж полягає в одному – творча уява портретиста в мемуарному тексті завжди спирається на справжні події та факти з життя реального героя. До того ж індивідуальною особливістю портретування у Ю. Андруховича є надання ним переваги колективним портретам, у яких найчастіше розмиваються, узагальнюються, нівелюються риси зовнішності окремих персонажів, а суто портретні деталі стають засобом іронії, сатири, іноді пастишу. Часом колективний портрет у “Таємниці” природно поєднується з автопортретом головного героя, самого автора, створюючи постмодерний синтез, що складається з узагальненої портретної характеристики новобранців радянської армії, у який вписані розмиті портретні деталі людини, що зі спаленням цивільного одягу практично втратила власну індивідуальність.

Індивідуальні портрети в романі посідають набагато менше місця, при тому одиничні, концентровані поступаються місцем розпорошеним, деконцентрованим.

4.3. Портрет у творах синтетичних жанрових форм

4.3.1. Постаті шістдесятників у рецепції І. Жиленко: особливості портретування

У мемуарних творах останніх років репрезентовано сотні постатей реальних історичних особистостей, через портретні характеристики яких письменники прагнуть збагнути й всебічно пізнати справи їхнього життя, а також час, який відбився в кожній такій особистості. Портрети, які містять свідчення про окремі деталі зовнішності реальних людей, такі як поза, жест, хода, костюм, звички, схильності допомагають глибше побачити масштаб їхньої особистості, величину обдарованості. Ірина Жиленко в мемуарному творі "Homo feriens", який є синтетичною жанровою формою, оскільки містить у своїй структурі елементи роману, щоденника, епістолярію тощо, спробувала показати цілу галерею постатей українських шістдесятників, створити їхні індивідуальні портрети через призму власного бачення їх тоді в реальному часі й сьогодні через певну часову дистанцію. Щоправда, О. Рарицький називає твір І. Жиленко автобіографічним романом-хронікою [389, с. 10], що не вписується в наше бачення його жанру. Однак таке трактування твору аж ніяк не позначається на з'ясуванні особливостей портретування у ньому постатей шістдесятників.

І. Жиленко, що сама належала до покоління українських шістдесятників, як і личить поетесі, емоційно й образно відтворює в мемуарах непросту атмосферу 60-х років минулого століття: "Початок 60-х років був часом спільності, єдиного дихання і єдиного пориву. Потім почалося роз'єднання, відчуження усамітнення. Я пам'ятаю, як печалилась я цим роз'єднанням, як намагалась чинити опір, як ретельно стежила за творчістю своїх друзів, телефонувала до них, щоб сказати добре слово про черговий опублікований творчий доробок; як щиро сумувала, коли – ніхто! – не говорив доброго слова мені. Потім затялась і я. Уже не

дзвонила. Якоюсь мірою, безперечно, в цьому був винен час, атмосфера страху та розчарування кінця 60-х і далі…” [192, с. 133].

У мемуарах І. Жиленко представлені розгорнуті портретні характеристики лідерів цього молодого покоління, яке породило мистецький та громадсько-політичний рух, що в умовах хрущовської відлиги став опозиційним до тодішньої радянської політичної системи та її ідеології. Найбільше місце в спогадах І. Жиленко відведено постатям М. Вінграновського, А. Горської, І. Дзюби, І. Драча, В. Дрозда, Коротича, Л. Костенко, Д. Павличка, І. Світличного, В. Симоненка, В. Шевчука та інших митців того часу. Їхні портрети, а деякі з них подані в діалектичному розвитку, що поступово поглиблювалися й обростали вражаючими деталями, допомагають краще уявити роль названих особистостей у літературному та суспільному житті шістдесятих років.

Чільне місце серед постатей шістдесятників у мемуарах І. Жиленко відведено одному з лідерів цього руху Іванові Драчу. Його портретна характеристика ніби складається з окремих деталей, дрібних, лаконічних, таких, що частково повторюються в тексті, доповнюючи й рельєфно вирізьблюючи образ цієї безумовно талановитої людини. Уже перша з’ява І. Драча в книзі І. Жиленко супроводжується захопленням від його особистості, про що свідчить кількість знаків оклику при написанні його імені та прізвища: “Іван! Іван Драч!!!” [192, с. 89]. Письменниця зауважує, що цей поет одразу її “засліпив, приголомшив своїм талантом, величчю, розумом” [192, с. 89]. Далі вона звертає увагу на зовнішні портретні деталі І. Драча: “Скромний… Звичайнісінький. Його і не помітиш серед інших. Тільки очі – розумні, сірі, несмішливі і дуже високе чоло” [192, с. 89]. Портретна характеристика І. Драча непомітно під пером І. Жиленко переходить на оцінку його творчості, де акцент робиться на відтворення суттєвих зрушень у ній, що зумовлені були тим неповторним часом: “Ще зовсім недавно він писав хоч і гарні вірші, але такі, як у всіх. Про дівочу косу. Про хліб, який, “як сонце”, на столі. Ще там щось – я забула. І раптом… він читав “Ніж у сонці”, а я плакала. Як зумів сказати про все наше, сучасне, наболіле. Як приголомшив! Як буквально замучив слухачів! Ми боялися і дихнути, поки він читав. Боялися

звести на нього очі. Коли Іван скінчив, ніхто не зміг навіть щось сказати. Тиша…” [192, с. 89]. Художня деталь (тремтіння пальців), доповнює портрет І. Драча: вона свідчить про його глибоке занурення в себе, очевидно, що, закінчивши читати поему, митець все ще перебував десь далеко в глибинах власної свідомості, переживаючи щось на зразок катарсису: “Іван збирав аркуші в течку, і пальці його тремтіли. Поглянув на мене і посміхнувся якось немов винувато. Його думки були, напевно ж, не тут” [192, с. 89]. Подаючи таку портретну характеристику І. Драча, І. Жиленко посилається на власний запис у щоденнику від 7 лютого 1961 року.

Далі портретна характеристика І. Драча поглиблюється за рахунок уведення до неї окремих деталей, що дозволяють зробити портрет поета більш рельєфним і об’ємним: “Вчора слухали з Іваном [Драчем] і Миколою [Кагарлицьким] Дев’яту симфонію Бетговена. Тільки зараз зрозуміла, якою бідною була дотепер. Після концерту сиділи втрьох на Володимирській гірці і мовчали. Вітер, вже зовсім теплий, шарпав Іванів шарф з-під розстебненого плаща” [192, с. 90]. Тут автор мемуарів також посилається на власний щоденниковий запис від 13 березня 1961 року. Запис, що було зроблено через місяць, 13 квітня 1961 року, поглиблює не стільки риси зовнішності І. Драча, скільки вносить певні штрихи до розуміння внутрішнього світу цієї реальної особистості: “В інституті Мікояна – вечір поезії. Бачила Івана. Ні, я в нього не закохана. Це просто – притягальність таланту й особистості. Магнетизм, якому я опираюсь. Бо Іванові ніхто не потрібен. Він неприступний і замкнений. При ньому слова засихають на язиці, і я в’яну. І злюсь” [192, с. 93].

Перша зустріч з іншим шістдесятником, одним із лідерів цього руху, І. Дзюбою, у мемуарах І. Жиленко представлена через портретну характеристику, в якій перерахована ціла низка деталей, що відображають не лише риси його зовнішності, а більшою мірою розкривають внутрішній світ цієї людини: “У нього, без перебільшення, був закоханий весь інтелігентський Київ. Коли цей вродливий, стрункий чоловік зі світло-наївними очима виходив на сцену – аудиторія завмирала. Іван був гладіатором і лицарем, а кожен його вихід на

трибуну – поєдинком. Із глупством, косністю, підлістю, ошуканством. Ораторських прийомів не було. Ні громових розкатів голосу, ні ядучого сарказму – боронь Боже! Іван говорив спокійно і чемно. Дивлячись своїми наївними очима (і це був не прийом, Іван справді був великою дитиною і, як дитина, не знав ні милосердя до "голих королів", ні страху перед ними), Іван розкривав лицемірну – "кухню" тодішньої літературної критики. Він цитував, зіставляв, ловив поважних письменників на брехні, пересмикуванні, доносительстві і хамелеонстві. Він знищував їх дощенту" [192, с. 158]. Пізніше, цитуючи запис 1964 року, І. Жиленко доповнює портрет І. Дзюби важливими деталями, які, з одного боку, засвідчували його громадянську позицію, а, з іншого боку, свідчили про хворобу, яка безумовно накладала відбиток на його зовнішність: "Приїхав Іванко Дзюба. Виглядає не дуже. Змарнів, схуд, на чолі – глибокі зморшки. Дуже побивається через спалення бібліотеки" [192, с. 309].

Серед кумирів І. Жиленко тієї пори, безумовно, одне із чільних місць посідала Ліна Костенко, людина, що була поетичним лідером доби, до голосу якої прислухалися митці. Змальовуючи її портрет, І. Жиленко відзначає величезну творчу обдарованість цієї поетеси, її красу і внутрішню силу характеру, якої саме й не вистачало автору мемуарів: "…Були у Ліни Костенко. В цю жінку я закохана шалено! У неї такі грандіозні вірші, що, слухаючи їх, я розуміла: про Ліну ще розповідатиму своїм благовіючим онукам, а вони – своїм онукам. Неймовірна красуня, жіночна, дотепна і… залізна! В ній відчувається незламна воля і внутрішня сила, якої мені так бракує… " [192, с. 186].

Повертаючись неодноразово далі до портретної характеристики Л. Костенко, І. Жиленко, наголошуючи на окремих деталях її зовнішності (очі, губи, зріст), не забуває акцентувати увагу на безумовній геніальності цієї поетеси: "Я люблю її красиву голівку з білявими патлами, яскраво-сині очі, такі виразні, рухливі і прекрасні губи, люблю її нервовий фанатизм та її геніальність" [192, с. 385]; "Висока, струнка, в чорній сукні з білим коміром" [192, с. 538].

Значне місце в спогадах І. Жиленко посідає постать трагічно загиблої художниці Алли Горської. Її портрет будується на контрастних протиставленнях,

де розкриваються не стільки риси її зовнішності, скільки внутрішній світ, сила духу: “Аллу я пам’ятаю різною – реготливою і гнівною, турботливою і нещадною… Вона завжди називала речі своїми іменами, не завуальовуючи правди… Вона могла висловитись нещадно, аж брутально. І дивовижним було поєднання гнівної Алли з Аллою, що благоговіла перед друзями. В її погляді (на мене, на Опанаса, на багатьох інших) було стільки зосередженої, уважної ласки. І стільки ніжної інтелігентності в її майже обов’язковому “Ви” до Опанаса, Івана, Євгена Сверстюка… Навіть зовсім юному, чи не школяреві, Сергію Білоконю казала вона “Ви” [192, с. 153 – 154].

А. Горська постає як сильна особистість, одержима творчою працею, від якої вона не може відірватися, навіть коли до неї приходить чоловік В. Зарецький: “…Вона розпатлана, заквецяна фарбою, голодна, вся у вугіллі (малює зараз вуглем) – колінкує по майстерні, малює, мордується, рве і знову малює, й озвіряється на Віктора, коли він приходить” [192, с. 387]. Малюючи цілком чоловічий тип характеру А. Горської, мемуаристка наголошує на її постійній налаштованості на творчість та боротьбу: “Алла, як і Ліна (Костенко. – *А. Г.*), – чоловік! У неї на першому плані – творчість і боротьба” [192, с. 384]. Не даремно, поглиблюючи портрет художниці, І. Жиленко, звертає увагу на те, що та не приділяє належного значення своїй зовнішності, її цікавить лише творчий процес, у якому вона бачить сенс життя: “Як завжди – розпатлана, із цигаркою в одному кутику рота, з пензлем – у другому і ще з трьома пензлями, в руці. Страшенно зосереджена, захоплена і заглиблена” [192, с. 509].

На контрастах, але вже часових, будується портрет ще одного поета-шістдесятника М. Вінграновського. І. Жиленко звертає увагу на те, яким вона його бачила в 60-і роки, і яким він уявляється їй на схилі літ: “Микола Вінграновський. Тихий і все ще гарний, хоч і полисів. Його лице освітлене якоюсь дивною, дитинною, ласкавою посмішкою. Говорить повільно, соромливо і ласкаво. За руку бере так, ніби то не чоловіча рука, а тепле літнє повітря. В наших з ним стосунках стільки якоїсь невагомості світлої ніжності! Замолоду я менше його любила. Галасливий красень, позер, серцеїд. Зараз він зробився мовби

протилежним собі, тодішньому. І я його дуже люблю. І як поета, і як зворушливу людиночку. Майже дитину. Тільки щодо нього (серед усіх нас, поетів) у мене немає жодного сумніву, що він геній" [192, с. 646]. У далекі шістдесяті роки І. Жиленко бачила М. Вінграновського таким: "… Він читав мало і ненав'язливо. Після кожного вірша ладнався сідати і доводилося прохати, щоб прочитав іще. Він дуже гарний. Очі м'які, теплі. Тепер мрію подивитись "Повість полум'яних літ". Який він там? Дуже високе чоло. На лівій руці немає великого пальця (як і в багатьох його ровесників). Тримається трохи заартистично, але це не випендрьож – просто манера. Втім, Вінграновський вродливий якось аж занадто "показово" [192, с. 102]. Ця портретна характеристика не лише відтворює красу цієї людини, але й відкриває завісу над його манерою виступати. Здавалося, автор спогадів акцентує увагу читача лише на окремих деталях портрета, але тим самим вона досягає більшого, постать М. Вінграновського набуває об'ємності та рельєфності.

З портретної характеристики в "Homo feriens" розпочинається знайомство з Є. Гуцалом: "Смішний хлопець! Похмуре обличчя і розпатлана голова… Обличчя смагляве, грубувате" [192, с. 110]. Щоправда, далі І. Жиленко звертає увагу на таку негативну рису Гуцала, як недооцінку ролі жінки в літературі, звідки йде дратівливість у його характері: "Були у Гуцала. Він якийсь дрімучий "домостройовець". Дивиться на мене роздратовано: мовляв, майже рік замужем, а ще живіт не округлюється. І вірші все ще не кинула писати. Він вважає, що жінка годиться тільки для забезпечення побуту і продовження роду" [192, с. 173].

Портретна характеристика В. Симоненка є надзвичайно лаконічною. І. Жиленко концентрує увагу на одній лише деталі зовнішності поета – вусах, але не забуває наголосити на його творчому таланті: "По дорозі в Спілку зустріла Василя Симоненка. Він відростив вуса, і я не впізнала його, аж поки не зіштовхнулися ніс до носа. Зраділи один одному. … Тоді Василь запросив мене до ресторану "Москва". Довго і цікаво розмовляли. І добряче випили. Потім ходили Хрещатиком, і Васько читав нові вірші. Є дуже гарні" [192, с. 185].

Короткою є також у спогадах І. Жиленко портретна характеристика ще одного шістдесятника В. Коротича: "Чорнявий, дуже ввічливий. До нього

заговориш – а він підскакує, щоб не відповідати сидячи. Як чемний, добре вихований хлопчик. І вірші інтелігентні” [192, с. 101]. Наголошуючи на окремих рисах зовнішності В. Коротича, зокрема його інтелігентності, мемуаристка відзначає й інтелігентність його поезії.

Набагато розлогішим є опис зовнішності В. Шевчука, який включає і портретні деталі (кучерявість), і манеру листуватися, і мудрість молодої людини. І. Жиленко подає портрет В. Шевчука у віці 22 роки, коли він лише починав свою творчу діяльність: “І тихе дівчатко з величезними очима, закохане у вірші Олеся та Вороного, ще не зустріло свого Валерія Шевчука, кучерявого студентка, іронічного до нещадності й картинно-песимістичного. Ще ми романтично листуємося з ним, живучи в одному місті, і Валера розпочинає листи звертанням: “Ірино, боже телятко!” і підписується величезними літерами лише іменем, розтягуючи його на всю сторінку: “Валерій”. І в цьому – правда, бо замолоду ми не маємо прізвищ, ми ще їх не зробили і заробили, прізвища належать батькам, а наше – тільки ім’я. Ні, Валерій не грається в песимізм, не позує. Він гостро і болісно реагує на вульгарність і відмовляється гратися в лицемірні ігри благополучних міщан. Він багато вже знає у своїх 22, а багато знання – багато печалі (не в мудрості багато печалі, а саме у великому знанні. Подолати своє знання, піднятися над ним до мудрості – це вже шлях до сонця)” [192, с. 134].

Ще ширшим є опис зовнішності й внутрішнього світу одного з лідерів руху шістдесятників в Україні І. Світличного. Акцентуючи увагу читачів фактично на одній деталі його зовнішності (“вусате сонечко”), та й то запозичивши її зі спогадів В. Стуса, І. Жиленко оцінює місце й роль І. Світличного в атмосфері шістдесятництва як руху, що далеко вийшов за межі суто творчості, а став потужним суспільно-політичним явищем доби: “…Довкола Івана оберталась Україна, тобто все, що було в Україні найкращого. Таке враження, що отой хаотичний “броунівський рух”, уже насичений емоцією опору, раптово, завдяки центру, який виник в особі Івана, прибрав стрункої, організованої структури – все оберталось довкола і все тяжіло до центру. І все трималося купи: художники і композитори (втім, хіба тільки митці?) не відвалювались від письменників, а

львів'яни – од киян. І наблизилась до нас (наскільки це можливо було в ті часи) українська діаспора. Я іноді думаю: чому саме Іван? Чому не Дзюба? Не Сверстюк? Не Стус? Не Ліна Костенко? І розумію, що всі ці безмірно яскраві, глибокі, мужні і обдаровані люди все ж не володіли такою мірою, як Світличний, найголовнішим даром, що його дає нам Господь, – талантом любові до людей, талантом саморозчинення в них – аж до повного забуття.

Про Івана можна писати нескінченно. І пишуть, і писатимуть. Я оповідала про Івана досить часто у листах до чоловіка, у щоденниках. Про це ще буде мова. І все ж ці спогади – крапля в морі. Живий Іван не надавався до іконописання і возвеличення. Були інші постаті, здавалось – яскравіші, значніші. Але з кожним прожитим десятиріччям пригасають "інші" й розгорається пам'ять про скромне наше "вусате сонечко" (В. Стус), про великого мудреця, добру людину і гіркого страдника – Івана Олексійовича Світличного" [192, с. 152].

Портрети реальних особистостей, що належали до покоління шістдесятників, у мемуарному творі І. Жиленко "Homo feriens" відтворені з певної часової дистанції, що дозволяє автору наповнити риси їх зовнішності зримими емоційними деталями, що передають не лише індивідуальні риси митців, а й показують їхню роль в тодішньому культурному житті в добу нетривалої хрущовської відлиги та колоритно, неповторно представити й саму добу. Студії в цьому напрямку є перспективними, оскільки дозволяють глибше й ширше побачити потенціальні можливості портретування в мемуарному тексті, побудованому на відтворенні реальних подій і історичних постатей

4.3.2. Елементи словесного портрета в спогадах Юрія Шевельова

Без зображення людської особистості практично неможливо написати художній твір. Еволюція характеру героя художнього твору обов'язково зачіпає його портрет. К. Сізова свідчить: "Портрет героя у прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як художньої єдності фізичного, соціального і психологічного компонентів" [415, с. 316]. Той факт, що ця категорія домінує в художньому тексті, вона пояснює

антропоцентризмом літератури. І хоча до цієї категорії зараховують здебільшого візуальні засоби, які дозволяють створити цілісний характер героя, у творах художньої літератури налічується чимало інших складників, що доповнюють, уточнюють, поглиблюють характеристику героя.

Спробуємо з'ясувати специфіку відтворення елементів портретування в спогадах Ю. Шевельова "Я – мене – мені... (і довкруги)". Уже на їхньому початку відомий мовознавець і літературознавець заявляє: "Мої характеристики людей і подій можуть бути слушні або хибні, вони напевне забарвлені особисто, але вони не підфарбовані свідомо" [515, с. 8]. Якщо зосередити увагу лише на тій частині фрази Ю. Шевельова, що стосуються постатей людей в його спогадах, то стає зрозумілим акцент автора на суб'єктивності їхнього зображення, що врешті-решт є жанровою ознакою будь-якого мемуарного твору. До речі, якщо у художньому творі портрет пишеться з уяви, то в мемуарному – з пам'яті. До того ж Ю. Шевельов писав свої спогади на схилі літ, а це значить – щось у портретних характеристиках забулося, щось змістилося в часі, щось наклалося та іншу постать.

Однак найважливіше все ж залишилося в пам'яті. Адже його спогади – це ціла галерея людей, широко відомих усім і таких, що лишилися в пам'яті тільки автора. Так, Ю. Шевельов у портретних характеристиках особливе місце відводить позам своїх героїв, про що йшлося вище. Чимало виражальних можливостей у портретуванні відіграє жест реального героя. Зокрема, в спогадах Ю. Шевельова в портретному описі старого, ще дореволюційної школи, професора санскриту, в радянські часи перекваліфікованого на викладача німецької мови Павла Ріттера, промовистим є такий жест: "Він щось говорив, його ніхто не слухав. Безперервно він підносив руку до окулярів, ніби намагаючись приладнати їх, хоч вони зовсім не спадали" [515, с. 124]. Цей жест професора є беззмістовним і безцільним. Він характеризує героя як безпорадного вченого-дивака, чий предмет нікому непотрібний, до того ж і сам Ріттер, в силу свого характеру, що тільки підкреслюється наведеним жестом, нікого й нічого

навчити не міг. Адже, як свідчить Ю. Шевельов, “ніхто з учнів і студентів її (німецьку мову. – *А. Г.*) з тих курсів не навчився і не знав” [515, с. 124].

Творячи портрет свого колеги по викладацькій праці в Харкові Льва Догадька, Ю. Шевельов робить акцент на такому жесті: той часто полюбляв витирати піт з обличчя носовиком (“Бачу його, звичайно в зеленавому вбранні (я волів чорне – теж різниця темпераментів), завжди захопленого чимнебуть, струмки поту збігають з його гладкого обличчя, він витирає їх носовичком, і ось він біжить далі” [515, с. 183]). Оцей жест, квапливість, з якою він щораз витирав обличчя, ніби передбачають швидку загибель героя, що поспішав жити, але його час спливав. І справді, на початку війни Лев Догадко був заарештований і його слід десь загубився в історії. В усякому разі автор спогадів більше нічого про нього не чув.

Набагато більше уваги Ю. Шевельов приділяв деталям у портретах своїх героїв. Однією з таких деталей є костюм. “Якщо митець має намір зробити костюм засобом характеристики, тут вже, пробачте, не можна допускати ні випадковості, ні свавілля” [93, с. 59], – зазначав Б. Галанов. Малюючи портрет одного зі своїх викладачів Костя Німчинова, який повернувся з Європи, автор мемуарів робить акцент на його незвичному для Харкова 30-х років минулого століття вбранні: “Високі панчохи, бриджі піскового кольору, незвична кепі з довгим дашком” [515, с. 130]. Цей дивний костюм у спогадах Ю. Шевельову запам’ятався краще, ніж зміст лекцій цього викладача, а тому костюм Німчинова відіграє в тексті мемуарів характеротворчу роль: полюбляючи екзотику в зовнішньому вигляді, герой спогадів лишився сірятиною у внутрішньому змісті.

Важливою деталлю портрета Леоніда Булаховського також є його костюм. Він був одягненим в “білу крохмалену сорочку й краватку-метелик, що на ті роки були або анахронізмом, або викликом, а може тим і тим” [515, с. 122]. В усякому разі професор Булаховський, як інтелігент не в першому поколінні, суттєво відрізнявся від більшості своїх колег, які особливої ваги не надавали своєму вбранню, таких, як Шамрай, Габель, Наконечний, які не тільки ерудицією, а й

зовнішнім виглядом поступалися названому вчителю Ю. Шевельова, на що робиться акцент у мемуарах.

Згадуючи про своє перебування у Львові в роки війни, Ю. Шевельов відтворив кілька портретів представників західноукраїнської інтелігенції, важливою деталлю яких був костюм. Так, директор Літературно-мистецького клубу Володимир Мартинець мав такий вигляд: “Елегантно одягнений, з чудово пов’язаною краваткою або метеликом, в окулярах з тонким склом без рамок” [515, с. 376]. У цьому прикладі автор мемуарів відтворив лише один елемент костюма героя – краватку, але саме через нього ми можемо уявити й саму постать цього реального героя, що зустрічався з ним на життєвому шляху.

Працюючи над портретом реального героя, мемуарист прагне врахувати не лише зовнішні принади образу, а й відобразити специфіку його вбрання, адже жодна її деталь не повинна бути випадковою, вона, якщо не прямо, то в підтексті розкриває не тільки соціальний статус героя, а і його інтелектуальний рівень.

У портретуванні реальних героїв Ю. Шевельов приділяв небагато уваги кінемі “хода”, але вона була його важливим елементом. Так, згадуючи одного зі своїх учителів Німчинова, про якого вже йшлося вище, автор мемуарів писав: “Кость Тихонович утік до Москви” [515, с. 131]. Однак оцей миттєвий стрімкий рух, швидка втеча, не врятувала героя від репресій.

Однокурсник Ю. Шевельова Мишко Тетіївський під час перебування у військових таборах, що були обов’язковими для студентів, “у довжелезному перемарші з повним навантаженням і без зупинок, спітнілий, розтер собі ноги до кривавих ран. Уже повернувшися до Харкова, він ледве міг не тільки ходити, але й сидіти” [515, с. 133]. В обох випадках, хода героїв є елементом не лише портретної характеристики, а й відтворенням соціально-політичної ситуації в тодішньому Радянському Союзі, де політичні репресії, мілітаризація суспільства були звичайними явищами.

Зовсім інше призначення має ця портретна деталь у зображенні постаті В. Кубійовича. Цей відомий український інтелігент, за версією Ю. Шевельова, мав манію величчя, а тому, коли з’явилася загроза потрапити до рук радянських

військ, у нього трапилася істерика, яку відтворює опис ходи в характеристиці персонажа: “Кубійович не сидів у фотелі, він мотався з кутка в куток кімнати, – здавалося, як бігає тварина в смертельній загрозі. Коротко кажучи, він був у гістериці і не цілком контролював себе” [515, с. 412]. Володимир Мартинець “говорив швидко, а рухався ще швидше” [515, с. 376]. Ця портретна деталь наштовхує мемуариста на думку, що директор Літературно-мистецького клубу у Львові “був наче схрещенням людини вільної професії – модного адвоката чи лікаря – і власника крамниці модних товарів, старогалицької гостинності з модерним комерційним духом” [515, с. 376].

У мемуарній праці “Я – мене – мені... (і довкруги)” Ю. Шевельов великої ваги надає такій портретній деталі, як очі реального героя. Його учитель Л. Булаховський “мав звичку слухати доповіді з заплющеними очима” [515, с. 233]. Тривалий час автор мемуарів уважав, що це жест концентрації уваги учителя на доповіді. Але пізніше він зрозумів, що це “жест безмежної втоми” з політичним забарвленням [515, с. 233]. Інший його вчитель, О. Білецький, мав зовсім байдужі очі. Пізніше Ю. Шевельов прийшов до висновку, що це була лише гра, що робила обличчя професора маскою: “Хто знає, де в ніби байдужих очах Олександра Івановича кінчався Мефістофель і де починався патріот, де кінчався академік і де виривався несподівано бунтівник проти застою, штампу й офіційної брехні” [515, с. 128]. В обох випадках деталь портретної характеристики – очі – стає значущим елементом відтворення внутрішнього світу реальної історичної особистості.

Пізніше до Ю. Шевельова потрапила фотографія Л. Булаховського сталінських часів, уже після еміграції його учня. На ній знову автора спогадів уразили очі вчителя, точніше їхній вираз – “втомлено-скорботно, зляканий” [515, с. 236]. Перебуваючи в роки війни у Львові, Ю. Шевельов познайомився з багатьма місцевими діячами української культури. Відтворюючи їхній вигляд у мемуарах, він досить часто звертав увагу на вираз очей. Марія Струтинська, головний редактор журналу “Наші дні”, згадувалася йому такою: “Пам’ятаю її обличчя з високим чолом, зачесаним назад волоссям і питливими очима” [515, с.

369]. Оця деталь – очі, – на якій наголошує автор спогадів, ніби давала цій жінці можливість зірко бачити потенційні можливості тих письменників, що приносили свої твори до журналу: “Що ви принесли сьогодні? – якимсь тільки їй притаманним питально-стверджувальним тоном, що і заохочував автора, і викликав на живу думку, її низьким голосом. І її вузькуваті очі теж ніби дивилися крізь зовнішність авторів, намагаючись прозирнути до їхніх внутрішніх потенцій” [515, с. 369].

Дружина відомого мовознавця Василя Сімовича досить недовірливо ставилася до східняків, а тому в її портретній характеристиці це відбилося у виразі очей: “Ізидора Григорівна менш схильна до зазбручанських гостей, ставилася до мене з підозрою й застереженням, і очі її дивилися, здавалося, з недовір’ям, а може, й заздрістю” [515, с. 372]. На думку Ю. Шевельова, ця заздрість пов’язана з тим, що її інтелектуальний розвиток був нижчим, ніж у її чоловіка й гостя.

Маловідомий письменник Грицько Стеценко, з яким мемуарист познайомився у Львові, мав “трохи лукаві, але не брехливі очі” [515, с. 389]. Цього письменника, вихідця зі Сходу України, місцева інтелігенція Львова підозрювала у зв’язках з НКВС, Ю. Шевельов у це не вірив, і саме тому відобразив цей момент в портретній деталі – виразі очей.

У портретному описі митрополита Андрея Шептицького, на прийомі у якого побував автор спогадів, важливе місце також посідають очі: “Велика була голова з високим чолом і живими очима” [515, с. 392]. Священик був тяжко хворий, і невдовзі він пішов з життя, але Ю. Шевельову запам’яталися саме живі очі А. Шептицького.

Змальовуючи портрет письменника Юрія Косача, Ю. Шевельов також зосереджує увагу на виразі його очей: “Вовкуватий погляд очей з-під високого чола виказував брак відповідальності й чесности” [515, с. 379]. Цією деталлю автор спогадів ніби підкреслює суперечливість постаті Ю. Косача, що був талановитим письменником, але людиною нестійких політичних поглядів, що примушувало його часто міняти політичні табори, легковажно ставитися до

жінок. “Порядна людина з Косачем справ мати не може” [515, с. 379], – так пізніше Ю. Шевельов оцінював його постать.

Іншою важливою портретною деталлю є волосся реальних героїв. У спогадах ця деталь найчастіше виявляється коротким штрихом, який однак увиразнює бачення персонажа читачами. Наприклад, портрет письменника Григорія Епіка складається всього з одного короткого речення, де найважливішою деталлю є опис волосся персонажа: “Запам’ятався мені Григорій Епік з чорною буйною шевелюрою над квадратовим обличчям” [515, с. 136]. Під час процесу у справі СВУ, свідком якого був автор мемуарів, йому запам’ятався виступ обвинувачувача Панаса Любченка “з його рудим волоссям і бородою” [515, с. 139]. Тут знову домінуючою, такою, що надовго запам’ятовується читачеві, деталлю портретної характеристики є колір волосся героя.

Ще однією портретною деталлю є вираз обличчя реального героя. У Львові Ю. Шевельов зустрів свого земляка по Харкову письменника Аркадія Любченка, який був вимучений хворобою так, що “навіть обличчя його було ніби пожмаканою маскою” [515, с. 391]. І це було не дивним, невдовзі Любченко, змучений тривалою хронічною хворобою, помер. Інша колишня східнячка, супутниця Ю. Шевельова в мандрах по Львову Оксана Линтварьова також запам’яталася мемуаристу специфічним виразом свого обличчя: “Мене часом лякала беззастережність її судів і присудів, її зціплені тонкі губи, її погляд згори вниз, брак толерантності, ніжності, вирозуміння; може, навіть – хтозна – жорстокість” [515, с. 388]. Можливо, такий опис виразу обличчя цієї жінки в спогадах Ю. Шевельова є реакцією на те, що вона мала на нього якісь надії, але автор спогадів не відповів їй взаємністю. При всій різниці використання такої портретної деталі у відтворенні обличчя реальних історичних особистостей, вона надає їм безумовного психологічного навантаження.

Розгорнутих портретів у спогадах Ю. Шевельова мало. Найцікавішим в аспекті нашого дослідження є власний автопортрет мемуариста, про який йшлося вище.

Портретні пошуки Ю. Шевельова засвідчують про його велике бажання якомога точніше відтворити власне бачення реальної історичної особи, угадати її характер, показавши лише один момент із життя героя, але визначивши лінію всієї подальшої долі, для когось щасливої, для когось ні. Хтось із його персонажів стане жертвою режиму, хтось конформістом, що пристосується до системи, чиясь життєва лінія обірветься в невідомості. Однак у спогадах кожен такий персонаж має власне обличчя, несхоже на інших, де індивідуальні портретні риси відіграють вагому роль у розкритті характеру, залежного від соціальних обставин доби. Здавалося, що другорядні індивідуальні деталі, з яких ліпиться портретна характеристика персонажа спогадів Ю. Шевельова, повинні так і залишитися другорядними, допоміжними в сюжетній тканині мемуарів, але уважний їх розгляд засвідчує, що дуже часто вони є визначальними, а отже, й головними в ліпленні образу. При цьому ідейне й психологічне навантаження портрета на відміну від художнього твору в документальному, яким є спогади Ю. Шевельова “Я – мене – мені... (і довкруги)”, значно зростає. Кожен портрет реального героя вписується у власну біографію автора мемуарів. До того ж кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики, варта набагато більше, ніж розлогий портретний опис.

4.4. Портрет у різножанрових творах одного автора: Р. Іваничук

У цьому параграфі ми спробуємо з’ясувати особливості портретування в мемуарному доробку 90-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. одного письменника. Для аналізу автор обрав мемуарні твори Р. Іваничука “Благослови, душе моя, господа…”, “Дороги вольні і невольні”, “Нещоденний щоденник”.

Портрет у мемуарному тексті є одним із його складників, що дає підстави говорити про творчу індивідуальність письменника, особливості його естетичного мислення. Відтворення портрета в текстах мемуарних творів Р. Іваничука завжди відбиває авторське бачення постаті реального героя та його оцінку з позицій часу,

у який писалися спогади, а це були перші роки після здобуття незалежності України.

Портрети реальних людей, що супроводжували майбутнього письменника в дитячі роки, у мемуарах Р. Іваничука містять романтичні елементи. Простежимо це на прикладах портретних характеристик батька та матері автора спогадів. У спогадах Р. Іваничука “Благослови, душе моя, господа…” ми бачимо такий портрет батька: “Батько завжди вставав досвіта і йшов у поле. Коли ми будилися, він, такий ошатний і елегантний у школі, вертався додому в заглинених і зарошених старих штанях, обвіяний млосним духом жита, солодким запахом кукурудзяного прядива, п’янким конопляним дюком – щасливий і святий” [215, с. 17]. Тут Р. Іваничук використовує запозичену з українського фольклору ідеалізацію цього персонажа. Як романтичний герой, батько постає із зовсім скупою зовнішністю, натомість письменник щедро описує запахи, які він приносив з поля, де працював зрання, а потім ішов до школи “ошатний і елегантний”. З опису видно, що батько був, як личить герою романтичному, натурою сильною. Ставши інтелігентом у першому поколінні, він далеко не відірвався від землі, а пробував поєднувати, як і тисячі сільських учителів, хліборобську працю з учительською.

У книжці спогадів Р. Іваничука “Дороги вольні і невольні”, письменник згадує епізод, коли батько в голодні повоєнні роки на вокзалі в Коломиї проводжав його на навчання. Портрет батька з відстані прожитих років набуває сентиментальних рис, пройнятих експресивною ідеалізацією: “Обличчя батькове було тоді добре, ласкаве, тужливе і ніби винувате, як у той мент, коли він клав собі на плече Сивкову (коня. – *А. Г.*) морду; в кутику ока блищала сльоза, батько був достоту такий, як колись у передсвітанковому мареві на святі сливового повидла” [217, с. 9]. Через багато років син напише: “Я ще раз відчув його (батькову. – *А. Г.*) доброту, взяв її і пішов з нею у світ” [217, с. 9].

Через причинно-наслідковий ланцюжок зміни портретних характеристик Р. Іваничук переконливо показує, як батько сприяє становленню характеру сина, вихованню його як громадянина, позбавленого нарцисизму й пристосуванства.

При цьому він не цурається й покарання влучним дотепним словом: “Батько ніколи не пестив мене, рідко бавився зі мною, методично витолочував у моїй натурі бур’янці брехливості, двоєдушності, самозакоханості, пристосуванства – витолочував ґрунтовно й безжалісно, щоб ніколи не проростали, він без упину чогось навчав, а коли я не все сприймав або був неуважний, карав мене найжорстокішою і найзневажливішою фразою, в якій, проте, ховалася пекельна бомба сміху:

”Дурний піп тебе хрестив!” [217, с. 11].

У спогадах Р. Іваничук пише, що він частіше звертається до стосунків з батьком, аніж з матір’ю, і це зумовлено тим, що він був найменшою дитиною в родині, а мама віддавала йому чимало любові, як мазунчику. Отож, йому не хотілося її ніжність використовувати для літературних дослідів: “А батько стояв неначе збоку – оберегом мого життя, контролем моєї поведінки, кодексом правил, за якими – і тільки за ними – я повинен був учитися жити; батько був суворий і непоступливий, коли йшлося про міру порядності того чи іншого вчинку, коли ставились на пробу моралі такі категорії, як чесність, чемність, гордість; він возвисив переді мною на найвищий п’єдестал пошанівку мою націю” [217, с. 10 – 11]. Романтичний, ідеалізований батько в цьому епізоді постає через портретну характеристику, як суворий реаліст, для якого характерні найкращі людські якості, що базуються на народній моралі, з-поміж яких виділяються чесність, чемність, гордість, для якого національні почуття є найвищими.

Материна зовнішність майже не відбилася в спогадах Р. Іваничука, хоча там є чимало гарних слів на її адресу. Лише в епізоді, що стався вже після смерті батька й арешту старшого брата, з’являються елементи портретної характеристики матері: “Тоді я уздрів матір зовсім не тією, якою звик бачити дотепер: такої метаморфози з нею я не сподівався. Завжди залежна від батька, надміру ніжна і податлива, вона стала враз суворою й рішучою, ніби в одну мить перебрала на себе батькові функції” [217, с. 12]. Проте ці портретні елементи є надзвичайно характерними, важливими для розуміння психологічного стану цієї героїні мемуарного твору Р. Іваничука “Дороги вольні і невольні”, яка після

втрати чоловіка й арешту сина набула рішучості й суворості, яких до того мемуарист в її характері не помічав.

Зовсім скупими в спогадах Р. Іваничука постають портретні характеристики брата Євгена, який зовсім юним вступив до УПА, а потім тривалий час перебував в ув'язненні. Йдеться, власне, не про розгорнуті портрети, а про лише окремі їхні деталі, що дають можливість показати брата, як людину, котра з юних років заявила про себе як непоступливу в ідейних переконаннях, за що відбула тривале покарання на Півночі: "…Застав Євгена ще дома. Він був одягнений у бушлат, з-під якого визирав кожух автомата" [215, с. 71]; "…Бачу, як центром міста чотири енкаведисти ведуть арештованого. Крадькома придивляюся до нього: руки закладені за спину, обличчя в синяках…" [215, с. 72]. І навіть, коли автор через багато років поїхав провідати брата до Воркути, то портретний опис у мемуарах знову ж таки залишається надзвичайно лаконічним, лише одна деталь – зашкарубле обличчя: "…Був він на вигляд такий же, як у ранній юності, лише із зашкарублою шкірою на обличчі" [217, с. 20].

Р. Іваничук, у спогадах якого є розгорнуті портретні характеристики багатьох реальних людей, – політиків, письменників, науковців, – про рідних людей згадує набагато менше. Очевидно, це в нього викликано свідомою позицією – не піддавати рідню літературним дослідам.

Скупим на портретні замальовки постає Р. Іваничук й у випадку, коли він торкається інтимної сфери. Всього кількома штрихами змальовує він своє перше кохання – Анничку Грицик.

"А он ця берізка – то була моя таємниця. Вона уособлювала Анничку Грицик – мою першу любов. Я закохався в Анничку, коли вона була в першому класі, а я в четвертому. Дівча вродилося красунею і красунею померло напередодні свого весілля" [215, с. 16]; "Яке ж то було кохання в мене, якби хто знав! Я мучився, я не спав, весь час ходив попри Анниччину хату, щоб хоч здалеку побачити її; у школі й боявся глянути на неї, щоб не глузували хлопці, які вже почали про щось здогадуватися… Я хотів зріти її личко весь час, тому взявся за пензель і фарби, щоб намалювати її портрет, а що з того нічого в мене не

вийшло, я склав тужливого вірша – і з цього все почалося. Коли я став новелістом – кожна друга героїня моїх новел називалася Анничкою" [215, с. 17]. З обох описів запам'ятовується лише те, що Анничка була в уявленні Р. Іваничука красунею, обличчя якої він хотів бачити весь час. Саме оця портретна риса – красуня – є домінантою опису дівчини.

Набагато розлогішими в спогадах Р. Іваничука постають портрети українських письменників, з якими його зводила доля на життєвому шляху. Так, перший портрет ще юного Дмитра Павличка подається в контрастному зіставленні з портретом його однокласника Аскольда Ганьківського: "Я різко повернувся з твердим наміром зацідити зухвальця у вухо і побачив присадкуватого, по-сільському набитого, широколицього, з великими зеленими очима хлопчиська, що зверхньо посміхався, зовсім не злякавшись мого закукуріченого вигляду.

Він стояв поруч з ошатно вдягнутим своїм однокласником Аскольдом Ганьківським, якого знали всі, бо він був синочком знаменитого в Коломиї лікаря" [215, с. 31]. Уже в портретних деталях автор показує, що один був селянський син, а інший – мешканець міста із заможної родини коломийського лікаря.

Скупа характеристика зовнішності Д. Павличка далі поглиблюється засобами психологічного портретування цієї реальної історичної особистості, з якою Р. Іваничук був знайомий протягом кількох десятиліть, хоча й не став близьким другом: "Наше знайомство з Дмитром не переросло в тісну дружбу: мабуть, тому, що вчилися в різних класах, та й напевне вже тоді відштовхувалися від себе наші вельми егоцентричні біополя, які й нині не перетинаються; моя незалежність та прямота і Павличкова владність виявились несумісними, проте це не завадило нам на протязі десятків літ, як я вже мовив, бути в добрих стосунках, які ґрунтуються передовсім на взаємоповазі, взаємопідтримці й паритетності" [215, с. 31].

У спогадах Р. Іваничука звернення до постаті Д. Павличка буде неодноразовим, однак якихось портретних рис зовнішності воно не додасть, хіба

що поглибить психологічну характеристику реальної особи: “Ще не раз у своїх спогадах я звернуся до постаті Дмитра Павличка, якого, незважаючи на суперечливість характеру, певну непослідовність у літературній і політичній діяльності, а теж на його гріховні порахунки із власним сумлінням, вважаю одною з найвидатніших особистостей нашого українського часу, точною його фотографією – без підфарбувань і ретуші” [215, с.31].

Портретні характеристики інших українських письменників, з якими звела доля Р. Іваничука, у його мемуарній творчості виявилися більш розлогими, орієнтованими на окремі деталі зовнішності. Саме таким розлогим і деталізованим є опис портрета Г. Тютюнника, зроблений Р. Іваничуком після звістки про смерть цього письменника: “Про смерть Григорія Тютюнника я дізнався, перебуваючи у відрядженні у Владивостоці. Не був на його похороні, тому й донині запам’ятався мені образ таким, яким бачив його востаннє перед від’їздом. Я проходив парком Івана Франка і помітив його на лавочці. Підійшов ближче і зупинився. Тютюнник сидів, ледь відкинувши голову, і не бачив ні перехожих, ні мене. Обличчя його було натхненне, осяяне внутрішнім світлом. У чистих виразних очах лягла задума, біля кутиків уст збіглися скорботні складки, запорошена сивиною чуприна впала на чоло. Я тоді вперше побачив, який він вродливий. Таким залишився в моїй пам’яті й донині” [215, с. 86].

Письменники 50-х років, що мешкали у Львові, увижалися Р. Іваничукові як пасажири галери, більш-менш розлогу портретну характеристику серед яких мали лише окремі з них, зокрема Ірина Вільде, і то в цій характеристиці опис власне зовнішності підмінявся окремими деталями одягу: “… Ірина Вільде, вічно енергійна і мудра жінка, яка увібрала в себе всі галицькі достоїнства і гріхи, сиділа окремішно на палубі із закоченими на ногах камашами і, спустивши ноги у воду, дивилася в наш бік, терпляче очікуючи, поки золоті і срібні рибки зважаться нарешті вийти в русло і всі зберуться біля її ніг” [215, с. 80]. Мало нового додає до зображення зовнішності й наступний портрет Ірини Вільде: “Вільде була єдиною особою серед львівських письменників, біля якої гуртувалася літературна молодь. Вона була енергійною, дотепною, деколи смішною – якщо брати до уваги її

забудькуватість і недбалість щодо зовнішнього вигляду, але завжди цікавою і мудрою” [215, с. 92].

Більше уваги зовнішності героя приділив Р. Іваничук, зображуючи портрет письменника, який повернувся з таборів, В. Гжицького. У портретній характеристиці мемуарист наголошує на незламності свого героя, що пройшов через важкі випробування, його енергійності, допитливості: “Якось я зайшов до редакції журналу “Жовтень”, і головний редактор Юрій Мельничук представив мене поставному, з високим чолом і дбайливо зачесаним набік волоссям чоловікові. Був він не молодий, але й зовсім не подібний на шістдесятирічного діда; орлиний ніс, дещо скептично закроєні губи й добрі очі приваблювали й заполонювали.

“Гжицький”, – назвав себе чоловік, а мені за невблаганною асоціацією уявився той із одноіменного оповідання гордий, благородний і граціозний лось, і таким – добрим, ніжним, вірним і непоступливим – я сприймав письменника до останнього дня його життя.

Ані сліду втоми, ні тіні озлоблення після тяжких життєвих випробувань не бачили ми в його поведінці, не чули в його мові. Невсипуща енергія, допитливість, широко відкритий погляд на довколишнє життя, доброзичливість, вибагливість і спрага пізнання характеризували його протягом останніх двох десятиліть життя і праці” [215, с. 87].

Р. Іваничук підкреслює, що навіть у поважному віці ця людина зберегла оптимізм і не тільки духовне, а й фізичне здоров’я: “…Посилав усім повітряні поцілунки й, усміхнений та дужий семидесятисемилітній дід, буквально збігав сходами вниз, бо в нього ніколи не було часу” [215, с. 89].

Письменник М. Яцків у портретній характеристиці постає до деякої міри як протилежність В. Гжицькому: “Мені відчинив двері старезний вісімдесятип’ятилітній дідуган з обвислим аж на груди жировим воло і довгим тонким носом, що хилитався, мова п’явка; чорні гострі очі, що збіглися до перенісся, прийняли мене недовірою, цікавістю і лукавим блиском; не маючи вже аж надто доброї пам’яті, старий подумав, певне, що це прийшов до нього Горинь

або Лучук, постояв якусь мить – чистий тобі римський патрицій у банному халаті – помахав сварливо пальцем” [215, с. 90 – 91]. Автор акцентує увагу на похилому віці героя, оброслого жиром, що викликає певні негативні асоціації у сприйнятті цього образу, звідси й недовіра у його погляді й жесті (“помахав сварливо пальчиком”).

Інші (письменник Д. Лукіянович, художники І. Севера, Г. Смольський, вчені І. Свєнціцький, М. Возняк, композитор С. Людкевич) постали з лаконічною узагальненою портретною характеристикою, як “багато-багато знаменитих дідуганів, які пристосуватися до нового життя не вміли, а тому нічого або майже нічого не творили” [215, с. 79]. Якщо когось Р. Іваничук і виділяв із колективного портрета, то портретна характеристика такого персонажа найчастіше була лаконічною, сконцентрованою переважно на деталях: майбутній професор І. Денисюк був погано одягнений: “…Ми брали на танці скромного, всидливого і гірше за нас одягнутого Івана Денисюка, де він – книжкова моль! – ховався за колонами у вестибюлі й крадькома підчитував Євріпіда з хрестоматії античної літератури…” [215, с. 57]; інший професор тряс борідкою: “Професор Рудницький тряс борідкою, придивляючись до мене то скептичним, то поважно-прискіпливим поглядом” [215, с. 61]; Д. Лукіянович нагадував гнома із сивою бородою: “Маленький гном з білою бородою” [215, с. 89].

Портрети молодших письменників, особливо тих, яким автор спогадів явно симпатизує, постають більш розлогими з певною домішкою протиріч. Яскравим прикладом може бути портретна характеристика Н. Бічуї: “Зарозуміле дівча з довгим до пояса русявим волоссям – незалежно і гордо косувала очима на поетичну рать, що збиралася в 114-й аудиторії, по-олімпійськи зверхньо не сприймаючи наших традиційних соплів, і зухвало бомкала перед нами кольоровим м’ячиком: не знала бідолашна, що незабаром сама прийде до нас і ніде від нас не зможе вже подітися, та назавжди залишиться самотньою із своїм оригінальним і неприйнятим у нашій заполітизованій і сентиментальній читацькій громаді – модерним стилем…” [251, с. 79]. Більш чіткими обриси зовнішності Н. Бічуї постають у наступному описі, хоча й тут є певна негативна конотація:

“…До редакції “Жовтня”… зайшла тендітна, з довгим русявим волоссям зеленоока молода жінка й запропонувала мені свою новелу. Як на прозаїка, вона здалась мені замало статечною…” [215, с. 106].

“...У творах літератури і мистецтва портрет не можна ототожнювати з простим описом зовнішності людини, її обличчя, фігури, одягу, жесту” [93, с. 41]. Портрет у документальному творі завжди відображає характер героя, час, у який він живе, суспільне середовище, в якому він обертається, світоглядні позиції.

Важливою особливістю портретування в спогадах Р. Іваничука є той факт, що автор має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в художній літературі. Портрети реальних історичних особистостей, письменників, політиків, громадських діячів, з якими зводила доля львівського письменника, постають у суб’єктивному сприйнятті автора. Це ж стосується й рідних автора спогадів. Портретні пошуки в мемуарах Р. Іваничука засвідчують про його велике прагнення якомога точніше відтворити власне індивідуальне бачення реальної історичної особи, передати не лише риси її характеру, а й зовнішній вигляд, соціальне становище в суспільстві. Специфікою портретування в мемуарах Р. Іваничука є те, що автор уникає зосереджуватися лише на відтворенні зовнішності реальної історичної постаті, хоча й не залишає осторонь можливість зосередитися на певному складнику портретної характеристики. Досить часто для цього обирається якась значуща портретна деталь, на якій автор спогадів концентрує свою увагу. Кожен портрет реального героя, незалежно від того, про кого пише Р. Іваничук, про своїх батьків чи брата, письменників, з якими його зводила доля на життєвому шляху, вписується у власну біографію автора. До того ж кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики реальної постаті, варта набагато більше, ніж розлогий портретний опис, до якого мемуарист удається досить рідко.

4.5. Портретування в літературному портреті як мемуарному жанрі

Крім портрета як композиційного прийому створення образу в документальній літературі, існує портрет як літературний жанр. Він має власні канони побудови, своєрідну поетику, основану на документальності, опорі на факт. Як жанрова форма мемуарної літератури, він з'являється досить пізно, лише у XVIII столітті. О. Чайковська стверджує, що "мемуари XVIII віку мало живописні, вони ніби виконані в чорно-білій манері, як, зокрема, безбарвна і класицистична поезія… Німа в мемуарах і портретах. Щоправда, з рухом часу в них з'являються портретні замальовки, часом досить яскраві" [481, с. 231]. Дослідниця називає мемуарні праці російських авторів XVIII століття Г. Добриніна, С. Порошина, у яких зустрічається жанр літературного портрета.

Глибоке вивчення літературного портрета як жанру розпочинається лише в середині XIX ст. з праці Ш.-О. Сент-Бева "Літературні портрети: критичні нариси". Французький науковець писав: "Знайомлячись з великою людиною вже в зеніті її слави, важко уявити собі, що був час, коли вона існувала без неї..." [408, с. 48]. Під впливом Ш.-О. Сен-Бева розуміння літературного портрета як окремого жанру мемуарної літератури з'являється в науці в середині XIX ст. Серед його фундаторів в російській літературі були І. Тургенєв, І. Гончаров, О. Герцен. Пізніше цей жанр розвивали В. Короленко, І. Бунін, О. Купрін, М. Горький. Потім – К. Федін, К. Чуковський, І. Еренбург, М. Шагінян. В українській літературі цей жанр особливо поширився в XX – на початку XXI століть: М. Бажан ("Думи і спогади"), Б. Бойчук ("Спомини в біографії"), С. Голованівський ("Меморіал"), І. Дузь ("Високе осяяння душі"), Ю. Збанацький ("П'ятий полюс: повість у спогадах"), Г. Костюк ("Зустрічі і прощання"), Т. Масенко ("Роман пам'яті"), С. Крижанівський ("Ми пізнавали неповторний час"), О. Сизоненко ("Не вбиваймо своїх пророків!: книга талантів"), Ю. Шевельов ("Я – мене – мені… (і довкруги)") та ін.

Чи не першим визначення поняттю "літературний портрет" дав польський науковець С. Сєротвінські: "Літературний портрет (зображення). Характеристика

реальної людини (наприклад, письменника), що ґрунтується на матеріалах життя і праці, але твориться за допомогою внутрішніх законів художньої літератури (мистецтва, прийом уяви, якщо він не порушує вірність історичній правді, стиль і т. ін.)" [562, с. 92].

У 60-і роки XX ст. з'являються теоретичні праці про літературний портрет як жанр мемуарної літератури В. Барахова [26; 27; 28], В. Гречнєва [135], де окремі сторінки присвячуються проблемам портретування в цьому специфічному мемуарному жанрі. Пізніше про це ж пишуть Б. Єгоров [184], Д. Жуков [194], Н. Ніколіна [345]. Зокрема, В. Барахов наголошував: "Об'єкт і суб'єкт у літературному портреті завжди взаємопов'язані, і цей цілком очевидний зв'язок значною мірою визначає обсяг портрета, його склад, розміщення матеріалу, стиль" [28, с. 67]. Оскільки мова йде про мемуарний жанр, то російський учений уважає, що на форму твору великий вплив має пам'ять, яка "ніби перед угадує і накреслює форму спогадів" [28, с. 67]. Найактивнішим елементом у творчості низки російських класиків, що залишили по собі літературні портрети, на думку В. Барахова, "є ставлення автора до зображуваної людини його вміння увійти з нею в духовний контакт" [28, с. 69]. Літературний портрет як мемуарний жанр є необхідним складником біографічного циклу, "котрий волею митця завершується ще одним актом творчості" [28, с. 73]. Науковець вважає, літературний портрет завжди пов'язаний з біографією, в нетрях якої відбувається єднання автора портрета з особистістю його героя [28, с. 73]. Про те, що дослідження літературного портрета як жанру мемуарної літератури є перспективним, свідчить кандидатська дисертація "Жанр портрета у французькій мемуарній літературі XVII ст. (Т. Де Рео, Рец, Сен-Сімон)" О. Петришевої [361].

Наратив літературного портрета будується, виходячи з авторського задуму і спрямовується на всебічне розкриття особистості героя в суб'єктивному, авторському баченні. При цьому письменник завжди використовує цілу низку елементів аналізу, що є концептуальним для цього жанру. На поч. XXI ст. О. Маркова зробила спробу розглянути літературний портрет як складник системи біографічних жанрів [308].

Як жанр літературної критики літературний портрет розглядали Л. Гроссман [140], Г. Корокотіна [254], А. Сивогривова [410], І. Велієв [66], Ф. Білецький [46], О. Айкашева [6]. У 60-і роки ХХ ст. літературний портрет стали вивчати в контексті письменницької публіцистики, про що свідчать праці О. Журбіної [196], М. Щеглова [530], С. Шаталова [513], А. Тертичного [463] та ін. Зокрема, літературний портрет як нарисовий жанр студіювали: Т. Беневоленська [41], Г. Колосов [246], М. Стюфляєва [446].

М. Воронова першою з українських науковців порушила питання про портрет як жанр публіцистичної творчості: “У сучасних журналістикознавчих дослідженнях портрету відмовлено у самостійності, дослідники, відносячи його в ряд нарисової групи, яка фактично зникла зі шпальт видань, позбавляють цей жанр функціональної незалежності і поетичної самобутності, хоча він є одним із найдавніших жанрів в історії публіцистики і одним із найбільш розповсюджених і популярних жанрів сучасності. За своїм функціональним діапазоном портрет є унікальним жанром: від біографічного інформування про особистість – до осягнення її духовної сутності та виділення індивідуальної домінанти; портрет виконує інформаційну, політико-пропагандистську, просвітницьку, естетичну та креативну функції. Жанр характеризується стійким об’єктом зображення, який обумовлює всі портретні різновиди і, водночас об’єднує їх у цілісне текстове утворення із характерною структурою, сформованою концепцією та аутентичними характеристиками, індивідуалізуючи, сприяє гуманізації публіцистики, яка дедалі більше стає жорстко інформаційною, уніфікованою і антигуманістичною” [82, с. 3]. До нарисових жанрових різновидів відносить портрет І. Михайлин [327].

Серед українських учених про специфіку літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози стали писати лише з 90-х років минулого століття, про що свідчить кандидатська дисертація І. Василенко [61]. Останньою за часом працею про літературний портрет як жанр мемуарної літератури є дослідження І. Клеймьонової “Жанр літературного портрета: природа, поетика” [237]. Автор праці виходить з того, що “портрет тоді є портретом, коли він

присвячений зображенню конкретної людини як особистості; описи природи, інші персонажі у творі – це портретне тло, завдяки якому автор бажає увиразнити риси людини" [238, с. 7]. Розглядаючи модифікації літературного портрета в українських мемуарах другої половини ХХ – початку ХХІ ст., І. Клеймьонова пропонує виділяти такі види літературних портретів: "За самостійністю існування: літературний портрет як самостійний літературний твір (портрети в книгах М. Бажана "Думи і спогади"; І. Дузя "Високе осяяння душі: Статті, спогади, роздуми", Н. Дудник "Силуети", В. Минка "З криниці пам'яті. Гості моєї хати", І. Савича "Розвідники весни. Оповідання" та літературний портрет як складова частина в іншій жанровій формі (у спогадах Б. Бойчука "Спомини в біографії", В. Дрозда "Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок", І. Жиленко "Homo feriens"; літературний портрет як складова частина в іншому жанрі є різним за будовою (він може бути концентрованим (портрети В. Барки, Ю. Лавріненка, Т. Осьмачки, Ю. Шевельова (Шереха) у спогадах Б. Бойчука "Спомини в біографії") та деконцентрованим (портрети А. Горської, І. Дзюби, І. Драча, Є. Концевича, І. Світличного в мемуарах І. Жиленко "Homo feriens"; за докладністю поданих ознак, за кількістю описових характеристик: стислий (портрети М. Биковця, С. Божка, Г. Косинки, С. Пилипенко в спогадах В. Минка "Червоний Парнас. Сповідь колишнього Плужанина") та розгорнутий портрет (портрети М. Куліша, Янки Купали, А. Петрицького, П. Тичини у спогадах Т. Масенка "Роман пам'яті"); за поєднанням у межах одного твору текстів різних жанрів: портрет, який текстуально становить один жанр О. Підсуха "Співець квітучих берегів (про Івана Виргана), І. Савич "Добротворець, людина" (про П. Байдебуру), І. Бережна "Він поміж нами жив" (про А. Кримського), С. Олійник "Ми всі його любили" (про Остапа Вишню) та портрет, у якому поєднуються тексти різних жанрів (літературні портрети Г. Хоткевича ("Гуцульські акварелі"), В. Стефаника ("Не дійшла"), створені М. Рудницьким) [238, с. 13 – 14].

Літературний портрет як самостійний літературний твір широко представлений у книзі спогадів С. Голованівського "Меморіал". Як правило,

кожен окремий твір цього жанру в “Меморіалі” має короткий портрет людини, про яку йдеться в мемуарах. Так, у спогадах про Миколу Хвильового наявний опис зовнішності цього письменника: “…Микола Григорович мені подобався: простий і сердечний чоловік – на голові шапка-бирка, на плечах ватянка, на ногах мисливські чоботи. Коли ми перебували в Рівному, в його старому солдатському мішку, крім сорочки, рушника та зубної щітки, не було більше нічого – не те що в мене, столичного піжона, який мав несесер. Це мене присоромлювало, але він до того ставився просто і не зважав” [121, с. 10]. Із широкого спектра портретних деталей С. Голованівський найбільше приділяє увагу костюму М. Хвильового – шапці, ватянці, чоботам, сорочці, солдатському мішку. Слова про те, що Микола Григорович є простим і сердечним чоловіком, який подобався автору спогадів, свідчать про спробу мемуариста зазирнути у внутрішній світ героя спогадів, поділившись з читачами власними враженнями про нього. Все інше, про що йдеться в спогадах про Хвильового, лише глибше окреслює постать одного з лідерів українського письменства 20-х – поч. 30-х років минулого століття.

Змальовуючи фронтовий портрет М. Бажана, С. Голованівський також один із акцентів робить на костюмі поета, але суттєво доповнює його портретними рисами, які містять опис зовнішності: “…На відміну від багатьох письменників-фронтовиків, на яких військова форма стовбурчилася чи обвисала, на ньому вона лежала охайно, наче виготовлена за його замовленням. Досить високий на зріст, стрункий і підтягнутий, він аж ніяк не виглядав щойно перевдягненим цивільним інтелігентом, незважаючи навіть на те, що чоботи мало не по коліна були, як у всіх, у багні” [121, с. 38].

Інакше твориться портрет П. Тичини: “Якось років через десять після того, в поїзді, що віз нас до Мінська на пленум Спілки письменників СРСР, ми опинилися з Павлом Григоровичем удвох в окремому купе. Під час вечері випили по чарці, що взагалі траплялося рідко і з ним, і зі мною. Тичина помітно пожвавішав, на блідому обличчі з’явився рум’янець, соромлива скутість, часом схожа на вимушену стриманість, зникла, і я побачив перед собою говірку й сміхотливу людину – зовсім не таку, яку бачив у ньому завжди” [121, с. 106].

С. Голованівський, змальовуючи зовнішність українського поета, прагне її олюднити, відійшовши від стереотипів зображення П. Тичини, як зламаної системою людини, що всього боялася. Тут класик постає як звичайна людина, якій притаманно все людське. Це виявляється в описі зовнішності: випивши чарку, герой пожвавішав, замість блідості обличчя з'являється рум'янець, вимушена скутість зникла, він стає говірким і сміхотливим.

Портрет як складова частина в іншій жанровій формі, наприклад, у спогадах Б. Бойчука "Спомини в біографії", які поєднують різні мемуарні жанри – нарис, есе, літературний портрет, повість – може бути схожим на опис зовнішності в літературному портреті, тобто спершу подаватися портрет героя, а потім розкриватися його характер, описуватися внутрішній світ через зустрічі з іншими людьми, спомини самого автора тощо. Саме так Б. Бойчук будує портрет Ю. Шевельова: "Я був знайомий з Юрієм Шевельовим якихось сорок років, але досі з ним наче незнайомий. Мені здається, що він чомусь боявся близькості з людьми. Завжди тримав віддаль, – чи то ранячи співбесідника інтелектуальним лезом, чи проколюючи його іронічними шпильками, чи, просто, відпихаючи субтильним глумом. У розмовах він завжди був коректний, завжди дотримувався етикету джентльменства, але людина завжди відчувала, що він дивиться на неї з характерною йому посмішкою і згори" [50, с. 55]. Тут відсутні деталі зовнішності, але перераховано чимало рис, що дають підстави говорити про внутрішній світ Шевельова. І все це зроблено на основі власних спостережень, що їх зберегла пам'ять Б. Бойчука.

Зовсім інакше Б. Бойчук вибудовує портрет Є. Маланюка: "Небронзований Маланюк, а саме такого я знав, був цілком інакшою людиною. Він жив у Форіст Гіллс, неподалік від мене, і ми часто зустрічалися. Був він насправді людиною легко богемського покрою, щось на кшталт інтелектуалів Латинського кварталу в Парижі. Він любив дебатувати на відповідному рівні в товаристві, – і це притягувало його до Нью-Йоркської Групи. Любив гарно забавитися, особливо в жіночому товаристві; любив добрі страви й вишукані напої. Цілими ночами міг забавляти товариство анекдотами та пікантними, еротичними розповідями з життя

історичних осіб, найчастіше з російських царських і аристократичних родин" [50, с. 72]. Тут знову немає якихось характерних рис зовнішності героя, але дається розгорнута характеристика, що містить у собі ще й порівняння, котра дозволяє побачити поета-емігранта як особистість шляхом відтворення богемного способу його життя, гурманських уподобань, умінню розважати товариство анекдотами. Але цього для Б. Бойчука виявляється мало, портрет Є. Маланюка в тексті спогадів виявляється деконцентрованим. У іншому місці мемуарів автор подає особливості зовнішності поета, нагадуючи про його військове минуле. Саме із цим фактором Б. Бойчук пов'язує елегантність зовнішнього вигляду Є. Маланюка, стрункість його постаті: "Маланюк був старшиною армії УНР, і щось "офіцерське" збереглося в ньому до кінця життя. Я ніяк не міг уявити його в джинсах і з поетично буйною чуприною. Він завжди був гарно підстрижений і причесаний, елегантно вдягнений і джентльмен у поведінці. Його висока постать була по-військовому виструнчена" [50, с. 76].

Таким чином, портрет у мемуарному жанрі літературного портрета може бути одиничним і коротким. Найчастіше таке трапляється, коли літературний портрет є самостійною жанровою формою. Якщо ж літературний портрет є складником певного синтетичного жанру, то він може постати концентрованим, одиничним і коротким, а може бути й деконцентрованим, розпорошеним по всьому тексту. Зокрема, таким є портрет у спогадах І. Жиленко "Homo feriens", про які мова йде в цьому ж розділі вище.

4.6. Портрети в мемуарних та біографічних текстах, що зберігаються в архівах: більше суб'єктивності, більше відвертості

Архіви України містять десятки різножанрових документальних творів, які ще не стали об'єктом уваги науковців. Зокрема, у відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України зберігаються щоденники М. Івченка [220; 221; 222], В. Поліщука [372], В. Чередниченко [482 – 504], спогади С. Васильченка [62], автобіографічні повісті В. Поліщука [371],

З. Тулуб [467]. У кожному із цих творів важливе місце посідають портретні замальовки реальних історичних особистостей. Специфіку портретування в них найчастіше визначає жанр та творча індивідуальність автора, особливості його індивідуального стилю.

Спершу звернемося до щоденників Варвари Чередниченко, які досі ще не друкувалися. Єдиним винятком є фрагмент щоденника 1937 року цього автора, надрукований О. Галичем в журналі "Київ" [105, с. 106 – 110]. Щоденники, а це 20 різноформатних загальних зошитів, що їх вела українська письменниця протягом 25 років, з 1924 до самої смерті 1949 року, містять чимало портретних характеристик реальних історичних осіб, серед них значний масив становлять постаті українських, російських, кавказьких (письменниця 10 років прожила в Південній Осетії) і зарубіжних письменників.

При розгляді щоденників В. Чередниченко слід урахувати специфіку цього жанру. Автор веде регулярні записи про події, свідком чи учасником яких вона була, при цьому віддає перевагу концентричним портретам сучасників, хоча й не відкидає можливості створення деконцентрованих портретів. Тут треба відзначити ще одну жанрову особливість щоденників В. Чередниченко, про яку вона написала 9 травня 1941 року, порівнявши свої записи із щоденником Т. Шевченка: "Згадала Шевченків щоденник. Він його писав для своїх друзів. Така спрямованість найкраще спрямує автора від зайвих дрібниць побутових. А всі, як і я, пишуть "для себе", а це все ж таки виходить не зовсім щиро..." [495, с. 38]. Тобто, В. Чередниченко писала щоденник для себе. Це значить, що вона не уникала дрібниць у своїх записах, відвертих і суб'єктивних оцінок людей, про яких є згадки в її щоденниках. Все це знайшло своє відображення й у портретних характеристиках особистостей, які згадуються в її нотатках. До того ж записи постають часто невідредагованими, у них є певні порушення граматики й логіки, бувають відсутніми розділові знаки. І це теж специфіка щоденникового жанру.

Особисте життя В. Чередниченко не склалося, тому в її ранніх портретних характеристиках переважає своєрідний сексизм (англ. *sexism*, від лат. *sexus* стать), специфічний гендерний стереотип, де на підсвідомому рівні особи жіночої статі в

неї одержують негативну оцінку, їхня поведінка, внутрішній світ викликають відразу, хоча зовні здається, що нічого негативного в описі зовнішності немає. Прикладом такої портретної характеристики є відтворення зовнішності відомої української письменниці Н. Забіли: “26/29 – XI [1924].

Бідна Наталя Забіла. Гарна. 22 р. Мала більше 20 чоловіків. В комсомол записалася після того, як в 17 років труїлася по І розриві. З партії виключили за “розгул”. Жінка аспіранта-історика С. Божка. Має сина 1 року. Зараз завагітніла од О. Копиленка. У нього жінка вагітна також” [484, с. 7]. Тут майже відсутні фізичні риси зображення героїні, хіба що наведене її ім’я та прізвище і зазначено вік – 22 роки та сказано, що вона була гарною. Все інше доповнює портрет героїні з точки зору моралі, легковажності й нерозбірливості в статевих стосунках.

Не кращими є портретні характеристики жінок українських письменників, з якими В. Чередниченко підтримувала дружні стосунки. Про приятельські взаємини з родиною В. Поліщука свідчить запис від 25 грудня 1925 року: “Прийшов Валер’ян Поліщук з жінкою і малим Марком... Залізли всі на тахту. Вал[ер’ян] веселий, бадьорий, книжку мені приніс свою... Каже: “Тепер, коли я угробив Тичину й розбив редакц[ійну] колегію “Червоного шляху”, це ж у мене в жодному журналі не лежить нічого для друкування за винятком нещасливої “Євпаторії”...” [485, с. 38 – 39]. У цьому записі важливою є згадка про дружину письменника, який сам постає надзвичайно амбіційним і хвальковитим. У наступному записі, зробленому 28 березня 1926 року, В. Чередниченко розкриває портрет Поліщукової дружини із гендерних позицій: “Йола Поліщук з Марком. Валер’ян, не побачивши мене в театрі, прислав їх, аби самому одпочити. Ну що за самка-паразит. Не знає, навіть змісту “Червоного потоку” і така-така примітивно міщанкувата в своїх прагненнях і бажаннях і грубо неохайна... Ну ні про що з нею розмовляти. Ходить на концерти, а про те, що чула, не знає” [485, с. 71]. Свідомо чи підсвідомо, але портрет Йоли Поліщук є суцільно негативним, В. Чередниченко уникає зображення зовнішності героїні, але з короткої характеристики проглядається внутрішній світ дружини В. Поліщука, як

неохайної тупої міщанки, духовність котрої є примітивною і бідною, що не може сприймати автор щоденника.

У записі від 4 грудня 1927 року, що відображає події зустрічі з провідними українськими письменниками в аеропорту Харкова французького літератора А. Барбюса, В. Чередниченко короткими штрихами створює лаконічний портрет української письменниці Х. Алчевської, головною деталлю якого є розчервоніле, але гарне обличчя останньої, а її оцінки А. Барбюса свідчили скоріше про певну інфантильність Алчевської: “Поруч мене Х. Алчевська вся прийшла в азарт. Розчервонілася – обличчя її стало нестерпно [нрб.] гарним і сприймалося дівчам-шістнадцятилітком, до огидливості все повторювала: “Який же Барбюс ідеаліста! Який же він ентузіаста!” [491, с. 6]. Підтвердженням захоплення Х. Алчевською А. Барбюсом є запис в її мемуарах: “Восени року 1927 один факт дуже сильно вплинув на напрямок моїх думок і моїх писань. ... Це – виголошення в домі Блакитного – французької промови “Про цілі й напрямки літератури”. Казав її Анрі Барбюс” [10, с. 42]. Продовженням портрета Х. Алчевської є запис у щоденнику від 20 грудня 1927 року, який свідчить про сумніви В. Чередниченко щодо інтелектуального розвитку Х. Алчевської: “Христя Алчевська була. Не розберу чи вона таки дурна з природи чи просто безглузда до краю... Такі речі возглашає у коридорі й на сходах, що аж ніяково” [491, с. 43].

Портрет Анрі Барбюса під час зустрічі в аеропорту Харкова суттєво відрізняється від того, яким його побачила В. Чередниченко наступного дня на концерті на його честь. Спершу він здався їй досить молодим: “Кругло-червоне молоде обличчя. З валізою в руках... Молода червонощока дама і він... Висока постать... Лінії скелета вгадуються під пальто і стомлене з почервонілими очима знайоме по фотографіям обличчя...” [491, с. 6]. А потім у запису від 5 грудня 1927 року вона кількома виразними деталями обличчя і шиї змальовує А. Барбюса вже старим і змученим, зовсім не таким, яким він здався їй напередодні в аеропорту: “Змучене обличчя... Шия в старечих зморшках і жилах...” [491, с. 6].

Концентровані портрети в щоденниках В. Чередниченко найчастіше є лаконічними. Автор інколи означує в них одну лише рису зовнішності. Так,

портрет академіка Багалія, крім прізвища, має одну рису – він худне: “23. V. [1926]. В нарзанній галереї бачила акад[еміка] Багалія... З Єсентуків переїхав сюди. Худіє [521, с. не вказана]. Портрет М. Галич також має, крім прізвища, одну рису, але вже не зовнішності, а характеру, а саме: гостинність: “23/УІІ [1940]. Ночувала у Галич. Вона щиро гостинно до мене ставиться...” [495, с. не вказана].

Лаконічні портрети І. Кулика та Фельдмана, яких В. Чередниченко бачила при зустрічі в аеропорту А. Барбюса, мають лише три зовсім однакові деталі зовнішності, створюючи специфічний парний портрет, у якому присутній присмак іронії: “Ів[ан] Кулик і Фельдман – обидва в сірих костюмах, однакові на зріст, з русявими борідками ходять взад-вперед. ... Наталія Забіла кокетує з О. Микитенко[м]...” [491, с. 5]. Побіжно ще однією рисою поповнюється портрет Н. Забіли. У записі від 13 серпня 1937 року автор щоденника творить лаконічний портрет А. Головка: “На засіданні бачила Андрія Головка. Він схуд, полисів і я його не впізнала” [491, с. не вказана]. Тут, окрім імені та прізвища українського письменника, названо дві риси його зовнішності (схуд, полисів), із-за чого В. Чередниченко його не впізнала. Запис від 23 червня 1939 року відтворює лаконічний портрет В. Сосюри: “Задумливий з блискучими очима блукає Сосюра... Втік з ненависного санаторію. Здається: нікому до нього немає ніякої справи. Невимовно тяжка у нас атмосфера. Чистий і [нрб.] Сосюра задихнувся в ній, як найменш захищений у своєму особистому житті. Що можу я зробити для нього” [494, с. 6]. Тут В. Чередниченко звертає увагу лише на дві риси зовнішності (задумливий, з блискучими очима). Дієслова *блукає, втік* окреслюють непевність становища поета, який утік із санаторію для психічно хворих, перебування в якому, можливо, врятувало йому життя під час репресій. Допомогти йому письменниця ніяк не може, бо сама перебуває в подібній ситуації. Її чоловік, осетинський письменник Ч. Бегізов розстріляний, як ворог народу, а сама вона, повернувшись до України, ніяк не може знайти собі пристанище.

Відвертістю сповнені портретні замальовки випадкових знайомих В. Чередниченко. Наприклад, пацієнток санаторію “Хлібороб”, у якому

письменниця лікувалася у вересні 1929 року. З-поміж 235 – 240 хворих автор щоденника обирає декілька характерних типів, про що свідчить запис від 20 вересня 1929 року: “Залізногірськ.

Три тижні як живу в санаторії “Хлібороб”. 235 – 240 хворих.

Характерні постаті:

Софія Григорівна Вепрінцева з Москви, жінка, що має в книжці санаторійній 34 роки, а ск[ільки] їй в дійсності невідомо. Риси тіла й обличчя вказують на клімакторичний період в житті жінки... Їй роблять впорскування...” [488, с. 38].

“Ганна Іванівна Гладковська. 42 р. З дивовижною сухою маленькою постаттю. Лекторка ІНО в Луганську.

Я її пізнаю по зграбніх і молодо вбраних ніжках, які дисгармоніюють англійсько-сірим вбранням з білою блузкою й чорною краваткою” [488, с. 39].

В. Чередниченко оцінює вік пацієнток санаторію, звертає увагу на його невідповідність у першому прикладі реальному віку, у другому вбранню, що явно розраховане на молодших жінок. Називаючи професію другої жінки й описуючи її костюм, письменниця робить акцент на невміння останньої добирати свій гардероб. В обох прикладах В. Чередниченко безпристрасно малює портрети жінок, органічним складником яких є прізвище, особове ім’я й по-батькові. Робиться це з професіонального боку, письменниця хоче через увагу до портретних деталей зафіксувати постаті пацієнток санаторію, щоб, можливо, використати їх у власній творчій діяльності, зробивши певними соціальними типами майбутніх оповідань чи повістей.

Щоденники В. Чередниченко наповнені записами, що містять задуми її художніх творів, описи процесів їхнього написання. Зрозуміло, що в них є чимало портретних характеристик майбутніх героїв. Наприклад, незадовго до війни письменниця працювала над повістю “Історія гімалайського кедра”. У щоденнику є докладні короткі портрети головних персонажів твору, які вона мусила втілити в тексті: “Сьогодні мушу написати І розділ. Назва зостається стара: “Історія гімалайського кедра” . Дійові особи залишаються також:

1. Харитина Сергієвна Колодій. Середнього зросту, стрункa, гарно збудована жінка 35 р. З сіро-зеленими очима, криластими чорними бровами та віями, гостроноса й дрібнозуба, з верхньою губою наче трохи вгору… У неї верхня частина обличчя поважна наче сумна, а нижня якось хлоп'яче-отчайдушна, весела… Одягається просто до мінімума: три вбрання має. 1) Чорний в рожевих [стокрозках?] сарафан з кохточкою. 2) Сіру вовняну спідницю з двома блузками та 3) Шовкову синю сукню… Шерстяна сіра в'язана кохточка і старе шкіряне пальто. Босоніжки, товсті черевики й дорогі замшеві ясно-бежові це до парадної сукні й така ж торбинка. Вона привезла з собою вірші українських радянських поетів. Викладає фізіологію" [495, аркуш 4-5].

2. Орест Павлович Вечер. Високий, кістлявий з довжелезними руками й ногами й великою, мов опука головою. У нього карі з броньовим блиском великі відьмацькі очі. Чорне кволе поріділе волосся, сиве на висках. Рогові окуляри, золотий годинник, цей советський бінокль, фото-апарат "Лейка", якийсь мистецький ціпок з [нрб.] ручкою й зонтик великий з парусини для пляжа. Для кожної погоди має він вбрання, що його міняє 4 рази на день. Все елегантне. 45 років. Профессор-хірург [495, аркуш 5].

3. Інна Василівна Добрячко. 50 років по паспорту, але тримається ровесницею Колодій. Обличчя не гарне, воно мов би з рідкого тіста. Маленькі якісь масляні темні очиці. Рідкі брови. В роті багато золотих і сталевих зубів. Але тіло гарне, привабне, стрункe з ізящними лініями. Одягається просто, коштовно й з великим смаком. Тембр голосу багатий на різні модуляції і подає словам й якоїсь глибокої задушевності. Маломовна. Чудово співає. Етнографка-ентузіастка по покликанню, а з фаху бухгалтерка з конотопської промкооперації, якось проговорилася, що вчилася в Смольному інституті" [495, аркуш 5].

Працюючи над повістю, В. Чередниченко звертає передусім на такі складники портретів своїх героїв, як вік, професію, прізвище, особове ім'я та по-батькові персонажів. Однак особливий акцент вона робить на таких елементах зовнішності, як очі, брови, повіки, губи, костюм, взуття. У окремих героїв є такі портретні деталі, які не повторюються в інших. Зокрема, Колодій має торбинку,

професор Вечер відрізняється чорним кволим поріділим волоссям, сивим на висках. До того ж у нього є рогові окуляри, золотий годинник, бінокль, фотоапарат “Лейка”, ціпок й великий зонтик. Добрячко має золоті й сталеві зуби в роті, а також багатий тембр голосу, вона співає.

Деконцентрований портрет у щоденниках В. Чередниченко зустрічається значно рідше. Однак такий портрет дає можливість простежити еволюцію зовнішності і внутрішнього світу особистості, об’єкта портретування. Яскравим прикладом такого портрету є опис зовнішності й спроба розкриття внутрішнього світу видатного українського поета П. Тичини. Записи в щоденнику В. Чередниченко свідчать, що вона була закохана в 20-і роки в П. Тичину і мала з ним інтимні стосунки, однак з невідомих причин ці стосунки під кінець 20-х рр. ХХ ст. розлагодилися, і письменниця покинула на десятиліття Україну, переїхавши до Південної Осетії, вийшовши заміж за письменника Ч. Бегізова.

Портретну динаміку зовнішності П. Тичини в щоденнику можна виразно простежити з 1927 року, коли його стосунки з В. Чередниченко почали погіршуватися (хоча в підтексті записи містять свідчення не лише про сучасне, але й минуле, прогнозуючи майбутнє). Зокрема, 15 січня 1927 року письменниця занотовує: “П. Тичина. Не скинув пальто з якоюсь пляшечкою і кашкетом під пахвою і просидів біля 2 годин” [487, с. не вказана]. Тут є кілька атрибутів лаконічного портрету: ініціал та прізвище персонажа, предмети одягу поета, пляшка, тривалість перебування. Відсутність розділових знаків у реченні, що робить його дещо алогічним, – це ознака щоденникового жанру, коли текст, що не призначений заздалегідь до публікації, постає не редагованим автором. У записі від 6 березня цього ж року В. Чередниченко відвідує поета в нього дома. Вона фіксує його новий лаконічний портрет, що частково доповнює попередній: “[Тичина] у верхнім пальто. Ліжко так-сяк прикрите. На стільці одяг. ... Дивиться кудись вбік і мовчить...” [487, с. 38]. Погляд у бік, мовчання – це вже ознаки розриву П. Тичини з В. Чередниченко. Далі їхні зустрічі відбуваються переважно в офіційній обстановці чи випадково. Погляд автора щоденника вихоплює лише окремі деталі зовнішності поета. Так, при зустрічі в аеропорту Харкова Анрі

Барбюса 4 жовтня 1927 року В. Чередниченко відзначила, що “Тичина в нових чорних ботінках і брудній полотняній блузі...” [491, с. 5]. З одного боку, поет має нове взуття, а з іншого – брудну блузу, що свідчить про певну родинну невлаштованість його життя.

12 січня 1928 року вона випадково зустріла П. Тичину в їдальні. В. Чередниченко намагалася не зустрічатися очима з поетом, але потайки за ним спостерігала, відзначаючи його привабливе обличчя, що свідчило про почуття кохання, яке все ще тліло в душі письменниці: “У куточку обідав Тичина. Наші очі не зустрілись. Від обіду чи хвилювання мав натруджено-рожеве офарблення й все обличчя таке чисте й юне...” [491, с. 51]. Їхня наступна випадкова зустріч знову відбулася в їдальні 3 березня 1928 року. Атрибутами костюма поета знову виступають пальто і кашкет, а В. Чередниченко вкотре відзначає привабливість обличчя Тичини: “У їдальні [будинку Блакитного] коли я пообідавши пила чай прийшов П. Тичина. Сів за сусіднього столика і на стільці поруч поклав своє пальто і кашкет. Цей стілець загородив мені прохід... ... Обличчя свіже, спокійне і гарне... Дуже гарне!” [491, с. 68 – 69].

Потім настала тривала перерва в зустрічах з П. Тичиною, оскільки письменниця проживала в Південній Осетії, лише інколи відвідуючи Україну. У листопаді 1934 року вона побачила поета в театрі. Замість обличчя В. Чередниченко ніби побачила тінь, відзначивши при цьому, що П. Тичина став гладким. Їй дуже хотілося почути його голос, але вона не стала домагатися його милості: “26/XI [1934]. У лоджі був Тичина...У нього якась машкара на обличчі – не його манєра давня керувати своїми рисами чи це від того, що він став гладким?! Мені страх кортить поговорити з ним, послухавши його твори в його власному читанні та не хочу цього добиватися мов милости...” [492, с. 161]. Коли через кілька років В. Чередниченко знову побачить поета, їй буде здаватися, що це зовсім інший Тичина, не той, у якого вона була закохана: “17/VII [1937]. ... Якийсь важкий, сирий, з набряклими очима Тичина вразив мене ще більше зовнішнім виглядом. ... Я поспішила попрощатися з Тичиною. Він підвівся й знов урочисто подав руку, стиснув і ще потряс” [493, с. не вказана]. Цей лаконічний

портрет суттєво доповнює попередні. Тут уже немає замилування красою зовнішнього вигляду поета, хоча десь у підтексті проглядається колишнє захоплення ним. Це видно хоча б з того, як В. Чередниченко описує той момент, де П. Тичина урочисто тиснув її руку. Після майже десятилітньої перерви у їхніх взаєминах П. Тичина намагався уникати зустрічей з В. Чередниченко. Остання доповнює портретну характеристику поета описом його пліч і спини: “29/ IX [1937]. Тичина сховався ... Бачила то плечі, то спину – не хворий. Мабуть працює” [493, с. не вказана]. Суттєво доповнюється лаконічний портрет П. Тичини в записі від 5 жовтня 1937 року, де автор щоденника акцентує увагу на очах поета, виділяючи їхній сіро-синій колір, веселощі, хлопчачу радість: “Таких очей я в Тичини ще не бачила. Сіро-сині й мов би через край перелиті веселощами, щось хороше, якась хлоп’яча радість” [493, с. не вказана].

В. Чередниченко знову побачила П. Тичину на урочистостях з нагоди його 50-річчя. Поет був розчулений привітанням і міцно потиснув руку письменниці. У записі від 28 січня 1941 року В. Чередниченко поруч з П. Тичиною змальовує портрет його дружини, яка, очевидно, знала про їхні минулі стосунки, тому люто глянула на письменницю; остання відтворює її портрет у негативних конотаціях, де важливими деталями є не лише погляд, а й старомодні деталі вбрання, великі міцні зуби: “То ж коли П. Тичина з жінкою йшли вже з залі, а моє місце було біля стіни вкінці, я привітала його й поздоровила. Розчулений він і мені стис міцно руку, а його жінка люто глянувши на мене, одвернула голову і поспішила сховатися за дверима. Жінка Тичини була в старомодній чорній сукні з дуже нафарбованими своїми губами (вони в неї до вух) і весь час показувала свої великі міцні зуби, а коли президія і зала плескала поетові то його жінка також плескала” [496, с. 9].

Портрет П. Тичини поповнюється новими деталями в записі від 30 серпня 1942 року, зробленому в Саратові, куди була евакуйована В. Чередниченко, і де тоді саме перебував поет: “Ось з’являється Тичина... З своїм черевцем, ситим підборіддям весь святково сяє. Усміхається мені привітно, мовби ми це зустрілися у Києві, не убачившись кілька днів...” [497, с. без нумер.]. Видно, що кохання

змученої хворобами та поневіряннями під час війни вже згасло, тому в описі зовнішності замість краси поета, з'являються такі деталі, як черевце, сите підборіддя. Водночас ця зустріч для Тичини не була неприємною, про що свідчать відзначена в щоденниковому записі привітна усмішка поета.

Щоденник М. Івченка 1920 року набагато бідніший в описах зовнішності, аніж це бачимо у В. Чередниченко. Тут переважають родинні портрети. Зокрема, заслуговує на увагу докладний портрет тещі письменника, який містить опис не лише її зовнішності, але й глибоко розкриває убогий світ її духовності: "Моя теща, очевидно, як і всяка теща – маленька людина, і дуже манісінькою душею, і претензію в ту ж пору бути одночасно Наполеоном і Жанною Д'арк, до того ж по природі своїй людина хоробливо брехлива, хвастлива, і великим міщанським самолюбством і як останній старець, скупа.

Які вона експерименти вчиняла над моєю душею.

Жив я особисто в окремому куточку, не мав ні столу, ні місця для книжок і паперів. Одсунула мене якось і від моєї родини і від дочки. Держали мене в "чорному тілі" завжди голодним. В ту ж пору улюблена частина родини їла такі страви, які могли їсти лише буржуї за кращих часів. А я пнувся і приносив до дому, усе що діставав.

Коли ж і нам випадково перепадав [нрб.] ласий шматочок, то ця людина не могла від заздрощів і якоїсь хоробливої жадоби спокійно всидіти на стільці. Впливало на психіку це неймовірно гидко. Такий лад я одного разу спостерігав лише в одної родини старців.

З моєю дочкою вона витворяла якісь дивні ексцентричні вчинки. Моя дружина якось одійшла від мене. Усі звикли голосно говорити, [нрб.], не рахуватись ні з чим, перешкоджати, кожний висловлював свою ідею, як щось доконче геніальне. Навколо якийсь хаос, безалаберність, безглуздість. До того ж ця людина звикла жити примодно, як на базарі. У одній кімнаті у нас товклась сила люду рідних кол, постійно густо, ґвалт, точнісінько як в Корчмі.

Ся маленька людина, якоюсь малюсінькою безмежною душею, однак заполонила все життя, забруднила. Вона сама худенька, маленька невинним

обличчям з крючкуватим носом. Однак, коли вона сидить над паперами діловими, тоді цілком схожа на шуліку. Коли ж сміється в тиші – хриплий сміх нагадує Мефістофеля. Перед сторічними у неї все ідеально – і вона сама. Жанна Д'арк і Наполеон, і у всіх відношеннях, якої б ці справи не торкнулись" [220, с. 5].

Зовнішність героїні в портреті М. Івченка представлена достатньо докладно: маленька на зріст, худа, має крючкуватий ніс, хрипло сміється. Автор щоденника характеризує тещу як людину надзвичайно брехливу, хвастливу, наділену міщанським самолюбством і скупу, таку, що любить жити в хаосі, безалаберності. Оскільки героїня не викликає в автора симпатій, він змальовує її як негативний персонаж, постійно звертаючись до яскравих порівнянь, то з родиною старців, то з хижим птахом шулікою.

Обрамлення, у якому згадуються імена Жанни Д'арк і Наполеона, з якими порівнюється теща, створюють враження оксиморонності її постаті, з одного боку, синдром величі Наполеона, з іншого – героїзму Жанни Д'арк, яким не була наділена героїня М. Івченка. В результаті – маємо розгорнутий повнокровний портрет реальної героїні в суб'єктивному баченні письменника.

Таким чином, щоденник В. Чередниченко є надзвичайно багатим на описи зовнішності реальних історичних особистостей, які зустрічалися на її шляху. Особливістю її індивідуального стилю є те, що концентровані портрети її героїв представлені лаконічними описами зовнішності, що складаються всього з декількох деталей, які в підтексті частково розкривають духовність персонажів. Портрети жінок відрізняються негативною оцінкою, а на підсвідомому рівні їхня поведінка, внутрішній світ викликають огиду, хоча зовні нічого негативного в портретній характеристиці немає. Деконцентровані портрети, їх значно менше, з окремих деталей створюють досить повний опис зовнішності героїв в часовій еволюції. Велика часова дистанція в таких портретах (наприклад, П. Тичини) дає можливість простежити за тим, як змінювалася зовнішність персонажа поряд з тим, як згасали почуття любові до нього.

Щоденник В. Чередниченко, що не призначався до друку, надає автору можливість висловлюватися, в тому числі і в портретуванні, більш відверто, більш суб'єктивно, більш точно.

У щоденниках М. Івченка описи зовнішності є набагато біднішими, аніж це бачимо у В. Чередниченко. У нього домінують родинні портрети. Часом вони є докладними і містять опис не лише зовнішності реальної особи, але й заглиблюються в її духовність, показуючи убогість її внутрішнього світу.

Висновки до розділу 4

Портрети в ранніх щоденникових записах В. Винниченка позначені акцентом на натуралістичному зображенні реальних особистостей, часто таких, з якими автор навіть незнайомий. Зрідка в нього трапляються колективні неореалістичні портрети. Щоденник свідчать про вміння письменника помічати в кожній постаті портретні деталі, майстерно давати портретні характеристики, де реалістичні риси зображення людини перемежаються з натуралістичними вкрапленнями, у них наявні модерні елементи, інколи – еротичні деталі. Зовнішність людини в щоденниках В. Винниченка часто відтворює психологізм її характеру, передає індивідуальні особливості.

Портрети справжніх особистостей, тих, що мають імена, і безіменних, у ранніх щоденниках В. Винниченка постають як узагальнені, усереднені образи тодішнього соціуму з акцентом на фактографічності відтворення рис їхньої зовнішності, описі вбрання. Письменник не цурається робити наголос на фізичних вадах чи відхиленнях від ідеалу в портретній характеристиці, не забуваючи про професію чи національність персонажа, що став об'єктом портретного опису.

У портретних характеристиках реальних героїв у щоденниках Олеся Гончара завжди на початку подається ім'я героя, а опис зовнішності обов'язково містить певну деталь, яка дозволяє відрізнити цю людину серед інших. Порівняння з літературними персонажами часом нагадує особливості портретування в романтизмі, де герой менш узагальнений, але легко пізнаваний

читачем. Ім’я реальної людини зобов’язує автора щоденника до максимальної об’єктивності в зображенні зовнішності героя, а притаманна мемуарам жанрова риса – суб’єктивність – домінує в композиції його портрета.

Особистості, яких Олесь Гончар знав досить добре, з якими він зустрічався значно частіше, до яких він був прихильним, знаходять більш розлогу портретну характеристику. У ній міститься не тільки опис зовнішності, але й розкривається духовний світ, глибини психології характеру. Зокрема, портрет Олександра Довженка твориться протягом усього тексту щоденників, автор докладно перераховує елементи зовнішності, суттєво доповнюючи й поглиблюючи портретну характеристику. Одночасно з описом зовнішності автор прагне дати герою психологічну характеристику, роблячи акцент на розкритті внутрішнього світу, подаючи образ українського митця в духовному вимірі.

Отож, специфікою портретування в жанрі щоденника в ХХ ст. є перевага деконцентрованого портретного типу, оскільки пам’ять автора протягом років життя не раз повертає його до постаті реальної людини, уточнюючи весь час деталі зовнішності, вбрання, зазираючи в глибини внутрішнього світу, творячи непорушну цілісність образу. До того ж соціальні, національні й психологічні компоненти портретної характеристики увиразнюють зовнішність персонажа. Документальне начало, необхідність портретувати реальну людину, накладають на автора щоденника особливу відповідальність, адже щоденник є найоб’єктивнішим жанром мемуарів, бо пишеться по свіжих слідах подій, письменник у ньому не може додати чи відняти якусь фізичну рису зовнішності героя, як не може й приписати героєві якісь особливості його внутрішнього світу, котрі можуть суттєво розходитися з баченням інших людей, що знали героя. Ім’я реальної особистості в щоденнику є носієм прецедентного тексту, своєрідним брендом, що закладає в портрет певні специфічні риси, котрі притаманні саме цій особистості.

Портрет у такому мемуарному жанрі, як роман (В. Сосюра “Третя Рота”) є досить складною і своєрідною сферою пізнання людини, що безпосередньо сходить до образу реальної людської особистості як за змістом, так і за формою.

Поєднуючи в мемуарному тексті змістові та формальні чинники, ми приходимо до розуміння портрета як значущого складника будь-якого документального твору, в основі якого завжди знаходиться образ конкретно-історичної особистості. Портретні характеристики членів родини В. Сосюри дають можливість з певних притаманних саме цим людям індивідуальних деталей створити переконливі образи реальних персонажів з оточення поета, у колі яких минуло його дитинство та юність. У романі "Третя Рота" з'являється така портретна модифікація як некропортрет, який зустрічається в мемуарній літературі надзвичайно рідко, а також некропортрет в інтер'єрі.

Постмодерний роман Ю. Андруховича ("Таємниця") переконливо свідчить: письменник у конструюванні портретного світу реальних особистостей не прагне відтворити в них усі їхні індивідуальні риси, а лише ті, які він побачив і суб'єктивно передав у творі. Індивідуальною стильовою особливістю портретування у Ю. Андруховича є домінування в тексті колективних портретів, які переважно розмивають, узагальнюють, нівелюють риси зовнішності реальних героїв, а їхні суто портретні деталі набувають іронічного, сатиричного пафосу, іноді наближаються до пастишу. Буває, що колективний портрет у "Таємниці" органічно поєднується з автопортретом самого автора, утворюючи постмодерний синтез, складниками якого є узагальнена портретна характеристика новобранців радянської армії, до якої додані розмиті портретні деталі людини, що зі спаленням цивільного одягу фактично втратила власну індивідуальність. Окремі одиничні, концентровані портрети в "Таємниці" посідають набагато менше місця, поступаючись розпорошеним, деконцентрованим.

Портретний дискурс покоління шістдесятників (І. Драч, І. Дзюба, М. Вінграновський, Л. Костенко, А. Горська та ін.) у мемуарному творі І. Жиленко "Homo feriens" дозволяє наповнити риси зовнішності кожного представника зримими емоційними деталями, що передають не лише індивідуальність кожної особистості, а й відтворюють їхню роль у тодішньому літературно-мистецькому та громадському житті в добу нетривалої хрущовської "відлиги".

Пошуки Ю. Шевельова (“Я – мене – мені... (і довкруги)”), в портретуванні реальних історичних особистостей свідчать про його прагнення якомога точніше передати власне бачення цих людей, угадати їхній характер, відтворивши тільки один момент із життя конкретного героя, але визначивши лінію всієї подальшої долі, для когось – щасливої, для когось – ні. У мемуарах кожен такий персонаж наділений власним обличчям, зовсім несхожим на інших, а індивідуальні портретні риси відіграють значну роль у розкритті характеру, що залежить від соціальних обставин часу. Дуже часто другорядні індивідуальні деталі, з яких твориться портретна характеристика героя спогадів, повинні так і залишитися другорядними, допоміжними в сюжетній тканині мемуарів, але ретельний їх розгляд засвідчує, що нерідко саме вони є визначальним, головними в ліпленні образу. Ідейне й психологічне навантаження портрета в спогадах Ю. Шевельова суттєво зростає, ніж це буває у творах фікційної літератури. До того ж кожен портрет реального героя автор уписує у власну біографію, а кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики набуває значно більшої ваги, ніж розлогий портретний опис.

Суттєвою особливістю портретування в різножанрових спогадах Р. Іваничука є той факт, що письменник щоразу має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в його художніх творах. Портретний дискурс його мемуарів складають реальні історичні особистості, письменники, політики, громадські діячі, з якими пересікалася доля автора. Всі вони постають в його суб’єктивному сприйнятті. Це ж стосується й рідних Р. Іваничука. Пошуки в портретуванні свідчать про велике прагнення письменника якомога точніше відтворити власне індивідуальне бачення реальної історичної особи, передати не тільки риси її характеру, а й зовнішній вигляд, місце в соціальному середовищі. Особливістю портретування в мемуарах Р. Іваничука є той факт, що він уникає зосередження лише на відтворенні зовнішності реального героя, хоча й не проминає можливості при нагоді зосередитися на певному окремому складнику портретної характеристики. Для цього нерідко обирається певна значуща портретна деталь, на якій автор робить акцент. При цьому портрет реального

героя, не дивлячись на те, про кого згадує автор, про своїх батьків чи брата, письменників, з якими його зводила доля на життєвому шляху, обов'язково вписується у власну біографію. Індивідуальною стильовою особливістю почерку Р. Іваничука є те, що кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики, варта набагато більше, ніж розгорнутий опис зовнішності, до якого мемуарист звертається набагато рідше.

Є певна специфіка портретування в мемуарному жанрі літературного портрета. Портрет може бути одиничним і коротким. Таке буває у випадку, коли літературний портрет є самостійним мемуарним жанром. Якщо ж літературний портрет входить до певного синтетичного жанру, то він може набувати різної форми: постати концентрованим, одиничним і коротким, може бути й деконцентрованим, розпорошеним по всьому тексту, як це бачимо в спогадах І. Жиленко "Homo feriens".

У мемуарних і біографічних творах, що містяться в архівах, є багато текстів, багатих на описи зовнішності реальних особистостей (В. Чередниченко). У щоденниках В. Чередниченко концентровані портрети її героїв є здебільшого лаконічними. Вони є надзвичайно суб'єктивними й складаються лише з кількох деталей зовнішності, а в підтексті – частково розкривають духовність персонажів. У щоденниках М. Івченка описи зовнішності є набагато біднішими, у нього частіше представлені родинні портрети. Інколи вони є докладними і представляють опис не лише зовнішності героїні, але й глибоко розкривають бідність її натури.

РОЗДІЛ 5.
ПОРТРЕТ У ХУДОЖНІЙ БІОГРАФІЇ

Художня біографія як вид документально-художньої літератури має власну специфіку. Вона полягає в тому, що, з одного боку, така література є документальною, тобто такою, що спирається на реальні документи та факти, а її героями є історичні особистості, чий зовнішній вигляд, діяння, вчинки відомі громадськості через засоби масової комунікації, спогади людей, що їх добре знали, фото- і кінодокументи, Інтернет тощо. З іншого боку, художня біографія належить і до сфери впливу художньої літератури, або, як її інакше називають, белетристики. Л. Гінзбург свого часу стосовно художньої літератури зазначала: "Як всяке естетичне явище, людина, зображена в літературі, не абстракція (якою може бути людина, що її вивчає статистика, соціологія, економіка, біологія), а конкретна єдність. Але єдність, не зведена до часткового одиничного випадку (яким може бути людина, скажімо, в хронікальній оповіді), єдність, що наділене символічним значенням, що розширюється, тому здатне представляти ідею" [115, с. 5]. На погляд Л. Гінзбург, праця біографа нагадує працю художника: "Біограф діє як художник, що розміщує речі для майбутньої картини, як садівник, який будує свій твір з натурального матеріалу, але, на відміну від них, свій матеріал біограф втілює в слові" [117, с. 15]. Д. Стус, працюючи над працею про життя і творчість батька, писав: "Яскрава біографія – то завжди "виламування" з узвичаєного, порушення канонів, творення власного кодексу честі й нетипових поведінкових стереотипів, що визнаються суспільно значимими настільки, наскільки служать іншим взірцем у визначенні вже їхніх життєвих стратегій. Таке творення та викохування особистости з гордим і незалежним профілем – річ значно складніша за будь-яку літературну творчість" [445, с. 6].

Не дивно, що в біографічних творах поруч з реальними особами можуть діяти вигадані персонажі, ті конкретні єдності (Л. Гінзбург), які у відповідності з авторським задумом спілкуються, співпрацюють з ними. І в такому випадку для художньої біографії зовсім не чужими є авторський домисел і вимисел, фантазія.

Дуже часто ступінь фікційності залежить від задуму письменника й обраного ним жанру. Найчастіше художня біографія реалізується в готових, запозичених з епічного роду літератури жанрах, таких, як роман, повість, оповідання, новела тощо. Протягом ХХ – поч. ХХІ ст. в українській літературі з'явилися сотні біографічних оповідань, повістей, романів. Серед них: "В бур'янах" С. Васильченка [63], "Шарітка з Рунгу" В. Врублевської [83], "Тричі мені являлася любов" Р. Горака [130], "Капелюх Сікорського" В. Даниленка [147], "Добра вість", "Ритми життя" та інші твори В. Дрозда [176; 178; 179; 180; 181], "Усі кути Трикутника" В. Єшкілєва [189], "Кларнети ніжності" П. Загребельного [200], "Тарасові шляхи", "Марія" О. Іваненко [213; 214], "Вода з каменю" Р. Іваничука [216], "Петербурзька осінь" О. Ільченка [227], "Полин чорний, мак гіркий" Г. Колісника [243], "Перстень Ганни Барвінок" І. Корсака [255], "Видно шляхи полтавські…" Б. Левіна [279], "Романи Куліша", "Аліна і Костомаров" В. Петрова, "Се мого серця драма", "Тарасові страсті" З. Легкого [281; 282; 283; 284], "Дочка Прометея" М. Олійника [348], "Марія Башкирцева", "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" М. Слабошпицького [419; 420], "Поетова молодість" Л. Смілянського [423], "Історія одного потаємного кохання" І. Стебуна [436], "Тарас Шевченко: геній в самотності" Б. Сушинського [449], "В степу безкраїм за Уралом" З. Тулуб [466], "Три листки за вікном Вал. Шевчука" [519], "Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко", "Син волі", "Терновий світ" Вас. Шевчука [521; 520; 522], "Маруся" В. Шкляра [528] та багато інших.

Важливим композиційним компонентом біографічних творів є портрет. Для з'ясування його специфіки нами обрана романна жанрова форма, як така, що дозволяє різнобічно показати особливості портретування реальних і вигаданих персонажів у творах художньої біографії. Матеріалом послужили здебільшого романи, написані в останні роки українськими авторами В. Даниленком, І. Корсаком, Г. Пагутяк, В. Шкляром. Винятком є роман польського письменника Є. Єнджеєвича "Українські ночі або Родовід генія", написаний майже півсотні років тому, героєм якого однак є геніальний український поет Тарас Шевченко, двохсотлітній ювілей якого нещодавно відзначив світ. Польському романісту

вдалося простежити вікові зміни в зовнішності й у внутрішньому світі Тараса Шевченка протягом життя, показати постать українця очима поляка, що є цікавим у розрізі імагологічного аналізу портретування.

5.1. Портрет у романі В. Шкляра “Маруся”: шлях від опису зовнішності до розкриття внутрішнього світу

Василь Шкляр – знаний український письменник, він є автором багатьох прозових книжок, серед яких найвідоміші: “Ключ” (1999), “Елементал” (2001), “Кров кажана” (2003), “Залишенець. Чорний ворон” (2009), “Чорне сонце“ (2015). 2014 року з’явився його роман “Маруся”, героєм якого стала Олександра Соколовська, що увійшла в українську історію як ватажок українського повстанського загону під іменем Маруся.

Важливу роль у розкритті ідейного змісту роману відіграють портретні характеристики героїв. Автор широко використовує цей композиційний засіб тексотворення, щоб увиразнити головні та другорядні образи твору, візуально представити зовнішній вигляд героїв, розкрити їхній внутрішній світ. Портрет у В. Шкляра, виконуючи головну функцію, яка полягає у відтворенні образу того чи іншого реального героя через опис його зовнішності, особливих прикмет і розкриття внутрішнього світу, здатен убирати в себе множинність змістів, наповнюючи їх додатковою символікою.

Природно, що в композиції біографічного роману ключову роль відіграє портрет реальної головної героїні, який ґрунтується на документальних свідченнях людей, котрі особисто знали Марусю і залишили про неї спогади. У творі портрет постає деконцентрованим, розгорнутим, національно зорієнтованим. Він ніби складається з окремих фрагментів, що частково переплітаються один з одним, а інша їхня частина доповнює і поглиблює сутність художнього образу людини, котра є героєм твору, й відповідає її психологічному стану. Автор концентрує увагу на характерних подробицях зовнішності Марусі, вирізьблює в них виразні індивідуальні риси, зосереджується на окремих деталях,

котрі виділяють її особистість з-поміж інших героїв роману. В. Шкляр не забуває й про відтворення почуттєвої сфери дівчини-отамана, заглиблення в її внутрішній світ. Відчуваються неоромантичні тенденції в зображенні портрета героїні, зокрема певне наслідування усній народній творчості. Це виявляється в ідеалізації Марусі, актуалізації окремих деталей її зовнішності, які мають безпосередній зв'язок з фольклором.

Так, уже перше знайомство з Олександрою Соколовською дає уявлення про її зовнішній вигляд, одяг, озброєння, патріотизм: "...То була дівчина із золотою косою, що спадала на ліве плече з-під козацької смушевої шапки. Зодягнута була як парубок – полотняні штани, шевронові чобітки з острогами, туга домоткана сорочина, підперезана шкіряним паском, на якому щільно сиділа кобура з револьвером. За плечима у дівчини був короткий австрійський карабін, ремінець якого навхрест оперізував її спереду якраз поміж тими пругкими пагорками, які теж видавали її стать. З маківки сивої шапки конусом звисав червоний шлик, і коли кінь, ще гарячий від бігу, крутнувся на місці, дрібно перебираючи струнками ногами (чи, може, то вершниця навмисне так його розвернула), Миро прочитав на шлику гасло, написане синім чорнилом: "СМЕРТЬ ВОРОГАМ УКРАЇНИ!" [528, с. 21 – 22]. Очевидно, при створенні цього портрета, що знайомить читача з образом Марусі, В. Шкляр скористався спогадами відомого письменника 20-х – поч. 30-х років ХХ ст. К. Поліщука, який воював у її війську й залишив про неї спогади, особливо в тій частині, що розкриває головне гасло, заради якого ця молода дівчина взяла до рук зброю: "Я мовчки дивився на її струнký стан, в сірому захисного кольору платті, на коротко підстрижене волосся і сині, з таємними вогниками, очі, і не міг вимовити жодного слова. ... Вона була у чоботях з острогами, в короткій спідниці, синій чумарці, і сірій шапці з червоним шликом, вздовж якого було написано: "Смерть ворогам України!" [374, с. 60; 65].

Фактично, уже перший експозиційний портрет Марусі – своєрідна візитка, яка вербально представляє героїню, чий портрет у романі буде поглиблюватися й розширюватися, поступово переходячи від опису зовнішності до розкриття її

внутрішнього світу. Художні деталі портретної характеристики – золота коса героїні та червоний шлик її сивої шапки – асоціативно пов'язують цей образ з народнопісенним. Р. Барт свого часу зазначав: "...Конотативні смисли можуть мати форму *асоціацій* (наприклад, опис зовнішності персонажа, що займає кілька фраз, може мати всього один конотативний означник – "нервозність" цього персонажа, хоча саме слово "нервозність" і не фігурує в плані денотації)" [33, с. 427]. Так і у В. Шкляра "золота коса" ніби ніяк прямо не свідчить про зв'язок з усною народною творчістю, але асоціативно ця портретна деталь прямо пов'язана з фольклорною традицією, одним із атрибутів якого була обов'язкова наявність у дівчини коси. З іншого боку, "золота коса" асоціативно свідчить про сонячність натури Марусі. На погляд К. Сізової, "золота (золотиста) барва... є наскрізним кольором жіночої духовності" [415, с. 257].

Слід ураховувати, що В. Шкляр використовує різні художні прийоми для створення образу героїні. Він спершу показує її очима курінного Галицької армії Осипа Станіміра. Західноукраїнські військові частини повинні за підтримки повстанського загону Марусі йти на Київ, Маруся приїхала до галичан домовлятися про взаємодію в ході військової операції. Спершу Станімір дивується, побачивши дівчину, яка хвацько керує конем, ще не знаючи, що саме вона очолює загін повстанців, з яким їм треба далі йти на ворога. Потім знову очима цього галицького старшини портрет Марусі уточнюється. Автор роману подає докладний опис обличчя героїні, звертає увагу на індивідуальні особливості вимови нею звуку "р". Окремі складники її портрета, а саме: зріст, очі, ніс, родимка, стрункість нагадують портрети, що притаманні для ліричних пісень, які дійшли до нас у записах фольклористів: "Курінний Станімір повів очима по бравому товариству, шукаючи, хто з них отаман, але дівчина, вгадавши його намір, сказала:

– Я за отамана!

Тепер усі заново втупилися в неї, заново побачили це зовсім юне обличчя – вилицювате, з легким ластовинням на прямому носі, з повними вустами, над

кутиком яких темніла родимка-мушка. Її синьо-сірі очі мали східну подобу через широкі, виразно окреслені вилиці.

Дівчина зіскочила з коня, і тепер було видно, що вона невеличкого зросту, зате дуже струнка – либонь, інстинктивно тягнулася вгору, щоб здаватися вищою. Тут-таки спішився й вершник у блідо-зеленому френчі, перехопив у неї поводи, відступив з конем убік, і на його витягнутому обличчі застигла вся урочистість моменту.

Перекинувши карабін із-за спини на плече, дівчина стала перед сотником Станіміром.

– Мене звуть Маруся.

Вона трішки не вимовляла літеру “р” і від того здавалася майже підлітком” [528, с. 22 – 23].

Важливим елементом портретної характеристики в художньому тексті завжди є антропонім. Його вага в документальному творі значно посилюється, бо ми маємо справу з реальною людиною. Героїня сама називає своє особове ім’я сотнику, демонструючи власну відкритість і довіру до галичан, з якими досі їй не доводилося не тільки мати спільну справу, а й зустрічатися. Пізніше Миронові вона так пояснить вибір цього імені після того, як стала очільницею повстанського загону: “Віднині називайте мене Марусею!”

– Чому Маруся? – спитав Мирон.

– Вам не подобається?

– Ім’я красиве, а що в ньому?

– Це найупертіше жіноче ім’я, – сказала вона.

– Ви вперта?

– Ні, я непокірна” [528, с. 89]. Відчувається, що через розкриття етимології особового імені героїні автор прагне вибудувати асоціативний місточок з іменами античності, адже в древніх Марія, Маріанна – та, що чинить неспокій, непокірна.

Далі портрет головної героїні поглиблюється через світовідчуття її образу братом Лесиком, старшим за неї лише на два роки. Насамперед, старший брат звертає увагу на інші деталі її характеристики, передусім наголошуючи на

інтелігентності Олександри, яка, можливо, передалася їй від матері, що походила із зубожілого польського дворянського роду Квасніцьких. Тут і культура споживання їжі, і її гастрономічні вподобання, і літературна вимова, намагання позбавити діалектної лексики своїх близьких: “Сашуня взагалі була у них панією, їла тільки з ножем і виделкою, навіть свою улюблену ковпачку спритно підгрібала ножиком на видельце. Вона й розмовляла грамотніше за всіх, повчала Лесика, хоч він був старший за неї на два роки, казати “він”, а не “вин”, “огірки” замість “гурки”, “стеля”, а не “столя”, дарма що так по-тутешньому говорили всі горбулівці. Лесик не сердився, навпаки, пишався своєю сестричкою і, коли віз Сашуню бричкою до Радомишля, йому хотілося, щоб їх усі бачили. Атож, ви подивіться на цю панну в лисячій шубці, з-під якої стікає зелена шовкова сукня аж до блискучих черевичків. Ніжка у неї гарна, струнка, з високим підйомом, а на розчервонілому від холоду носику навіть не видно ластовиння, хоч воно їй теж до лиця. Ще немає шістнадцяти, а вже, вважай, учителька!” [528, с. 25]. Не даремно в цьому портретному описі брат робить акцент на учености Олександри, адже вона готувалася стати вчителькою, а тому її зимове вбрання відрізнялося від селянського, а про юність героїні свідчили нові штрихи до її зовнішності (розчервонілий носик, на якому непомітне ластовиння).

Продовженням і поглибленням портрета Марусі є авторська її характеристика, що органічно вписана в полілог, який ведуть на військовій нараді галичани і отаманша. В. Шкляр звертає увагу на міміку обличчя героїні, принагідно доповнюючи характеристику її очей: “Маруся звузила свої східні, ніби трішки підпухлі, очі й подивилася на поручника Гірняка” [528, с. 34]. Далі естафету портретної характеристики переймає поручник Мирон Гірняк, котрий бачить дівчину вперше, і якого Маруся пізніше обере собі в наречені.

Маруся була надзвичайно сміливою, вона часом ходила сама в розвідку. Для маскування вона “зодяглася, як сільська дівчина, в сіренький сачок, хустину закутала низько на очі, поклала в кошик півкопи яєць і пішла немов на базар...” [528, с. 263]. Французький учений Г. Башляр уважав, що в такому випадку портрет героя стає його маскою: “Яким би справді безкінечним різноманіттям не

були наділені маски, саме бажання сховатися під маскою повинно здаватися цілком природним, а через це психологію істоти, що схована під маскою, було б зовсім неважко уявити" [39, с. 360]. Маска для Марусі – це своєрідний захист, ніхто з ворогів не здогадається, що в образі сільської дівчини перед ними легендарна Маруся. Той, хто ховає своє обличчя за маскою, на думку Г. Башляра, "набуває безпеки, причому одразу, як тільки сховає під маскою своє обличчя" [39, с. 360].

В. Шкляр продовжує поглиблювати й уточнювати портрет героїні під маскою, показуючи її зовнішність очима ворожого воїна під час розвідки: "Кучерявенький озирнувся і ледь не присвиснув – за три сажні від нього стояла молодесенька дівчина в тоненькій літній сукні й так заклично до нього всміхалася, що можна було здуріти" [528, с. 52]. У цій іпостасі маски Маруся постає як спокусниця. Автор фокусує увагу на легкості бігу героїні, яка, спокушаючи ворожого солдата, пропонує наздогнати її. У цій ситуації автор додає до її портретної характеристики легку еротику: "Бігла вона легко та пружно, то підпускаючи його ближче, то знов відриваючись, іноді він уже майже діставав її рукою, та в останню мить дівчина додавала швидкості, і він хапав у жменю повітря. Вона бігла босоніж, а на ньому були важкі черевики з обмотками до колін, через те кучерявий не міг її швидко догнати. Перед ним миготіли її стрункі ноги, сукня від бігу злітала вгору, відкриваючи вище дівочу звабу, солдат від того дурів, ще дужче налягав на ноги, змахуючи з обличчя гарячий піт, та знов ловив у жменю лиш вітер" [528, с. 53].

Про вміння героїні перевтілюватися свідчить портрет-маска Марусі, яка переодяглася в денікінця, прийшовши виручати свого нареченого з полону: "Невдовзі до бараку старшин зайшов молоденький "денікінець", якого сторожа на брамі навіть не запитала, куди він оце чимчикує. Хлопчина більше скидався на гімназиста, ніж на військового" [528, с. 164].

Згодом читачі бачать Марусю в образі маски молодого зухвалого циганчука, одягненого в екзотичне вбрання, який здатен на все заради порятунку коханого: "Нє двігацца! – крикнув ще зовсім жовторотий циганчук, зодягнутий у

коротку суконну кирею, розцяцьковану на грудях і рукавах. На голові в нього була старенька крисаня, в одній руці циганчук тримав револьвер, а в другій бомбу. – Брасай аружіє! Всєм аставацца на мєстах, іначе ми аткроєм агонь із пушек! – репетував циганчук, наче він командував артилерійською батареєю" [528, с. 197]. Цей портрет, що твориться на контрасті, – з одного боку, жовторотий циганчук, а, з іншого боку, добре озброєний юнак, що владно чистісінькою російською мовою віддає команди, яким змушені підкорятися денікінці, показує Марусю зовсім в іншій іпостасі. Коли ж операція, пов'язана з урятуванням , вдалася, автор ще раз зображує Марусю в масці циганчука, що звертається до деморалізованих денікінців з прощальним словом: "Нахабний і вкрай зарозумілий циганчук у розцяцькованій киреї звернувся до никінців з прощальним словом: "Аставайтєсь здарові і благодарю за вніманіє, гаспида хорошіє, – піднесено сказав він. – Я дарю вам жізнь. Но єслі кто-нібуть вздумает нас прєслєдовать, пєрєдайтє єму, что вон в том лєсочке, куда ми сєйчас направімся, стоіт целая дівізія бандіта Зєльоново. А тєпєрь разрєшітє аткланяцца". Нахаба, помахавши бомбою, скочив у кибитку, і погонич ляснув по конях" [528, с. 198]. Г. Башляр упевнений, що герой під маскою переконаний, "що інші приймають його маску за обличчя. Він вірить, що йому цілком переконливо вдалося зобразити із себе щось, після того як йому з легкістю вдалося сховатися і не бути впізнаним. Таким чином, маска наївно синтезує дві близькі протилежності – приховування і прикидання" [39, с. 360]. До речі, сам закоханий у Марусю Мирон за маскою "...ще там, на подвір'ї табору, коли соколине око налилося теплом, упізнав цього найкрасивішого та найзухвалішого у світі циганчука із синьо-сірими очима" [528, с. 199].

Про особливості ходи Марусі, що врятувавши Мирона, йде слідом за дідом на переправу, свідчить така портретна деталь: "Старий дибав попереду, кривуляв, обминаючи мочарі, за ним слід у слід ступала Маруся" [528, с. 205]. Під час переправи через Дніпро "Марусина рука нервово стискала Миронову руку" [528, с. 206]. Врятований з полону галичанин "дивився на її чисте обличчя, з якого Дніпро злизав сажу, і думав, що це вже не циганчук і не П'ятниця, це найкраща у світі пастушка Хлоя, яка також жила на острові й була там найвродливішою

дівчиною” [528, с. 209]. Алюзії з творами світової класики, давньогрецьким романом Лонга “Дафніс і Хлоя” і “Робінзоном Крузо” Д. Дефо є спробою автора задіяти контекст світової літератури, щоб увиразнити постать Олександри Соколовської.

Наприкінці роману, Маруся знову відправляється на розвідку, для цього вона вкотре змінює свій зовнішній вигляд: “Зодяглася, як сільська дівчина, в сіренький сачок, хустину закутала низько на очі, поклала кошик півкопи яєць і пішла немов на базар...” [528, с.263].

Закоханий у Марусю Мирон Гірняк спершу лише милувався Марусею: “Тільки молоде весняне сонце могло подарувати таку золоту косу. І веснянки, і родимку над кутиком вуст. І магічний блиск очей. Не чаклунський, а синьо-гарячий тривожний блиск” [528, с. 36]. В уяві він ідеалізував її, домальовуючи зовнішність. Будучи переповненим почуттями, він постійно бачив на її обличчі навіть ту деталь (родимку), яку ніяк не можна було помітити з великої відстані: “Її було видно здалеку. Мирон Гірняк замість того, щоб усміхнутися до Станіміра (біля нього вже порався санітар), не зводив очей з отаманші. Вона була далеко від нього, але Мирон добре бачив родимку під кутиком її вуст. Червоний шлик розвівався на смушевій шапці, золота коса спадала на груди, а він чомусь бачив тільки цю родимку, хоч її не можна було побачити з той відстані, де стояв поручник Гірняк” [528, с. 58].

Пізніше, під час бою, Мирон знову побачить Марусю, і знову через кохання його бачення зовнішності зведеться до маленької деталі – родимки на обличчі, – яку він ніяк не міг бачити з далекої відстані: “Попереду летіла Маруся, Маруся, Маруся! – червоний шлик розвівався за нею, білий кінь під дощем набрав кольору темного срібла, але Мирон бачив тільки темну родимку над кутиком уст, Маруся була вже далеко, а він бачив цю родимку й чув – не бачив, а чув – тривожний блиск її синьо-сірих очей” [528, с. 61]. В. Шкляр ще раз у тексті відтворить портрет Марусі очима Мирона, де знову важливим штрихом до її портрета буде родимка над кутиком вуст: “Дивно, що в темряві він виразно бачив її обличчя, бачив родимку над кутиком вуст, бачив, як тривожно блищать її очі” [528, с. 272].

Очима Мирона Маруся постає й у іншій іпостасі, вже не як військовий командир, а як приваблива молода дівчина в національному вбранні, у якому домінують виразні етнографічні деталі: “...До хати його пропустила дівчина в білій кофтині, вишитій на грудях і рукавах червоним та чорним хрестиком. Це вперше він побачив її без шапки, побачив гладенько зачесане на проділ волосся, заплетене в тугу золотисту косу, що спадала на груди через плече. На тонкій шиї червоніли коралі зі срібними дукачами” [528, с. 73]. Цей портретний опис явно дисгармонує з описом Марусі-отаманші. Фраза Марусі, звернена до Мирона, пояснює таку метаморфозу в зовнішності героїні: “Не дивуйтесь, пане поручнику, – сказала вона. – Маю таку слабкість. Іноді вдягаюсь... як колись. Я все-таки дівчина” [528, с. 73]. Портрет Марусі очима Мирона доповнюється описом такої портретної деталі героїні, як її усмішка: “Усмішка в її синьо-сірих очах промінилася тривожним блиском” [528, с. 73]. Закоханий герой бачить позу Марусі, що сиділа на березі маленької річки плиска: “Він угледів її на моріжку біля містка-кладки, зробленого з дерева кругляка. Маруся сиділа ближче до води, обнявши коліна. Й дивилася на латаття, що відцвітало своїми жовтими маківками” [528, с. 86].

Ще один погляд на Марусю під дощем у бою, цього разу авторський, презентує отаманшу на тлі інших вояків горбулівської сотні її повстанського загону: “Маруся теж промокла до нитки, цупка сорочка прилипла до тіла, поверх сорочини був ще легенький твинчик, який Маруся одягала заради кишень – у правій і заразом насипом лежало зо два десятки набоїв до нагана, що заміняв їй шаблю. Чого-чого, а шаблі Маруся не брала до рук – чи заважка була для неї біла козацька зброя, чи, може, з якоїсь іншої причини, але й у кінній атаці головними для неї були карабін і наган. Уміла тримати дистанцію з ворогом більшу за розмах шаблі чи списа, а стріляла що з карабіна, що з револьвера краще за багатьох козаків...” [528, с. 62]. Тут, крім елементів одягу Марусі, що мають національне забарвлення, основна увага приділена таким атрибутам воїна, як зброї – карабіну, нагану та набоям.

Біблійною Євою, що хоче спокусити свого Адама, постає Маруся в очах Мирона в ніч їхньої близькості: “Мирон поволі озирнувся і побачив, що вона

гола, але Маруся не бачила ні своєї, ні його наготи, це була Єва, яка ще не вкусила забороненого плоду, вона була зосереджена тільки на тому, що тримала в руці. Стояла кроків за п’ять від нього, Мирон не міг розгледіти, що там у неї в жмені, й вони пішли назустріч одне одному. Його рука потяглася до Марусі, але вона сказала, щоб він узяв ЦЕ в обидві долоні. Мирон обережно перебрав із її руки в свою пригорщу те малесеньке диво й побачив, що це невеличка пташка, не більш за ластівку, тільки була вона сіра та з білою шийкою...” [528, с. 93]. Галичанин милується дівочими принадами Марусі, доповнюючи портретну характеристику героїні інтимними спостереженнями еротичного характеру: “Після купелю її груди стужавіли, маленькі дівочі соски були схожі на дві смородини, що червінькoво відсвічували проти червоного місяця” [528, с. 93]; “Її губи були холодними, а рот тремтливо-гарячий” [528, с. 96]; “Він узяв її обличчя в долоні і глибоко подивився Марусі в очі” [528, с. 98].

Маруся теж милується тілом свого коханого, водночас відчуваючи його ласки, відтворюючи через свій внутрішній монолог окремі інтимні елементи власного портрета: “Вона милувалася на його м’язисте, широке у грудях тіло, яке при світлі місяця теж було наче вилите з міді. Маруся ніяк не могла зрозуміти, чому оголений чоловік видається більшим, аніж зодягнутий, тоді як гола жінка, навпаки, показує на тендітнішу. ... Його смаглява рука на її білих грудях здавалася чорною, як у мавра. Маруся всією собою вслухалася в доторки тієї руки, від яких у лоні пробігав болісний лоскіт. ... Маруся поклала в його долоню невеличкий камінчик, завбільшки з горобине яйце, брунатного кольору із золотими смужками. У ньому, окрім коричневого й золотого, спалахували сині, червоні, зелені іскорки.

– Це соколине око, – сказала вона” [528, с. 99].

“Маруся обняла його, але в її обіймах було більше смутку, ніж пристрасті” [528, с. 100].

Прощаючись, “Мирон узяв її голову між своїх долонь, хотів глибоко зазирнути в очі, але бачив тільки тривожний блиск. Він хапливо та якось незграбно став обціловувати її лице – родимку, губи, очі, коси (упав на землю

капелюх), і це вже були гіркі поцілунки прощання. Маруся підняла з землі капелюх, надягла його низько на чоло й скочила на коня" [528, с. 228].

Наприкінці роману хворий на тиф Мирон у маренні бачить свою кохану, але це йому здавалося дивним, бо "в темряві він виразно бачив її обличчя, бачив родимку над кутком вуст, бачив, як тривожно блищать її очі. Його взяв острах, що вона зараз піде й він знов не встигне сказати їй те, що носив у собі давно" [528, с. 272].

Дізнавшись про нібито смерть Мирона, вбита горем Маруся мчить на коні невідомо куди. Автор змальовує глибоко психологічний портрет героїні, роблячи акцент на її внутрішньому стані, лише побіжно зображуючи деталі зовнішності, зокрема міміку: "Їй було холодно. Так, ніби вона одним-одна лишилася посеред світу, і невідомо куди, невідомо нащо гнала коня назустріч осінньому вітру. Вона вся щулилася від того колючого вітру, який пробирав до кісток, і її бідне серце теж зіщулювалося в макове зерня, не годне вмістити ні болю, ні розпачу, ні усвідомлення того, що сталося. Вона хотіла заплакати, хотіла заридати на весь цей пустельний світ, але не могла, її очі були сухими, і навіть гострий зустрічний вітер не міг нагнати на них сльозу" [528, с. 280].

Очима торговок і покупців на Бесарабському ринку в Києві Маруся постає як національна героїня, така собі українська Жанна д'Арк, особливо після того, як один сільський дядько голосно на весь ринок привітався з нею: "До ринку повагом в'їхала на білому коні юна дівчина, зодягнена по козацькому, – в папасі з червоним шликом, у зеленій чумарці, в чоботях з острогами. За спиною в неї стримів карабін, при поясі була кобура з револьвером, з-під папахи спадала золота коса. Диво-козачку супроводжували три гордовиті верхівці, які згори вниз поглядали на базарувальників, на загромаджені всіляким добром рундуки. Дівчина теж приглядалася до людей і товару" [528, с. 135].

Отамани повстанських загонів, наслухавшись чимало легенд про Марусю, з цікавістю розглядали її зовнішність, яка суттєво дисгармонувала з тим, що вони чули про неї: "Бувалі в бувальцях отамани, котрі ставилися до тих оповідок з недовірливо-поблажливою усмішкою, тепер, одначе, їли Марусю очима, не

приховуючи своєї цікавості й щирого подиву, – перед ними була не сувора відунка-язичниця і навіть не дебела войовнича молодиця, якою вони уявляли Марусю, а тендітне веснянкувате дівчисько, таке субтильне, що його, либонь, і кінь не чув під собою. Жеребець був ще той, тут нічого не скажеш, а вершниця – тільки й того, що вдягнута по-козацькому: в папасі, зеленій чумарці, в чоботах з острогами, бракувало тільки шаблюки. Та замість шаблі на поясі в неї висів австрійський багнет із золотим темляком, – і через того багнета з китицею на руків'ї бувалі в бувальцях отамани могли здогадуватися, що Маруся подружилася з галичанами.

Вона теж поглядала на них з неприхованою цікавістю..." [528, с. 168].

Пробуючи створити поліфонічний портрет Марусі, показуючи її очима різних людей, під кінець роману В. Шкляр доручає матері поглянути з іншої точки зору, ніж це було раніше, на доньку. Мати помічає в Маруся те, що досі не бачили інші, чого не помітив навіть батько. Очима Ядвіги Квасніцької автор показує не лише певні доповнення до її зовнішності (вбрання героїні, шляхетну манеру їсти), але й інтимні подробиці тіла, які свідчили про те, що її донька стала жінкою, у підтексті відчуваються турботи, якими жила Олександра, і передчувається трагізм її долі: "Після домашньої купелі (мамо-мамо, ви навіть змили мені любистком коси), вона зодягла зелену шовкову сукню, ту, що в ній Лесик возив її до Радомишля і яка йому так подобалася, взула нові черевички з високим підйомом, наділа навіть золоті сережки й до вечері сіла такою панною, що не впізнати. Вона й раніше вміла причепуритися і показати себе, але відколи мати її не бачили, щось таки змінилося в дівчині – і не від того, що тепер вона мала друге ім'я, що була отаманшею і займалася не тим, чим повинна займатися дівчина. Щось з'явилося в ній жіночне, таке, чого не помітив за вечерею батько, дяк Покровсько-Миколаївської церкви й начальник штабу повстанської бригади імені Дмитра Соколовського, зате завважила й серцем відчула матуся, уроджена шляхтянка Ядвіга Квасніцька, – вона помітила це тоді, коли купала Сашуню у дерев'яних ночвах, купала, наче маленьку, як колись у дитинстві, й побачила, що доня її не така, як була ще зовсім недавно, – налилися груденята, набубнявіли

черешеньки (звідки прийшло Ядвізі це слово – невже від Тимора почула ще замолоду?), лоно стало тугим, губи повнішими, хоч тілом Сашуня схудла й витяглась. Але тіло – то тільки сота часточка від того, що може зчитати матуся з очей дочки, і Ядвіга Квасніцька побачила в тих синьо-сірих очах таке, про що й боялася думати.

Вона її нічого не питала, більше розпитував Тимофій, Ядвіга ж мовчки дивилася на дочку, дивилася, як вона з ножем і виделкою їсть свою улюблену ковпачку, загадковий смак якої схований у приправі, що її Ядвіга робила із кукурудзяних рилець – розтирала на порох сухі коси кукурудзяних качанів і додавала в підливу.

При світлі двох лойових свічок (з гасом тепер стало сутужно) Ядвіга милувалася аристократичними манерами дочки, хоч на її обличчі не було й тіні замилування. Її лице було як замерзла у брижах ріка. Але їй подобалося, як Сашуня їсть, як рівно тримає спину й голову, не горблячись над тарілкою, як делікатно п’є чай, і Ядвіга думала, що доця таки взяла щось і від неї, уродженої шляхтянки Ядвіги Квасніцької, хоча вона давно стала Явдохою” [528, с. 190 – 191]. Портрет доньки в очах матері – це не тільки її багата на деталі зовнішність, а й багатозначність у прочитанні внутрішнього світу, що набуває психологічного характеру.

Очима автора показана Маруся в момент її полонення. Тут ключовою деталлю портрета є золота коса героїні: “Один москалюга, вхопивши за шлик, зірвав з неї шапку, і стонадцять очей випнулося з орбіт від дива й переляку – золота коса затріпотіла в повітрі; вони полювали на цю косу, здобути її разом з головою було їхнім завданням, але ніхто не сподівався захопити отаманшу саме зараз...” [528, с. 299].

Останній портрет селянського ватажка Марусі подано через рецепцію командира загону особливого призначення Мазоліна, який захопив її в полон і вів на страту. Автор наголошує на презирливій усмішці Марусі, її безстрашності перед лицем смерті. Він звертає увагу на зовнішній вигляд і вбрання героїні, її відрізану косу: “Презирлива усмішка не сходила з Марусиного обличчя, і це

доконало Мазоліна: вони тут усі метушаться, хвилюються, а ця відьма їх мовби не помічає, вони для неї порожнє місце. Стоїть без коси, обстрижена, та ще й насміхається. Мозолін ніби вперше побачив, що отаманша зодягнута по-чоловічому, ще дужче обурився і наказав роздягнути її. Вони стягнули з Марусі кожушок, роздерли на грудях сорочку до голого тіла, хотіли зняти усе до нитки, але Мозолін їх зупинив ... Вона стояла на холоді вільно, не щулилася, не трусилася, не затулялася від захланних очей, бо ж останні дні вже так звикла до цього проклятого холоду, що не чула його. Тим більше вона не йняла сорому, адже не бачила тут живої душі . ...

... Вона йшла за Сірим зі зв'язаними, витягнутими вперед руками, з розтріпаним, кострубато обрізаним волоссям, у роздертій на грудях сорочці, у плисових штанах і шевронових чоботях, на яких час від часу подзенькували остроги..." [528, с. 301 – 302].

Показуючи романтичний образ героїні, немов уже приреченої на смерть, автор однак залишає відкритим фінал роману: кінь біля Марусі опускається на передні ноги, "ніхто не зогледівся, як Маруся, намотавши віжки на руки, опинилася в сідлі" [528, с. 302]. Останнім штрихом до її портрета є сльози "з Марусиних очей" [528, с. 302], які засвідчують щастя порятунку від смерті.

Серед інших членів родини Соколовських у романі представлений короткий деконцентрований портрет Лесика, Олекси Соколовського, який став називати себе "отаманом "куреня смерті". Він "повернувся до Горбулева на чудесному білому коні ("прикупив" у козирного кадюка), у широкій кавказькій бурці, зодягнутій поверх черкески з нашитими на грудях газирями – гніздами для набоїв. На ньому вилискували високі кавалерійські чоботи, із сивої шапки звисав аж до пояса широкий червоний шлик, через якого большевики прозвуть отамана Кривавий Оселедець. Вивершувала цей парадний виряд довга гусарська шабля у білих піхвах, яка кінцем діставала до землі й котилася за отаманом на коліщатку" [528, с. 27]. Цей портретний опис багатий на різні екзотичні предмети вбрання та озброєння. Водночас він дає уявлення про одного з тодішніх керівників українського повстанського руху. Хоча старший брат Марусі не є головним

героєм твору В. Шкляра, проте опис його зовнішності знайшов продовження в романі: “Олекса – у чорній бурці, черкесці з газирями на грудях, у шапці з червоним шликом – зайшов до канцелярії... Біла шаблюка на коліщатку вкотилася слідом за отаманом” [528, с. 29]. І хоча тут названі ті ж самі елементи його вбрання, але деякі з них стали ніби зримішими за рахунок додавання кольору (чорна бурка, біла шаблюка).

Востаннє в портреті Олекси Соколовського перераховуються згадані предмети костюма й озброєння як украдені в мертвого: “Олекса лежав під перилами мосту роздягнений до білизни, хтось поживився його буркою, черкескою, білою шаблею й козацькою шапкою з червоним шликом. Він був зовсім не схожий на себе – чуже обмерзле лице із заледенілими повіками вже втратило навіть маску смерті. Біляве волосся покострубатіло, шия зчорніла, спідня сорочка на грудях була бура від крові” [528, с. 32 – 33]. Зовнішність загиблого отамана показана через окремі портретні штрихи, у яких відчутний подих смерті: обмерзле лице, заледенілі повіки, кострубате волосся, зчорніла шия, а ще кров на спідній сорочці.

Ще коротшим є портрет іншого брата Марусі Дмитра Соколовського, що очолив загін після смерті Олекси. У описі зовсім немає екзотичного вбрання, письменник лише акцентує увагу на нервовому жесті людини, яка щойно вийшла із бою: “Матей пошукав очима Соколовського. Той, сидячи у сідлі, скручував цигарку, тютюн розсипався з-під пальців – ще не вляглося тремтіння в руках, яке з’являється в запалі бою” [528, с. 45].

В. Шкляр лише кількома штрихами змальовує лаконічний портрет брата Марусі священика Степана Соколовського: “Він стояв на амвоні худий, блідолиций, як самітній печерник, чиїх молитов не чує ніхто, окрім Бога” [528, с. 188]. Порівняння з печерником лише підкреслює аскетизм життя людини, що пов’язала свою долю із служінням Богу.

Також коротким є портрет батька Марусі Тимофія Соколовського: “...Тиміш, цей мандрівний дяк-гайдамака, котрий тридцять літ тому прибився в їхні краї з Чигиринщини... примандрував на її голову, білобрисий, вії білі, борідка

біла, не знати, чим він і спокусив її, відзігорну шляхтянку Ядзю” [528, с. 191]. Цей опис зовнішності подається у сприйнятті дружини, Явдохи. Таким же коротким є портрет батька в рецепції Марусі, що поверталася з військового походу: “...Біля воріт гордо стояв її простоволосий тато, стояв Тимофій Соколовський, дяк Покровсько-Миколаївської церкви – не по літах ставний, широкогрудий, тільки борода його й колись русяве волосся тепер споловіли, наче голову йому притрушено попелом...” [528, с. 182]. Виразними деталями цього портрету є колір волосся і горда постава.

Портрет самої ж Явдохи подано на початку роману, коли вона після 17 років мовчанки, що настала під час похорону її чоловіка, батька Марусі, Тимофія Соколовського, несподівано навіть для доньки Гані перед смертю заговорила: “...Його дружина Явдоха навіть на похороні не зронила ні слова. Вона оніміла. І тепер, через стільки літ, виходило так, що стара тільки вдавала із себе німу, гордуючи людьми та світом. Із односельців її рідко хто бачив зблизька. Явдоха нікуди не ходила далі за своє подвір’я, – худа, висока, зодягнута в усе чорне, вона цілими днями сиділа на призьбі, рівно тримаючи спину й голову. Дивно було, що її не згорбили літа, не зігнуло горе, сиділа стара поважно й гордовито, наче в спині мала сталеву вісь” [528, с. 5 – 6]. Автор робить акцент на позі героїні, яка, не зважаючи на поважний вік і ті нещастя, що випали на її долю, залишилася прямою, не згорбленою, нездоланною матір’ю й дружиною родини героїв.

Кілька портретів у романі відтворюють зовнішній вигляд цілком вигаданого героя, Мирона, у якого була, за художньою версією В. Шкляра, закохана Маруся. Насправді, нареченим Марусі був Оверко Куровський [241], з яким, за однією з версій, Маруся після поразки національно-визвольних змагань вирушила за кордон. В. Шкляр робить нареченим Марусі галичанина Мирона Гірняка, портрет якого подано напередодні наступу на Київ, у якому військо галичан підтримувало загін Марусі. Портрет Мирона також подано з різних позицій. Спершу Маруся бачить його уві сні й сповіщає про це героя: “Сьогодні я бачила вас уві сні” [528, с. 87]. На той момент героїня вже відчувала своє кохання до офіцера-галичанина, а той теж був закоханий у героїню, але навіть боявся з нею зближуватися. Саме

тому Маруся, розуміючи постійну небезпеку, яка чекала на неї й Мирона у війні, для пришвидшення зближення спровокувала спільне падіння у воду, а потім потребу викрутити й просушити одяг: “Мирон став за розлогий кущ, повернувся спиною туди, де в потемку зникла Маруся, зняв важкі черевики, вилив з них воду, викрутив обмотки, а виношену стрілецьку блузу не викручував, щоб не розлізлася, тільки, зібравши її у клубок, витиснув воду, злегенька стріпнув і повісив на гілку, аби протряхла, поки він упорається зі штанами й білизною...” [528, с. 92]. У цьому портретному описі домінують предмети одягу героя, що характеризують його як вояка галицької армії, а також поза та жести героя, який виливає воду з черевиків і викручує одяг.

Поза сонного Мирона переважає в його портретній характеристиці, переданій через бачення Осипа Станіміра: “Під стіною Осип побачив у чудній позі Мирона Гірняка. Той скрутився калачиком, підклавши одну руку під щоку, а другу тримав у кишені. На його обличчі блукала сонна посмішка” [528, с. 105].

Серед реальних історичних особистостей, чиї описи зовнішності представлені в біографічному романі, домінує портрет Симона Петлюри, з яким мала нагоду зустрітися Маруся. Саме її очима автор зображує голову Директорії: “Петлюра її трішки розчарував. Вона уявляла його грізним вождем-воякою (саме слово Петлюра дихало гнівом), а Головний Отаман виявився майже цивільним чоловіком у темно-зеленому френчі – лише на відлогах коміра нашито два великі тризуби. Середнього зросту, вирлоокий, під очима синці від недосипання. Обличчя гладенько виголене, але бліде, аж землисте. Між пальцями, жовтими від тютюну, диміла цигарка.

Петлюра вийшов з-за столу, привітався за руку з Василем...” [528, с. 78]. Перш за все Маруся звертає увагу на те, що в зовнішності Петлюри вона не помітила того, що вимальовувалося раніше в її уяві. Петлюра виглядав інакше, це був не грізний вождь, а звичайна майже цивільна людина. Маруся звернула увагу на його костюм, відзначила зріст, деталі зовнішності, пристрасть до паління (пальці жовті від тютюну). Придивившись ближче, Маруся уточнює портрет Петлюри, відзначаючи його улюблений жест (відкидання завченим рухом волосся

назад), ходу (склавши руки за спиною, нахилившись уперед), порипування чобіт: “Звичним жестом він відкинув назад м’якого попелястого чуба, що спав йому на чоло, і запросив їх сісти, а сам походжав по кімнаті, склавши руки за спиною. ... Петлюра був трохи згорблений, ходив, нахилившись уперед, як людина, що звикла більше до сидячої роботи. Хромові чоботи порипували під його кроками...” [528, с. 78].

Маруся відзначає неквапливу манеру розмови, яку вів Петлюра з воєначальниками, допомагаючи собі жестами на пальцях: “Петлюра припалив чергову цигарку і, походжаючи по кімнаті, виклав усе на пальцях..” [528, с. 81]. Подовгу обдумуючи варіанти рішень, він довго мовчав, палячи цигарку, а потім лише говорив: “Петлюра довго мовчав. Відійшов до вікна, дивився крізь шибу, димів цигаркою. Потім, не озираючись, сказав...” [528, с. 82]. Змальовуючи постать головного Отамана, Маруся розуміє, що саме обставини національної революції примусили таку цивільну людину, як Петлюра, узятися за справу, у якій він не завжди розбирався, даючи накази військовим, котрі також не завжди розуміли його, що врешті приводило до невдач і поразок на фронтах.

Серед епізодичних героїв виділяється досить екзотичний портрет бродячого актора: “Гуцул був у красиво розшитому кептарі, полотняних ногавицях, у новеньких личаках із задертими носаками, на голові мав крисаню з великою жовто-блакитною пір’їною невідомого заморського птаха. Під пахвою у нього був томик Франка, в зубах – коротенька файка, на плечі сиділа стара обстріляна ворона, надута, наче їй чимось не вгодили. В обох руках гуцул тримав по револьверу, можливо, бутафорному, бо крутив їх, надівши скобами на вказівні пальці, так швидко, що вони мерехтіли, наче млинки. Не виймаючи з рота файку (руки ж бо зайняті), гуцул наспівував чудернацьку коломийку:

Не питайте в москалика:
Бицця чи мирицця –
Три струни на балалайці,
А на кобзі тридцять.

Як тільки гуцул розспівувався, сонна, надута ворона на його плечі враз оживала, розправляла обстріпані крила й підкрикувала своєму господареві:

– Кря-а-а-а!! Тр-р-р-р-р-р-и! Тр-р-р-р-р-р-идцять!

Вражені люди аплодували, гуцул на всі боки підморгував, ворона ж на його плечі так само сиділа надута, мовби переповнена почуттям якоїсь особливої воронячої гордості” [528, с. 126].

В. Шкляр починає портрет з опису екзотичного вбрання цього героя, що характеризує регіон, звідки він походить: кептар, ноговиці, личаки, крисаня. Діалектні слова, що обирає автор для назви елементів одягу, допомагають зримо уявити українську зовнішність гуцула. Про його інтелектуальний рівень мусить свідчити том Франка; люлька в зубах, ворона на плечі і два револьвери, а ще спів коломийки доповнюють зовнішність і частково розкривають внутрішній світ цього бродячого актора на Хрещатику, чия зовнішність була виграшною на тлі порівняння з проросійським скоморохом “із червоним носом-бульбою, одяг якого був у трьох кольорах – білий гостроверхий ковпак на голові, каптан синій, а штани кумачеві, і хто мав кебету, відразу здогадувався, що це ходячий московський прапор, барви якого цар Олексій Михайлович позичив у щедрих голландців. Тільки переставив їх місцями на московському полотнищі...” [528, с. 125].

Екзотичним є портрет вигаданого персонажа, галицького воїна, Петра Гультайчука, що разом з Мироном перебував у денікінському полоні: “Він і так був худий, а тут висох на щіпку, хоч годували їх вівсяною баландою навпіл з остюками, “чтоби билі здарови, как лошаді”. Петро тихо сів на краєчок колоди чимдалі від Мирона. У нього й тепер на одній нозі був черевик, а на другій чобіт з відірваною халявою. Не встиг, сірома, взутися в комісарські хромовики...” [528, с. 159 – 160]. Особливо в цьому портреті виділяється різнокаліберне взуття полоненого.

В. Шкляр широко використовує в романі колективний портрет, особливо в тих випадках, коли хоче показати певний узагальнений соціальний тип, що складається з окремих індивідів, зовнішність яких ніби знівельована й обезличена

обставинами життя. Саме такий тип репрезентують жінки-активістки, що тільки й уміли голосувати на зборах так, як від них вимагало керівництво, не думаючи над наслідками: “Завелася якась нова порода активістів на чолі з Мойсеєм Токарським. А біля них постійно крутилася і нова порода жінок – Соня Портной (саме так – не Портная). А Соня Портной, Роза Шейнблат, Клара Вера, Піпка Цімерман. Чого нова порода? Бо всі ці жіночки були схожі одна на одну – сухолиці, коротко стрижені, з міцно стиснутими губами. Здається, вони тільки й уміли сидіти на зборах та вчасно піднімати й опускати руки, ну, ще, може, могли б носити передачі в тюрму для своїх соратників” [528, с. 28].

Схожим є колективний портрет підрозділу армії УНР: “Поруч із Сальським їхали начальник штабу Кущ і похмурий, як ніч, хорунжий Гаєвський з прапором чорношличників – на їхньому чорному полотнищі був зображений білий череп з кістками, а на другому боці напис “Перемога або смерть!”. Чорне суворе воїнство й зодягнуте було в усе чорне – жупани, просторі штани, шапки-мазепинки з широкими чорними шликами. Під мазепинками ховалися довгі скручені оселедці, а в декого пасмо козацького чуба звисало з-під шапки. Чорні запорожці справедливо пишалися своїми козацькими оселедцями, у яких вбачали виклик не лише ворогові, а й самій смерті – якщо з таким оселедцем потрапиш до рук большевиків, то не буде тобі ні пощади, ні полону” [528, с. 124]. Проте тут автор робить акцент на вбранні запорозького підрозділу, виділяючи такий елемент зовнішності вояків, як оселедець, котрий нівелював усіх їх і робив безликими й невиразними, щоправда, виділяючи з-поміж воїнства їхніх командирів, що, окрім прізвищ посад та звань, також нічим не відзначалися, за винятком хорунжого Гаєвського (автор змальовує його похмурим і з прапором у руках).

Інакшим, у карнавальному стилі постає колективний портрет проросійських сил, що вступали до Києва. Тут є елементи сарказму (кінь під денікінським генералом схожий на віслюка; генерал у руці тримає маленький прапорець, наче свічку; погони в солдат наче вирізані з жіночих спідниць; коні падали на задні ноги): “Попереду на низенькому, схожому на віслюка коні їхав старий російський генерал, груди якого були так густо обвішані орденами, наче він зодягнув

кольчугу. У правій руці генерал тримав невеличкого російського прапора, який начебто й не личив поважному воєначальнику, він тримав його наче свічку. Услід за генералом пішки ступали чотири священики в золотих ризах, один із них ніс великого позолоченого хреста, а троє високо здіймали багряні церковні корогви.

За ними йшов церковний хор на чолі з дияконом і голосно, голосніше, ніж годилося б церковному хору, співав “Боже, царя храні”. Замикав цю процесію кінний конвой із кількох офіцерів у золотих погонах та відділу кубанських козаків у червоних черкесках. Черкески були добротні, а от погони у рядових денікінців, теж червоні, мали жалюгідний вигляд. Не суконні, а тоненькі й вим’яті, наче вони їх наспіх повирізали ножицями з жіночих спідниць. Один офіцер навскіс тримав древко великого російського прапора, аби його полотнина була розгорнута й помітна здалеку. Ця різношерста кампанія спускалася вниз дуже повільно, узвіз був такий крутий, що коні кумедно присідали на задні ноги” [528, с. 127 – 128]. Колективний портрет проросійських сил репрезентує різні прошарки суспільства: військове керівництво, духовенство, церковний хор, рядових денікінців. Автор акцентує увагу лише на окремих деталях їхньої портретної характеристики: обвішані орденами груди генерала, золоті ризи священиків, червоні черкески кубанських козаків, погони рядових денікінців. Але всі ці деталі не давали можливості побачити окремих індивідів з-поміж учасників процесії, що входила на Хрещатик, хоча в продовженні цього портрета автор наголошує на сатиричному зображенні окремих індивідів, виділяючи деякі самобутні деталі їхнього вбрання й зовнішності: “Не доїжджаючи до парадного входу, серед площі, російський генерал натягнув поводи, кволо махаючи прапорцем до тієї половини натовпу, де він одразу пізнав своїх. До нього підбігла якась стара діва з вибіленим крейдою лицем і підведеними сажею бровами, вхопила генерала за чобота й заходилася його обціловувати від носака до коліна. “Спасітєль ви наш роднєнькій” – голосила діва, облизуючи халяви й залишаючи на них білі крейдяні плями. “Ну, будя, будя”, – втихомирював її генерал, нервово посмикуючи хромовим чоботом.

До нього підкотився ще якийсь черевань у білій косоворотці, підперезаний червоним шнурком, але генерал суворо підняв руку долонею до натовпу, мовляв, годі, давайте без панібратства, “гаспада хорошіє”, і рушив до Думи” [528, с.128].

Колективний портрет більшовицького війська в романі В. Шкляра показаний інакше. Тут є елементи нівеляції в цілому маси й водночас візуалізації окремих особистостей із неї: “Марусі ці кіннотники не подобалися. Їхали вони в суворому ладі, міцно трималися в сідлах, були добре озброєні. У передній трійці колони один був зодягнутий у підбиту хутром шкіру, другий у чорний моряцький бушлат і безкозирку, а третій в блідо-зелену ватянку. Марусю завжди дивувало, що большевицьке військо не мало свого сталого обмундирування, воно носило те, що перепало йому від царської армії чи її полонених, але того спадку комуні не вистачало, особливо взуття, тому цілі орди кацапчуків перли в Україну в лаптях, постолах, калошах, чунях, вони ладні були бігти сюди босоніж, аби визволити братів-малоросів від оскаженілих петлюрівців, що намислили собі самостійне життя.

Ці кіннотники теж були зодягнуті кожен по-своєму, але неабияк: усі в чоботях, галіфе, хто в шапці, хто в кашкеті, хто в безкозирці, усі на добре вгодованих конях, видно було, що це частина особливого призначення, а не якась п’яна матросня...” [528, с. 290]. На тлі безликої колони, взутої хто в лапті, постоли, калоші, чуні, а хто й ладен був бігти босоніж, виділяється вбрання першої трійці: хутряна шкірянка одного, чорний бушлат і безкозирка другого, блідо-зелена ватянка іншого. І все це подано очима головної героїні.

Якщо подивитися на портрети епізодичних персонажів, то В. Шкляр намагається їх лаконічно окреслити, виділивши одну чи дві риси зовнішності, описавши елемент вбрання чи позу. Якщо це стосується ворогів, то в цих елементах портретної характеристики завжди присутні негативні конотації, іронія або сарказм. Так, більшовицький ватажок Аралов наділяється цапиною борідкою: “...Їхній командир Аралов, міцний горбоносий молодик із цапиною борідкою...” [528, с. 40]. В іншому місці автор порівнює його із сатаною, що осідлав безногу тварину. До того ж В. Шкляр додає промовисту деталь, герой загубив картуз, що

віщує йому неодмінно смерть, яка справді трапилася за кілька хвилин: “Аралов, заляпаний багнюкою, скидався на сатану, котрий осідлав безногу тварину. У тій колотнечі він загубив картуза...” [528, с. 43]. В очах одного з повстанців, від кулі якого гине Аралов, це – “болотяне страховисько з цапиною бородою” [528, с 43]. На князя ночі схожий голова ревкому Науменко, який полює на Марусю. У його портреті домінують чорні кольори, які притаманні в народній уяві всякій нечисті: “І під ту хвилю товариш Наум – у високих хромових чоботях, весь у чорній лискучій шкірі, похрещений ремінцями-портупеями, справді скидався на чорного князі ночі” [528, с. 248]. Денікінець, що охороняв полонених вояків-галичан, скидався на веселу дівку. Автор з іронією подає його портретну характеристику: “Якось до Мирона підсів навіть “бик” у червоних погонах і сказав, що не тримає на нього зла, зняв би з Мирона пута, якби він прилюдно попросив у нього пробачення й пообіцяв, що більше не розпускатиме рук. “Бик” був дебелий, бриластий у плечах, але з лиця добродушний – через повні рум’яні щоки він навіть скидався на веселу дівку” [528, с. 160].

В. Шкляр змальовує портрети епізодичних героїв – борців за незалежність України – більш розгорнуто, але при цьому акцентуючи увагу на окремих деталях зовнішності, вбрання. Голий череп сотника Божка і його єдине око – саме ці деталі свідчать про зрілість героя і його бойовий досвід: “Сотник Божко саме скинув шапку-мазепинку, щоб голова подихала, і кияни вражено дивилися на його гладенько виголений череп, з якого звисав ледь не до пояса чорний в’юнкий оселедець. Сотникова голова від напруги й перезбудження парувала – не лише кияни, але й козаки здивовано дивилися, як над його лискучою головою здіймалася хмарка пари.

У сотника Божка були найкругліші очі, тобто одне око, бо на другому чорніла шкіряна пов’язка, у нього найдужче закандзюбився ніс, і від того Божкове лице здавалося хижим, як у лисого чорта” [528, с. 137].

Інші персонажі керівників повстанських загонів подано лаконічно. Однак у їхніх портретах завжди є якась виразна деталь, що привертає увагу читача. У портреті отамана Зеленого це відсутність взуття: “Простий сільський хлопець...

Зустрів нас босий... ... Босий і з підкоченими до колін холошами. Сам чорнявий, а вуса руді...” [528, с. 162]. У портреті отамана Ангела навпаки впадають у очі теплі повстяні чоботи: “Він лежав на простеленій кавказькій бурці, і сам був схожий на кавказця. Смаглявий, очі смолянисті, великі, і брови над ними сходилися розгонистими крильми. На отаманові були теплі повстяні чоботи, знизу обшиті шкірою, і Маруся подумала, що тут, на правому березі, ангел ночує більше по лісах, ніж під стріхою, тому й зодягається тепло, вже по-зимовому” [528, с. 171]. Виразною деталлю портретної характеристики отамана Дякова є його мовчазність: “...Зовсім нічого не знала (Маруся. – *А. Г.*) про Дякова, який і тут тримався осібно, замкнуто, мовчав, як німий. Хоча Дяков був серед них найстарший, переступив за тридцятку. Але його кістляве, темне від щетини лице скувала холодна байдужість, він не встрявав у розмову, вуста його були стиснуті, як у мерця” [528, с. 168]. Портрет отамана П’ятова у В. Шкляра ледве окреслений, але через його свідомість знаходить уточнення портрет отамана Ангела: “П’ятов зніяковів, але в Марусин бік і не глянув. Він перевів погляд на Ангела та вже вкотре завважив його чисту білу сорочку, що виглядала з-під розстебнутого кітеля. ... Диви, який франт, – подумав він про Ангела, – напівлежить собі на кавказькій бурці, підклавши під лікоть чорну кудлату шапку, й у вус не дме” [528, с. 173].

Портрети українських громадян, що співчували й допомагали повстанському руху, в романі В. Шкляра подаються досить повно, автор насичує їх характерними кольористичними деталями, які, змінюючись, показують рішучість допомогти героям, що потрапили в біду. Так, дід Чепурний, що при першому знайомстві нагадав Марусі ангела, рішуче змінюється, коли настає потреба діяти. Промовиста деталь – білий колір сорочки, білі борода та вуси, біле волосся – все стає сірим, невидимим у ночі, коли дід збирається вивести своїх гостей у безпечне місце: “Дід Чепурний ще не був глухий і до того ж хороброго десятка, бо відчинив їм на стук, не питаючи, хто прийшов. ... Він засвітив каганця. І вони побачили приземкуватого, але ще міцного дідка, який, мов ангел, був увесь білий. Біла полотняна сорочка, білі спідні, біла борода й вуса, біле, як пух,

ріденьке волосся на голові...” [528, с. 202]; “Він швиденько вбрався і став не білий, а сірий – був у сірячині, гумових чоботях, сірих штанах, а на голову накинув сіру шапку-бирку” [528, с. 205]. Через портрет дружини діда Чепурного розкривається типовий образ справжньої української бабусі, привітної, гостинної та турботливої: “Саме тут вичапала од печі бабуся, теж чепурна, в очіпку, чемна, привітна – замість бурчати, що їх розбудили, не дають спати, бабуся сказала, що зараз насипле їм пшоняної каші та юшки з ляща, більше нічого такого немає, гостей не ждали, але чим хата багата, – туркотіла, як голубка, бабуся і бряжчала ложками у миснику” [528, с. 202].

Епізодичні портрети іноземців, що трапляються в романі В. Шкляра, відрізняються наявністю екзотичних деталей, порівняннями з відомими діячами історії тих держав, які вони представляють. Таким постає портрет купця Флоріана Ліві, котрий спостерігав, як рухалося повстанське військо: “На Флоріані Ліві був дорожній плащ-порохівник, чудернацький кашкет із хлястиком поперек тім’я і довжелезним козирком, який не давав сонцю засліпити італійця, – він дивився на Марусине військо такими широко розплющеними очима, наче перед ним проїжджав сам Джузеппе Гарібальді зі своїм корпусом ополченців...” [528, с. 179].

Портрети інших епізодичних персонажів творилися в залежності від симпатій чи антипатій автора. Зокрема, один із повстанців, Юхим Горошко, завжди йшов у бій босим. Тримаючись за стремено коня, він наводив жах на ворогів. При цьому В. Шкляр наголошує, що така портретна деталь зовнішності цього вояка, як порепані п’яти, не була помітною для оточення: “Юхим Горошко, тримаючись за стремено, біг босий, але ніхто не бачив, як миготять його тверді порепані п’яти” [528, с. 185]. Портрет молодого художника Олекси Теремця, що симпатизував повстанцям, але за станом здоров’я не міг іти на війну, подано в позитивній тональності, автор виділяє такі портретні деталі вбрання цього епізодичного персонажа, як солом’яний бриль і мережану сорочку: “...Зайшов молодий чоловік у солом’яному брилі й мережаній білим по білому сорочці...” [528, с. 134]. У полковника Сальського, який боровся за незалежну Україну, В. Шкляр виділяє таку деталь, як вуса, порівнюючи їх з багнетами, ніби втілюючи

цим його бажання здолати всіх ворогів: “...Сердито спитав полковник, і його чорна борода наїжачилася, а вуса, які гостряками стриміли вгору, ворухнулися, як два багнети” [528, с. 123]. Жінка, яка підійшла до цього командира, щоб його привітати з визволенням Києва, була вродливою і одягненою у вишукане вбрання: “...До полковника Сальського підійшла напрочуд вродлива дама в білосніжних шатах від черевичків до крислатого капелюшка. Не кажучи ані слова, вона вельможним жестом привітала полковника і взяла його коня за вуздечку” [528, с. 136 – 137]. І навпаки, портрет жінки, що воліла бачити в Києві денікінців, подано в негативній тональності. Автор наголошує на такій деталі її зовнішності, як розмазане крейдою обличчя: “Стара діва з розмазаною на лиці крейдою штурхала гострими кулаками засмаглого козака під ребра, щипала його, називала “чьортов гуцул”, не відрізняючи наддніпрянця від галичанина” [528, с. 129]. Портрет денікінського генерала Бердова також містить деталь зовнішності з негативними конотаціями: “Бредов – чоловік легкої статури з яйцеподібною головою та кущиком вусів під носом – привітався за руку з генералом...” [528, с. 144].

У романі В. Шкляра присутній ще один різновид портрета – оніричний, тобто такий, що має відношення до сновидінь чи сну. Він нечасто трапляється в документальному тексті, дуже рідко в мемуарах, частіше – в біографічних творах. М. Ільницький зазначав: “У трактаті “Із секретів поетичної творчості” (І. Франка. – *А. Г.*) читаємо, що людина в повсякденному житті протягом років нагромаджує багато вражень, які поступово затираються і стають, мов руїни старих міст, засипані землею, і тільки уві сні прориваються на поверхню. Поети ж, немов археологи, видобувають ці затерті враження і оживлюють їх поетичною уявою” [226, с. 105]. В. Шкляр подає оніричний портрет батька одного з головних героїв Мирона Гірняка, який уві сні повідав історію своєї загибелі на війні. Миронові здавалося дивним, що мертвий батько прийшов до нього, щоб розповісти цю історію, “та потім Мирон здогадався, що це не тато прийшов з того світу, а навпаки, він, Мирон, одійшов у засвіти, де вони не могли розминутися” [528, с. 269]. Герой бачить обличчя батька немов “крізь жовте скло” [528, с. 270]. Руки батька також жовті: “Батько винувато розвів жовтими, наче виліпленими з глини,

руками” [528, с. 271]. Жовтий колір у цьому контексті постає у В. Шкляра як колір смерті. Цей сон, де Мирон Гірняк бачить обличчя свого батька, має символічний зміст, ніби віщуючи йому, що він, хворий на тиф, уже не може видряпатися з непростої ситуації, для нього втрачена вже остання надія: батько “чудно всміхнувся, і від того лице його, виліплене з жовтої глини, взялося тріщинами, а потім і зовсім розсипалося” [528, с. 271]. Тут, можливо, В. Шкляр відштовхується від теорії підсвідомості відомого австрійського вченого З. Фройда, який вважав “єдиним шляхом осягнення ... реальності є підсвідоме, ... що найповніше виявляється у снах, де фрагменти вражень і думок комбінуються найдивовижнішим способом” [226, с. 105], віщуючи майбутнє. Портрет при цьому набуває глибокого психологізму й метафоричності, асоціативно пов’язуючи реалії життя й марення героя.

Останній оніричний портрет у романі, це постать мірошника Гната Свербиуса, у якого Маруся залишила свого коня Сірого, куди прийшла не спавши три доби, оплакуючи свого коханого: “Гнат Свербивус вийшов до неї як зітканий з марева привид. Вона бачила тільки його білі обвислі вуса, між якими ворушилася виїмка рота, він щось говорив, говорив, здається про стрілянину” [528, с. 297]. Потім свідомість її ніби відімкнулася, а через певний час вона почула голос: “Тікай!” [528, с. 298], але втекти Марусі не вдалося. Вона потрапила в полон. Про обставини її втечі з полону вже говорилося вище.

Таким чином, портрет у романі “Маруся” В. Шкляра, виконуючи належну йому функцію, яка полягає у відтворенні образу того чи іншого реального героя через розкриття його зовнішності й заглиблення у внутрішній світ, здатен убирати в себе множинність змістів, наповнюючи їх додатковою символікою. Оскільки в композиції біографічного роману провідну роль відіграє портрет реальної головної героїні Олександри Соколовської, який ґрунтується на документальних свідченнях людей, котрі особисто знали Марусю, залишивши про неї спогади, то він постає деконцентрованим, розгорнутим, що ніби складається з окремих фрагментів, котрі частково переплітаються один з одним, а інша їхня частина доповнює й поглиблює сутність художнього образу людини, котра є персонажем

твору. Автор пробує створити поліфонічний портрет Марусі, для цього він показує її очима різних людей, зокрема матері. У ньому докладно виписані елементи одягу героїні, деталі обличчя, зброя, відображена здатність до перевтілення. Усе це пов'язує героїню з добою, у яку вона живе, створюючи певний соціальний тип борця за незалежну Україну.

Серед портретів інших членів родини Соколовських у романі представлені короткі деконцентровані портрети братів Марусі та її батька. Кілька портретів відтворюють зовнішній вигляд цілком вигаданого героя, Мирона, у якого за версією В. Шкляра була закохана Маруся.

Письменник широко використовує в романі колективний портрет, особливо тоді, коли хоче відтворити різні узагальнені соціальні типи, що складаються з окремих індивідів, зовнішність яких ніби знівельована й обезличена життєвими обставинами, що склалися в Україні пори визвольних змагань.

Портрети епізодичних персонажів лаконічно окреслені, автор виділяє одну чи дві риси їхньої зовнішності, описує елементи вбрання чи позу. Серед них є й така портретна модифікація, як екзотичний портрет. Якщо епізодичним персонажем є ворог, то в елементах його портретної характеристики завжди присутні негативні конотації, іронія або сарказм.

У романі В. Шкляра присутній ще один різновид портрету – оніричний, тобто такий, що має відношення до сновидінь. Такий портрет часто вказує на майбутню долю героя. У документальних творах він трапляється нечасто.

Портрети героїв твору "Маруся" це – своєрідна візитка, яка вербально представляє їх зовнішній вигляд, а потім поглиблює й розширює його, поступово переходячи від опису обличчя, вбрання, пози до розкриття внутрішнього світу.

5.2. Від портрета до портрета: "Перстень Ганни Барвінок" І. Корсака

Іван Корсак далеко не новачок в українській літературі. За останні понад 25 років з'явилося чимало творів цього автора: "Тіні і полиски" (1990), "Покруч"

(1991), “Оксамит нездавнених літ” (2000), “Імена твої, Україно” (2007), “Капелан армії УНР” (2009), “Мисливці за маревом” (2014), “Вибух в пустелі” (2015) “Запізніле кохання Миклухо-Маклая” (2016) та ін. Нас же цікавить один з останніх романів Івана Корсака “Перстень Ганни Барвінок” (2015), передусім з точки зору відображення в ньому зовнішності реальних історичних особистостей, українських письменників Ганни Барвінок, Пантелеймона Куліша, Марка Вовчка, Тараса Шевченка, низки вигаданих персонажів.

Відомий польський науковець Є. Фарино, аналізуючи портрет у художньому тексті, зазначав: “Зовнішність людини – це одне з найінтенсивніших семіотичних явищ будь-якої культури. У жодних обставинах вона не втрачає свого знакового характеру, хоча, з іншого боку, частіше за все вона майже не піддається “прочитанню”, однозначному перекладу на вербальні категорії. Неоднозначність же виходить з невизначеності референтів, а точніше, з розмаїття можливих референтів. Один і той же вираз обличчя, одна й та ж поза, один і той же костюм можна тлумачити, наприклад, як відображення характеру людини, і як відображення її внутрішнього стану в певний момент, і як відображення ставлення до самого себе, і як реакцію на соціальне чи природне середовище, що оточує, і як своєрідну “маску” тощо” [470, с. 166].

Один із найбільших літературознавців Франції кінця ХХ століття Р. Барт наголошував: “Текстовий аналіз не ставить собі за мету опис структури твору; завдання бачиться не в тому, щоб зареєструвати певну стійку структуру, а скоріше в тому, щоб виробити рухоме структурування тексту (структурування, яке змінюється від читача до читача протягом Історії), проникнути в змістовий обсяг твору, в процес означування. Текстовий аналіз не прагне з’ясувати, чим детерміновано текст, узятий у цілому як наслідок певної причини; мета полягає скоріше в тому, щоб побачити, як текст вибухає і розсіюється в міжтекстовому просторі” [33, с. 425]. Для аналізу ми обираємо один біографічний роман новітнього українського автора “Перстень Ганни Барвінок” і пробуємо його проаналізувати з точки зору з’ясування ролі портретних характеристик у тексті. Згідно з ідеями Р. Барта, тут не варто говорити про особистість автора, про якісь

історико-літературні проблеми. Ми просто спробуємо з'ясувати одне з можливих трактувань естетичної функції кожного портрета, розглядаючи їх послідовно. Р. Барт писав: "Ми не ставимо перед собою завдання знайти єдиний смисл, ні навіть один із можливих смислів тексту" [33, с. 425]. Це зробити неможливо, адже будь-який текст несе в собі множинність смислів. Аналізований роман, згідно з методологією Р. Барта, ми розчленуємо на окремі фрагменти, в основі кожного з них знаходиться портретний опис. Далі ми простежуємо в межах кожного фрагменту (Р. Барт називає їх лексіями) ті конотативні смисли, які породжують конкретні портретні описи і асоціації, які вони викликають. Аналіз здійснюється шляхом поступового руху від портрета до портрета. При цьому на якийсь із смислів ми не звертаємо увагу, оскільки акцент робимо на іншому. Такий аналіз ми проведемо, звертаючись передусім до портретних характеристик головних героїв, спершу – Ганни Барвінок, потім – Пантелеймона Куліша.

Традиційних описів зовнішності Олександри Білозерської (Ганни Барвінок) і її чоловіка відомого письменника XIX ст. Пантелеймона Куліша в романі "Перстень Ганни Барвінок" майже немає, тому вони не підлягають однозначному прочитанню й вербалізації. І. Корсак подає портрет обох героїв у діалектичному розвитку, коли кожна деталь суттєво поглиблює чи уточнює щось в описі зовнішності чи розкритті внутрішнього світу героїв, при чому все це робиться в хронологічній послідовності, оскільки автор відстежує портретні зміни від молодих літ (стосовно Олександри Білозерської – з дитинства) і до старості героїв.

Розпочнемо з портретного опису Олександри Білозерської, майбутньої Ганни Барвінок, що його подає І. Корсак уже в експозиції свого роману, коли один із друзів брата героїні відмовляє її від зближення з Пантелеймоном Кулішем. У цьому описі майже немає деталей зовнішності, але є чимало моментів, що відображають внутрішній світ Олександри Білозерської, зовсім молодої дівчини, що ледве вступила в доросле життя, котру мучать сумніви, чи правильним є її вибір майбутнього чоловіка? Чи не єдиною деталлю її зовнішності письменник робить погляд і ньому проглядається всі ті суперечки, які переслідують героїню у виборі власної долі. Вона "глипнула на співрозмовника спантеличено, і хтозна,

чого в її погляді тепер було більше: переляку чи ненависті, несприйняття чи мовчазного бунту” [255, с. 5]. Підозрюючи юнака, що він сам не проти посісти місце Куліша, “отут і приснула вона мимоволі тим поглядом, в якому ніяк не відділити несприйняття від переляку, підозру лиху від мовчазного спротиву” [255, с. 5]. Підозру героїні підкріплював той факт, що вона “... не раз помічала його погляд, якийсь такий, як плід лопуха пізньої осені, якого не відразу від поли одежини відчепити: однак, зустрівшись очима, він ховав їх перелякано” [255, с. 5]. І. Корсак, розгортаючи портретну характеристику героїні, заглиблюється у відтворення душевного стану Олександри, примушуючи її переживати, мучитися, сумніватися у своєму виборі: “Якщо все, що чинить Пантелеймон Олександрович, удаване, награне, напоказ для людського ока і насамперед для себе? Просто йому ввижатися стало, що закоханий, от і ввійшов у роль, приміряв її до себе і вона придалася та знадобилася, як у водохрещенський мороз теплий кожух” [255, с. 7]. Мимовільний рух героїні (“Олександра спинилася на мить” [255, с. 7]) ще більше окреслив її внутрішній стан, що наближався до відчаю, наповнив її неусвідомленими до кінця почуттями: “...Вона відчула, як нестримно, попри опір її відчайдушний, до останньої крапельки сили, як нестримно навертаються сльози: щонайменше їй зараз хотілося, аби хтось помітив та потішився тою розпукою” [255, с. 7]. Урешті-решт, не маючи сил продовжувати цю розмову, “Олександра повернулася стрімко і подалася у дім, не бажаючи більше мордувати душу” [255, с. 8]. Завершується цей експозиційний портрет головної героїні знову ж таки відтворенням її пекучих сумнівів, болісних переживань стосовно майбутнього шлюбу з Кулішем: “Олександра, зачинившись в кімнаті своїй, тепер могла виплакатися за всі минулі літа: що ж воно діється на білому світі, досі такому ласкавому, материнським теплом зігрітому?” [255, с. 8].

З погляду Куліша, що його наводить І. Корсак в експозиції роману, його кохана – це “Сашенька, миле і приязне дівча, улюбленица сусідських поміщиць...” [255, с. 13]. Тут теж мало конкретики в описі зовнішності героїні, автор лише вкладає в уста героя слова, що вона миле й приязне дівча, яку любили сусідські

поміщики. Проте в підтексті йдеться про її привабливу зовнішність, комунікабельність, відкритість до зовнішнього світу.

Наступний портрет є продовженням експозиційного, бо знову ж таки головним у ньому є відображення не стільки зовнішності героїні, скільки розкриття внутрішнього світу, все тих же сумнівів у правильності вибраного нею шляху. Автор випробовує героїню зустріччю зі старою циганкою, яка прагне провістити долю Олександри. Це викликало в неї страх. Героїня хотіла негайно й рішуче припинити розмову з циганкою, але не знайшла в собі достатньо сил для цього. Автор доповнює портрет дівчини новими штрихами: Олександра знала, що в християнстві, а вона відчувала себе віруючою людиною, гріх слухати віщування циганки, але їй дуже кортіло дізнатися про своє майбутнє, й вона всупереч бажанню "невідь чому не могла навіть зрушити з місця й зачудовано дивилася в очі старої, втомлені й вицвілі з літ" [255, с. 15]. Оця деталь – очі, яка вперше з'являється в зовнішності циганки, – буде згодом не раз повторюватися в портретній характеристиці самої Олександри й інших персонажів. Вона заплющить очі, щоб не бачити, як Пантелеймон Куліш падає в річку, несучи їй свою здобич, ягоди брусники та журавлини, які забажала вагітна дружина: "Ой, леле! – аж затулила долонями Олександра очі, аби не бачити, як чоловік навкарачки вибирається із води" [255, с. 21].

Портрети Олександри Білозерської досить часто в романі розгортаються уві сні. Наступний відтворює її зовнішність і внутрішній світ уперше через певний час після весілля, коли вона чекала на дитину. Вона бачила себе ніби відсторонено, збоку: "Олександра йшла старим незнайомим садом, дивним таким, де жодного живого дерева не було, тільки чорні обгорілі стирчали стовбури, на яких ані листочка" [255, с. 22]. Героїня бачить себе в русі, вона поспішає, потім біжить, якийсь панічний страх проймає її душу: "Олександра йшла шпарко, підганяв її страх панічний, бо щойно на стіні величезної, без вікон і дверей будівлі, вона побачила напис незнаною мовою і незнаними буквами (на арабські чимось хіба схожими), що має померти... Вона пришвидшила крок, тоді ще і ще, згодом побігла... ... В безнадії вона підскочила і вхопилася за гілку найближчого

дерева, а тоді стала карабкатись на нього...” [255, с. 22]. Молода жінка уві сні бачить себе стривоженою, бо відчуває, що її очікує щось погане. У безвиході вона лізе на дерево. Ця онірична картина відтворює не лише просто рух Олександри, а й передає напругу, тривожні відчуття, щось ніби остерігає героїню. Цей сон виявляється віщим, вона залишається живою, але втрачає дитину, назавжди позбавивши себе здатності мати дітей, що в майбутньому відіб’ється на стосунках зі своїм чоловіком: “Олександра прокинулася, але спам’яталася не відразу, бо обпік неймовірний біль внизу живота; однак не з меншою силою болю здогад блискавкою низонув про вагітність її, вже, напевне, втрачену...” [255, с. 23].

Наступний портрет Олександри Білозерської також пов’язаний з попереднім. Недобрі передчуття, що їх віщував сон, – це ще й арешт чоловіка у справі Кирило-Мефодієвського братства, що теж болісно доповнив втрату дитини, перебування без грошей у чужому місті Варшаві, потім поїздка до Петербурга вслід за чоловіком й оббивання там казенних порогів – усе одразу звалилося на молоду жінку, суттєво змінивши її зовнішність: “Як переступила материн поріг Олександра, почорніла і обезсилена, – мимовільно, про всяк випадок рукою вушак лапнувши, аби якось зіпертися, бо водило її і хитало без вітру...” [255, с. 26]. І. Корсак показує героїню знесиленою і почорнілою від горя. Тут окремі параметри зовнішності доповнюються станом знесилення, фізичної й психічної втрати здоров’я.

Чоловік Олександри Білозерської дуже скоро став знаходити собі втіху в товаристві інших жінок. Це викликало біль і образу героїні. Наступний її портрет якраз і передає почуття образи й ревнощів, які тривожили її душу: “Олександра Михайлівна розуміла, що допікають її жіночі ревнощі, як гадала, природні і неосудні, але й окрім них, десь із душі піднімалася і наростала образа, жовта, пекуча й нестримна” [255, с. 54]. Із цими почуттями героїня не могла поділитися ні з ким, окрім рідної сестри Надії. Її швидкий говір передає не лише образу за зраду Пантелеймона Куліша, а й свідчить про те, що він ніяк не цінує її працю, над нею сміються приятелі чоловіка. І вона не має часу займатися власною

літературною творчістю: “І Олександра почала говорити, говорила вона швидко, потрібні слова народжувалися самі по собі: чого вона за наймичку повинна служити у чоловіка, на кухні побожно вистоювати, коли він над рукописом схилився зосереджено, нащо має терпіти смішки та пересмішки над нею отих приятелів злих Кулішевих, що душею не варті і шеляга на ярмаркові сорочинському; вона занехаяла через те власну творчість” [255, с. 69]. На запитання сестри про кохання до Куліша Олександра Михайлівна відповіла: “То моя кара довічна, – опустила присоромлені очі сестра” [255, с. 71]. Опущені очі героїні свідчили, що вона навіть перед сестрою соромилася говорити про власні найінтимніші почуття. У відповідь на заклик Надії до смирення дружина Куліша зреагувала з обуренням: “Яке смирення?! – мало не викрикнула обурено Олександра Михайлівна, і тепер вже вона почала говорити швидко, мов намірилася з сестрою змагатися наввипередки, наче домовилися: хто викаже все наболіле прудкіше, той і правий, і правда не в доказах, переконливість не в аргументові доречному та життєвому досвіді, а в швидкості викладу думки...” [255, с. 71 – 72]. Швидка манера мовлення героїні свідчила про її схвильованість. Автор, передаючи темп мовлення Олександри Білозерської, цим самим розкриває її внутрішній стан, допомагає висловлювати все наболіле на душі.

Відтворюючи в романі події наступного дня, І. Корсак моделює вже інший портрет головної героїні. Тут вона постає більш умиротвореною, виваженою, немає швидкості думки, а це значить що її внутрішнє мовлення передано вже набагато логічніше й продуманіше: “Ще досвітком, ледь за вікном сіріло, прокинулася Олександра Михайлівна наступного дня, хоча спішного чогось собі не загадувала; на подив її голова, що вчора гуділа втомленим комином у завірюху зимову, тепер була світла та умиротворена. Думки, які тоді набігали безладно, наздоганяли та нахабно й безцеремонно обганяли одна одну, тепер шикувалися чемно й слухняно в чергу, в ланцюжок логічний, поштивий і наперед продуманий” [255, с. 74]. До того ж Олександра Білозерська, зваживши всі pro et contra, вирішила, що її чоловік талановитіший, він здатен зробити більше добра для Батьківщини, а тому йому варто пробачити всі провини перед нею, його

дружиною: “Олександра може й здатна віддати життя людині, до якого коханням скарала доля, простивши більші чи менші чоловікові прогріхи; і не буде насправді в тому гріха, коли свої роки, як у банк, вкладе вона в його життя, не вимагаючи при тому за вклад процента, не дорікнувши за вчинок судного дня, не виглядаючи й на макове зерня дяки...” [255, с. 75]. У цьому портретному описі знову-таки, відсутні будь-які риси зовнішності героїні, зате автор заглиблюється в такі нетрі її внутрішнього стану, що робить портрет Олександри Михайлівни набагато зримішим і об’ємнішим.

Далі ми маємо справу з одним із найлаконічніших портретів Олександри Білозерської, що передає її жест, як реакцію на розмову з чоловіком, який досить критично ставився до її літературної діяльності так само, як і до праці відомого українського діяча з Галичини Я. Головацького: “Олександра Михайлівна тільки головою крутнула, мов ухилялась від комара надокучливого” [255, с. 82]. І. Корсак до того ж, відтворюючи цей жест, звертається до яскравого порівняння, що асоціативно розкриває неправоту Куліша, його завищені літературні амбіції.

Далі І. Корсак вибудовує портрет Ганни Барвінок уже в літах. Головною його деталлю постають руки жінки, яка тяжко працює фізично, а внаслідок пальці у неї “товсті й загрубілі”. Письменник протиставляє руки героїні рукам салонних завсідниць. Портрет має елегійний пафос, Олександра Білозерська шкодує, що молодість свою вона віддала служінню своєму чоловікові, внаслідок чого її краса лишилася в минулому: “Відлітали літа у вирій, відпливали із гуком сумним та прощальним, і Олександра вже не та красуня, до якої з округи всієї оббивали пороги драгуни, часто з родин іменитих, в імперії й знаних; вона вже не та, і руки у неї не білі-білюсінькі, як в салонних завсідниць, а засмаглі від сонця й потріскані, і пальці не від рояля товсті й загрубілі, а від грядок та поля – повинна вона клопотатися, аби дружині її гаразд велося, ніщо житейське не гризло його, не відволікало та мав він за що в подорожі вирушати і книги свої безцінні печатати...

Шкода лишень, що не завернуться з вирію її літа молодії та врода дівоча, і журавлями у весняному піднебессі не просурмить, повернувшись, кохання її, попри усе, дружини милої...” [255, с. 128 – 129].

Продовженням попереднього є наступний портрет Олександри Білозерської: “Все густішими з часом ставали життєві сутінки для Олександри Михайлівни, чорними і драглистими; навіть кольори сірі – і ті в рідкість велися.

Допікали її в спині різкі болі, що птахами хижими несамовитими виривалися невідь звідки, клювали немилосердно та за півдня валили із ніг. Приїжджав лікар на прізвище Солодкий, вислуховував довго та спину дятлом вистукував, чом той біль такий перемінливий та невловимий...

Тільки досі вона не відала, що допікати може куди скулкіше хребців їй власна душа – і впевнив у тому дружина коханий, Пантелеймон Олександрович. На ту біль, на собі пізнавала, ще мікстури не вигадали, і то штука така, що не попхаєшся з нею на жалі до когось, мусиш кріпко в себе зачинити у грудях. Так вона довго терпіла, тільки раз, як розбалакалася з сестрою Надією, то не стрималася, вирвалося ненароком і далі, мов греблю прорвала повінь, і вже понесло” [255, с. 135]. Тут автор поєднує фізичні й душевні недуги героїні. Фізичні – наслідок тяжкої праці, щоб утримувати себе і чоловіка, Пантелеймона Куліша, душевні – байдужість його до дружини, постійні подружні зради, про які нікому вона не може сказати, окрім сестри Надії. Саме їй вона виливає свою душу, розкриває глибини свого внутрішнього світу, де лише невеличкими штрихами проглядають елементи ходи: “Вже тоді озивалася хворість, та кому те цікаво... Я потрібна була здоровою, хоч мала нічого не бачити. І дійсно, я розуміла, відчувала все, але вигляд робила, що не розумію нічого, і нічого, окрім прання та варіння не знаю, вдавала, що в мене немає ні серця, ані бажань, ні почуттів, ані здібностей. Коли я, скрадаючись, ходила на пальчиках, вистоювала не одну годину на кухні, аби лиш чоловіка не потурбувати, то гадали, що то якраз мені до душі. А ще, як досвітком вставши, кілька разів у місяць грязь місила, мерзла і бігала до знемоги, то казали, що то торгувати пристрасть. А що ж робити, коли ми жити не мали за що...” [255, с. 136]. Сповідаючись перед сестрою, Олександра Білозерська, за художньою версією І. Корсака, плаче, як плакала колись у дитинстві. Вона ж розкриває елементи свого костюма, якого сама соромилася, але із-за крайньої бідності не могла мати нічого іншого. Тут же

подано опис зовнішності у власному баченні героїні, тобто своєрідний автопортрет: “Вже не соромлячись своєї сестри, Олександра ревнула тим глибинним плачем, якого не зміряти міркою – голосний вельми він чи ні; так плакала вона востаннє лиш у дитинстві, і не з болі, а від образи неймовірно великої та неочікуваної: тоді щенятка Марка хотіла погладити, а той цапнув негадано і підступно...

Я одягала два роки потворного, жахливого капелюшка тульського, великим панам візити в тому самому ненависному капелюшку робила, що ще колись в засланні у Тулі стільки літ в ньому ходила. Люди казали: нечупара, неохайна, одягатись ніяк не вміє. А нехай би в душу заглянули, скільки я з того натерпілась... Усе в мене не так, як слід, і руки великі, пальці товсті, і комірець брудний, і зачесана неохайно” [255, с. 137].

Ганна Барвінок попри всі складнощі стосунків з чоловіком уважно стежила за критичним публікаціями про його творчість у періодиці. Її розсердили оцінки Сергія Єфремова в “Киевской Старине” та стаття Бориса Грінченка про “Хуторні недогарки”, про що свідчить жест героїні: “Ти ба, пожбурила газету Олександра Михайлівна цього разу так, що вона злякано залопотіла сторінками...” [255, с. 148].

Ще один портрет Олександри Білозерської І. Корсак оригінально вибудовує в уяві Куліша: “Пантелеймон Олександрович навіть в уяві бачив, як іде за труною Олександра Михайлівна, йому шкода було її обличчя геть зчорнілого, всіяного глибокими зморшками раптовими, що нагадувало землю посушливої пізньої осені, висхлу, потріскану та порепану від тривалого і болісного бездощів’я” [255, с. 151]. Цей оніричний портрет насичений деталями зовнішності з домінуванням чорного кольору, з характерними порівняннями обличчя з землею посушливої пізньої осені.

Наступні портретні характеристики головної героїні роману є лапідарними. Вони розкривають її внутрішній світ: “Інколи на Олександру Михайлівну нападала непідйомна туга, млосна і невідступна, туга за її втраченим дитям.

Вечорами, бувало, вона не могла пересилити себе і виходила на подворицю, вглядалася в зоряне небо” [255, с. 162].

Часом вони є відголоссям чергової полеміки з Пантелеймоном Олександровичем, який ганив при ній видатних діячів української літератури Миколу Костомарова, Афанасія Чужбинського, Михайла Максимовича, Тараса Шевченка та ін.: “Вже за порогом вдихнула на повні груди свіже повітря, в якому чулись із саду такі хвилюючі пахощі свіжескошеної, ледь прив’яленої трави – ті пахощі хвилюватимуть і п’янитимуть завше кожного, хто ще не відірвавсь від землі” [255, с. 195]. Для Ганни Барвінок, повітря з пахощами трави після дошкульних і часто несправедливих слів чоловіка, який лише себе цінував у літературі, є тією віддушиною, де повнокровно розкривається її душа, оголюється внутрішній світ.

Наступний портрет Олександри Білозерської знову розкриває її взаємини з чоловіком. Жінка показана І. Корсаком як турботлива дружина, яка намагається створити комфортні умови для його праці. Тут важливим елементом портретної характеристики є безшумна хода героїні: “Скрадливо скрипнули двері і з тацею в руках майже безшумно постала Олександра Михайлівна: вона якось так вміла кімнатами переміщатися, мов у повітрі пливла, долівки не торкаючись навіть. Оту запопадливість Куліш цінував, звісно, хоч інколи, де правду сховати, вона дратувала вже його; якоюсь була та запопадливість пересолодженою” [255, с. 209]. Автор для відтворення пластики руху Олександри Білозерської застосовує слушне порівняння (“вміла кімнатами переміщатися, мов у повітрі пливла, долівки не торкаючись навіть”). І. Корсак, продовжуючи портретну характеристику героїні, звертається до відображення її міміки. У відповідь на грубість чоловіка “Олександра Михайлівна тільки очима ображено кліпала, не знаходячи слова потрібного, бо те, що на думку спливало, остерігалася вимовити” [255, с. 210]. Міміка героїні ніби імпліцитно передає те, що мала сказати вона у відповідь на грубощі й читач асоціативно розуміє, які слова могли зірватися з її уст.

Один з останніх портретів Олександри Білозерської в романі передається через діалог-сварку героїв: “На порозі знову Олександра Михайлівна появилася з тацею, підкашлянула легенько.

– Чого причепилася?! – хижо рикнув, аж ніяково стало самому, – та вже було пізно.

– Та млинці любимі твої зготувала... Вихолонуть, – і в голосі в неї щирий жаль за тими вихолонулими.

– Дай спокій урешті! – як вистріляний, схопився на ноги він, чи, точніше, незнана сила так рвучко вгору підкинула.

На якусь мить впала тиша, тільки поліно сире зашипіло злостиво

– Як смієш... отак? – сполотніла Олександра Михайлівна, ступила два кроки вперед і на стіл ледве встигла поставити тацю. – Чи про себе піклуюся?

– Втомило усе, разом з твоїми турботами... Заберуся в світи! – кидав знервовано, але все ж позиркував в бік дружини, мов хотів на затію свою попитати дозволу та кортіло також: а чи будуть перепиняти?” [255, с. 213]. І. Корсак відображує зміни в поведінці героїні під час сварки: спочатку вона делікатно підкашлює, потім жалкує за підсмаженими нею млинцями, які можуть вихолонути, потім ображається на чоловіка. Фізичні зміни в портреті незначні (“ступила два кроки вперед і на стіл ледве встигла поставити тацю”), але внутрішньо героїня ображена і ледве стримується, щоб не наговорити чоловікові поганих слів, які можуть суттєво погіршити їхні стосунки. Тим більше вона бачить, що Пантелеймон Олександрович явно її провокує.

Останній портрет Ганни Барвінок у романі І. Корсака є глибоко психологічним: тут зовсім мало фізичних рухів (“розплющила очі”, “накинувши на плечі свою теплу картату хустину,.. вийшла у двір”, “дивилася в височінь ... з-під долоні”), майже немає, окрім картатої хустини, деталей вбрання, але є виразне відтворення стану душі з постійною тривогою, біллю про втрачену дитину, неможливістю материнства: “Олександра Михайлівна розплющила очі і мимоволі замилувалася на хвильку: крізь посірілу віконну шибку несміло, ніяково

навіть, зазирала мерехтлива досвітня зірка. Але не ця вранішня гостя, що зблимувала і тихо переливалася, розбудила її.

Якась тривога лягла на серце, мовби вона щось важливе досвітком мала зробити, і їй як раніш конче вставати, щось нило і проганяло сон, хоч нічого вона собі особливого на вранішню пору не загадувала. Накинувши на плечі свою теплу картату хустину, Олександра, підштовхувана тою ж тривогою, вийшла у двір. ... Дивилася в височінь Олександра з-під долоні, хоч те без потреби, бо до сходу сонця ще трішки було... ... Від пісні пташиної Олександра чомусь зіщулилася в кулачок. Холод раптовий душу скував, мало того, він кров'ю заволодів і ширився жилами – вона почувалася, наче з льодової глиби витесана...

Олександра Михайлівна дивом угадувала перший приліт щовесни і виходила на той поклик пташиний, довгим поглядом проводжала ключ, а тоді чимдуж бігла у дім, аби забитись в найдальший куток, у нірку найменшу та найтіснішу і виплакатися там до сухих очей, наревтися беззвучно, давши волю горю своєму, болеві невтамованому, що душу на шмаття рве... ... Злякано обернувшись, аж здригнулася від несподіванки: на порозі стояв Пантелеймон Олександрович" [255, с. 228 – 229]. Закінчується портрет О. Білозерської здивуванням і переляком героїні; Куліш, який її покинув, несподівано з'явився на порозі її хати. Автор при цьому робить акцент на руховій моториці персонажа.

Портрет іншого головного героя, Пантелеймона Куліша, будується також на заглибленні в його внутрішній світ, риси зовнішності деконцентровані по всьому тексту. Як і у випадку з портретом його дружини Олександри Білозерської, І. Корсак подає портрет героя багато разів, доповнюючи, поглиблюючи, уточнюючи його, показуючи зовнішність і внутрішній світ героя в діалектичному розвитку.

Уже експозиційний портрет Пантелеймона Куліша засвідчує, що він був людиною енергійною, працьовитою, налаштованою на довгі роки плідної праці: "Куліш змолоду привчив себе цінувати кожну свою хвилину: як здригнеться щоразу стрілка годинника, то відійшла безповоротно навіки, гадав, ще частинка життя.

Він не любив досвітком вилежуватися та маніжитися в ліжку, а схоплювався відразу, мов пружиною вистріляний: так багато справ нагальних чекають. Молодість та ще сила невитрачена сповнювали його, як виповнюють тугі соки визрілий плід перед Спасом: Пантелеймон входив в життя прудкою й пружною ходою, не вельми переймаючись порогами, які випадає переступати, бодай навіть і спотикатися на них інколи" [255, с. 10]. До зовнішніх характеристик належить його нелюбов до ніження в ліжку, рвучкість рухів ("схоплювався відразу, мов пружиною вистріляний").

У сумнівах юної Саші Білозерської проступає соціальний складник портрета Пантелеймона: "Куліш їй не пара, незаможний він і дворянства не має, без певного майбуття..." [255, с. 15]. Для дворянки Олександри Білозерської очевидно негативом була відсутність дворянства в її нареченого і його бідність. В уяві матері Олександри також важливим соціальним складником портрета майбутнього зятя є його бідність. Однак вона звертає увагу ще й на самовпевненість і гонористість Пантелеймона, його колючий характер: "...Незабезпечений зять, без маєтностей або пристойного спадку, ще й характером незручним видався, не по літах самовпевнений і гоноровий, наче йорж, щойно виловлений з води, що задиристо б'є хвостом, тріпоче та вколоти силиться" [255, с. 16].

Закохана Олександра в перші місяці після шлюбу із здивуванням осягає внутрішній світ свого чоловіка, який виявляє надзвичайну чутливість до вагітної дружини: "Вона з подивом водила очима за чоловіком, що переходив від хати до хати, а далі через кладочку, змахуючи руками, мов канатоходець, подався по той бік чи то рівчака широкого, чи малосилої річки.

Незабавом він знову руками змахував на кладочці, що прогиналася добряче та підступно погойдувалася – Куліш тепер одною рукою більше балансував, бо в другій тримав торбину якусь чи вузлика; в один мент його повело уліво, він хитнувся, та перестарався, певно, і в наступну мить, забавно перехилившись у другий бік, шубовснув з голосним плюскотом у крижану воду, що нагадувала швидше кришиво з льоду й води" [255, с. 21]. Тут перш за все ми бачимо ходу

героя, змахує руками, переходячи через кладку, а потім, не втримавши рівноваги, падає в річку. Олександра не встигла перелякатися, як побачила, що "... Пантелеймон, з якого зусібіч цюркотіло, гордовито підняв угору трофей" [255, с. 21]. Знову таки зовнішність Куліша залишається ледь окресленою. Автор роману показує мокрого героя, з якого стікала вода, що гордо підніс догори ягоди, які він хотів принести для дружини, що була при надії.

Наступний портрет Куліша розкриває його внутрішній світ, передає його суперечливі роздуми з приводу того, що він веде роздвоєне життя. З одного боку, поруч з ним любляча й турботлива дружина, а, з другого боку, інші жінки, до яких також його манить, і він не знає, що йому робити: "Пантелеймон Олександрович не раз сам собі диву давався, звідки на нього і за які прогріхи впала, як сніг у Петрівку, ця гризота недавня, чом з добра-дива раптом взялася нити душа, як в старого ревматика рипучі кості у занудну сльозливу осінню погоду... Здавалося б, чого ще йому бажати: вірна і турботлива дружина, що з сірого досвітка, заледве спросонку цвірінькне пташка в саду, і аж до сутінок надвечірніх, наче квочка з опущеними задля пересторогу крилами, опікується ним дружина – не повинен він голову сушити про хліб і шкварку до хліба, має твори свої творити, які колись та визнати мусять, клопотатися, аби мороки не відав, чим друкарню за написане оплатити. ... Стривай, сам собі при тому перечив, ти ж не перестав дружину любити, свою Сашеньку, і водночас памороки забивати черговій голівці дівочій. Чи може ти унікум який, душа в тебе здатна любити двох одночасно? Чи ти звичайнісіньке біологічне твориво, банальний самець, вся сутність життєва якого чим більше самок запліднити?" [255, с. 45].

Більше рис зовнішності Куліша з'являється у відтворенні його реакції на сцену ревності з боку дружини, свідком якої стала її сестра Надія: "Лице в Пантелеймона Олександровича було мов буряковим соком рясно натерте, а сам він по кімнаті метався нажаханою кішкою.

– До кого ти мене ревнуєш? – кричав Куліш, люто поводячи з боку в бік білками очей, мов шукав якийсь непобачений досі для втечі з кімнати вихід. – До мертвої людини ревнуєш, до трупа?!" [255, с. 72 – 73]. Тут немає опису

внутрішнього світу героя, зате є елементи його зовнішності – розлючене червоне обличчя, білки очей, які люто оберталися з одного боку в інший, крик на дружину.

Заспокоївшись, на другий день Олександра Білозерська бачить свого чоловіка в інакшому світлі. Із рис зовнішності в її баченні постають лише злегка зсутулені плечі, зате місія чоловіка нею проглядається на перспективу: “Куліш, очевидячки, підготовлений краще, на своїх злегка зсутулених плечах він світла більше донесе всім тим, хто сьогодні ще під стіл пішакує...” [255, с. 74 – 75].

Наступний портрет Куліша подається в баченні Вахнянина і Олександри Михайлівни. Тут перераховуються риси характеру письменника – зосередженість, замкнутість, нетерпимість до інших: “...Інколи видавалося Вахнянину, що Куліш є добрячою нетерплячкою, на собі зосередженим і замкнутим, а будь-який інший чоловік, з яким він стрінеться чи справу має, мусить бути на його винятково послуги. Олександра Михайлівна навіть наприкінці Вахнянина застерегла:

– Я вас жалую, бо ви з моїм чоловіком не довго видержите.

На те Пантелеймон Олександрович тільки пальцем дружині вдавано суворо було пригрозив” [255, с. 79]. Жест Куліша, яким закінчується наведений вище портрет, додає черговий штрих до його зовнішності.

Взагалі, І. Корсак при створенні портретів досить часто використовує такий їх , як жест. У наступному портреті Куліша таким жестом є нервово закладені за спиною руки, що є наслідком незадоволення діями його побратима зі Львова Якова Головацького, який негативно висловлювався щодо запропонованої Пантелеймоном Олександровичем системи письма “кулішівкою”. Крім того, цей портрет ще містить деякі фізичні параметри, а саме: відображення ходи, схвильованого дихання героя: “Пантелеймон Олександрович спершу фуркав їжаком розсердженим, набираючи глибоко в груди повітря і з силою видихуючи його, потім швидко взад-вперед став ходити кімнатою, заклавши нервово руки за спину, – йому справді потребувався час, аби зійшли з душі злість, подив і обурення” [255, с. 80]. Продовженням цього портрета є відображення фізичного стану героя, який після бурхливої реакції злегка заспокоївся: “...Куліш вже трішки

заспокоївся, і навіть в скронях тихіше бухкати почало – і Пантелеймон Олександрович перечитав те, що надіслали зі Львова йому сюди, у Варшаву...” [255, с. 81].

Чи не вперше в українській документальній літературі І. Корсак використовує оніричний портрет реального героя, який несе в собі анімалістичні риси: “Пантелеймон був левом: справжнісіньким, хоча й вельми молодим, з гладенькою лискучою шерстю і пружними лапами, що наливалися невідпорною силою ледь не щодня, з кігтями, що стрімко гостроти набували та моці, і з загривком, що жахатиме до паралічу колись звірину. Він не розумів, що трапилося, коли левицю, матір його, яка готувалася саме напасти на овечу отару, з першого пострілу вбив пастух... ... Я лев, – голосно вимовив Пантелеймон Олександрович, прокидаючись, та марне силячись пригадати: читав він щось схоже про звірів цих, чи воно саме припливло йому” [255, с. 90 – 91]. Уві сні Пантелеймон Куліш бачить себе левом, який є ще зовсім молодим, сповненим сили й енергії. Цей анімалістичний портрет набагато більше розкриває рис зовнішності героя, ніж попередні: тут і лискуча шерсть, і пружні лапи, і гострі кігті, і загривок. У цей портрет автор закладає прихований смисл: прокинувшись, герой розуміє, що йому не хочеться бути левом, бо тоді його життя повинно бути самотнім, чого Кулішеві, зважаючи на його численні романи, явно не хотілося: “Та бути левом, переконався він на своєму віку, то приректи себе на одинокість” [255, с. 90 – 91].

Оскільки Куліш – письменник, то певна частина портретних характеристик у тексті роману І. Корсака так чи інакше пов’язана з письменницькою працею: “Пантелеймон Олександрович писав, зиркаючи час від часу в вікно, мов у листі мав викласти там побачене...” [255, с. 100]; “А в самого перо з рук випадало, так хвилювався” [255, с. 117].

Наступний портрет подано через сприйняття М. Драгоманова і авторську характеристику, у якій коментується зустріч з українським вигнанцем: “Куліш схуд, видалося Драгоманову, помітніше вилиці випнулися на обличчі, безцеремонно наступали залисини на розкішну колись чуприну, а в вусах сивина

зблискувала так, мов господар щось таке смакував на десерт і не струсив цукрової пудри; еге, голубе, з гіркотою в душі всміхнувся Михайло Петрович, – і тебе також, попри твою невсидючість та невспокоєність, не вельми то жалував час.

Радий і не радий був Пантелеймон Олександрович тій зустрічі з Драгомановим: сяйнула була спершу усмішка нелукава, коли ручкалися, а потім, як мова дійшла до дражливого для Куліша, то тільки пострілював, як з рогатки, час від часу злим поглядом, та ще лице розчервонілося якось дивно, мов висипкою дитячою вкрилося" [255, с. 139].

Цей портрет найяскравіше передає зовнішність Куліша. Подібного портрета його дружини в романі немає. Драгоманов, очевидно, порівнює зовнішність Куліша з тією, якою вона була раніше, при попередніх зустрічах. Асоціативно, у свідомості читача виникає й той минулий уявний портрет: на ньому письменник не худий, вилиці ще не випинаються на обличчі, залисин немає, чуприна розкішна, вуси без сивини.

Закінченням авторської портретної характеристики в сцені з М. Драгомановим є відтворення уміння П. Куліша володіти собою в складних умовах: "Насправді Пантелеймону Олександровичу з натугою давалася ота позірна байдужість, при одній лише згадці про Вілінську його пробирав холод незрозумілий. Кулішу не тільки про ці напівдетективні перипетії оповідали" [255, с. 142]. Тут важливими чинниками відображення зовнішності героя є не лише імітація байдужості, а й почуття ревнощів, поступове пригасання злості: "Пантелеймон Олександрович розумів, що ота ледь прихована злість на початку розмови з Драгомановим і вже зовсім для самого себе не притамоване і не приховане (від себе не утаїш!) почуття ревнощів до Тургенєва, – то не християнське, що щось від часів первісних, від істоти біологічної; та злість початкова впродовж розмови стихала, розвіювалася досвітковою осінньою мліччю і випала з душі врешті, як випадає росою, коли підіб'ється сонце, та сама осіння мліч" [255, с. 143].

Автор роману наступний портрет Куліша змальовує на схилі літ: "В останні часи Пантелеймон Олександрович сам собі інколи дивувався: хоч несуться літа

ластівками стрімкими, та він ще почувався в силі, ще прилипали очі до стрункої й зманливої постаті якоїсь дівчини на вулиці чи миловидної молодиці, однак видавалося, щось вже зламалося в ньому, щось надтріснуло, тільки не в тілі, швидше в душі... Років десять тому він не міг довго всидіти на одному місці, все кудись поспішав, остерігаючись панічно спізнитися, кудись їхав, кудись мчав, підганяючи візників вайлуватих" [255, с. 176]. Тут герой твору через внутрішній монолог порівнює себе молодого з тим, ким він став на старості літ. Начебто, ще є в нього сила, але щось змінилося в його душі. Він уже не може поспішати, кудись мчатися вперед, як це було десять років тому.

І. Корсак, додаючи чергові штрихи до портретної характеристики Пантелеймона Куліша, використовує спогади про нього Конiського, в яких йдеться про здатність П. Куліша до містифікації. Конiський відзначає особливості читання Кулішем віршів, які він сам написав, але видавав за чужі: "Куліш прочитав нам спершу декілька дрібних віршів, потім "Дунайську думу" і велику поему "Великі проводи". Читав він просто, гарно; але читане не робило ніякого враження на слухачів, і ніхто з нас після закінчення читання не висловив ні схвалення, ні осуду новому поетові. Коли ж Куліш спитав моєї думки, я сказав йому щиро, що в прочитаних віршах немає ніякої поезії – проза, та й проза не завжди добре римована. Куліш подивився на мене звисока, і нічого мені не відповідаючи, поклав рукописа в чемодан.

Куліш виїхав, навіть не попрощавшися, і довгий час не писав, а потім все вияснилося. Вірші ці були поміщені в "Основі" і підписані прізвищем Куліш" [255, с. 178].

Куліш не любив, щоб у його присутності когось хвалили. Коли Олександра Михайлівна схвально відгукнулася про Костомарова, то "зизом зиркнув на неї Пантелеймон Олександрович, блимнув так, якби на молоко, то би відразу скисло" [255, с. 191]. Тут І. Корсак відтворює погляд свого героя, використовуючи для цього відомий фразеологічний вираз. Позитивний відгук про М. Максимовича ще більше розгнівав Куліша: "Пантелеймон Олександрович розчервонівся з усього того і, схопившись з-за столу, вже руками махав, як вітряк на вигоні, в якого не

встигли мливо засипати; Олександра Михайлівна з острахом позирала на чоловіка, подумки прикидаючи, чим би то його спинити" [255, с. 192 – 193]. Розчервоніле обличчя героя свідчило про його гнів.

Передостанній достатньо розгорнутий і деконцентрований портрет показує Пантелеймона Олександровича на схилі літ. Мешкаючи останні роки життя на хуторі, старий Куліш полюбляв у дощові дні сидіти біля каміна, переглядаючи пресу: "Погоди такої лихої нили кості немилосердно в Пантелеймона Олександровича і він, відігріваючи їх, довго й незрушно сидів перед каміном" [255, с. 207]. Тут автор натякає й на хвороби письменника, і на осінню прохолоду, від якої ниють кістки. Показує він і позу, в якій перебував герой роману. Продовженням портретної характеристики є зміна пози – від непорушності до поправляння і підворушування дрів у каміні: "Пантелеймон Олександрович відклав на хвильку читане і взявся поправляти в каміні та підворушувати напівперегорілі дрова, що, потріскуючи, сипали сердитими іскрами, рівно ж так, як іскрило дратівливо в його душі" [255, с. 208]. Про стан душі героя свідчить його дратівливість. У цьому портреті дратівливість поступово переходить у роздратування: "Він, як по-щирості, за випадку іншого, взявся б за їжу, але зараз через роздратування геть полуднувати перехотілося, і він зло, мов дружина була винувата в його кепському настрої, крутнув головою: Олександра Михайлівна так само безшумно розтанула" [255, с. 209 – 210]. Причиною роздратування був відгук І. Франка на його "Хуторну поезію", у якому було чимало негативних слів на адресу Куліша, звідси й роздратування на адресу дружини. Щойно вона залишила його наодинці з пресою, Куліш взявся читати іншу газету: "Як зачинилися скрадливо двері за Олександрою Михайлівною, Куліш з серцем відкинув читане і взявся за газету "Буковина"... " [255, с. 211]. Тут автор роману використовує виразну портретну деталь: "З серцем відкинув читане". На цей раз йому на очі потрапила публікація, у якій йшлося про його взаємини з Шевченком, де творчість Кобзаря ставилася вище за Кулішеві. Це завдало удару по амбіціям Пантелеймона Олександровича, а тут ще дружина принесла йому свіже засмажених млинців: "Дай спокій урешті! – як вистріляний, схопився на ноги він,

чи, точніше, незнана сила так рвучко вгору підкинула” [255, с. 213]. Гнів викликає різку зміну пози героя, а потім потік образливих слів на адресу Олександри Михайлівни: “Потім Пантелеймон Олександрович навіть не все пам’ятав, яку мову колючу й шпарку швиргав, його понесло й не було вже стриму; слово не добирав тепер, а брав перше-ліпше скраю та пожбурював зі злістю каменем: він на крик від часу зриваючись, говорив про жінчине безталання, і тільки йому вона має завдячити, що в письменництво вивів, і їхнім життям бездітним, чого вовік не траплялося, з серця дорікнув...” [255, с. 213 – 214]. Закінчується портретна характеристика Куліша його рішенням залишити дім, на що дружина мовить: “Іди й не вертайся...” [255, с. 214].

Останній портрет Пантелеймона Куліша містить своєрідну розв’язку цієї фабульної лінії. Олександра Михайлівна в момент душевного неспокою раптово бачить: “...На порозі стояв Пантелеймон Олександрович. Лице його було бліде і незрушне, як з парафіну виліплене, і ворухнутися жоден мускул на ньому права не мав, хіба вуса незвичні були: правий вус, як завше дбайливо підкручений, гонорово у бік стирчав, проте лівий якось похнюплено і безвільно, втомлено вниз дивився” [255, с. 229]. Жодного разу в баченні дружини не відображалося стільки рис зовнішності чоловіка, як в останньому епізоді: тут і колір обличчя, і його незворушність, і диспропорція вусів. Цей портрет є найвізуальнішим. Він доповнюється внутрішніми роздумами героїні, які також містять портретні вкраплення чоловіка: “...Це обличчя ненависне мої очі не здужають бачити; ні, досить болі, страждань і принижень. З перших днів заміжжя нещасного цей чоловік ім’я твоє в багнюці топив, ще й ногою притопував... ... Хто він такий. Зрештою?! Син козака і доньки простого козацького сотника, що не мав документального посвідчення про дворянське походження, через що й в університеті лише слухач, всі роки веде себе зверхньо, непоштиво й нестерпно... ... Боже, як ти любила ці ненависні очі... ... Норов він мав переперчений...” [255, с. 329 – 330].

Портрети другорядних реальних героїв у романі І. Корсака є лаконічними, концентрованими в одному місці. Так, портрет Тараса Шевченка містить лише

кілька штрихів зовнішності поета, які протиставляються уявленням жандармів про нього: “Жандармам, як нарозказувало їм начальство, треба взяти було державного злочинця важливого, і він уявлявся їм неабияким зарізякою, каторжником затятим. Який же подив їх брав, коли замість зарізяки перед ним повстав елегантно вдягнутий молодий чоловік, у фракові, з манерою витриманою і виваженою” [255, с. 94].

Парний портрет Аліни Крагельської та Миколи Костомарова є лаконічний, він містить лише по одному штриху одягу цих персонажів: “Вона була в підвінечній одежині, а він у білому галстуці, як його арештували” [255, с. 117].

Більше пощастило портрету Марка Вовчка. Не дивлячись на епізодичність образу, в романі портрет письменниці постає розгорнутим, деконцентрованим, що містить як риси зовнішності цієї жінки, так і відображення її внутрішнього світу: “Звісно, самі чоловіки зовсім іншою бачили молоду Вілінську: висока, струнка, з прекрасною каштановою косою і ще прекраснішими сірими очима неймовірної глибини, вона виділялася в товаристві, і хоч не мала особливого приданого, нестачі в женихах не знала” [255, с. 130]. Автор звертає увагу на ті візуальні риси, які підкреслюють молодість і красу героїні, надаючи особливу увагу таким деталям, як каштанова коса та сірі очі. Роки життя з юристом Пассеком сприяли ще більшому розквіту краси героїні: “Шість щасливих літ Марія Олександрівна прожила під Парижем з молодим юристом Олександром Пассеком. То були для неї роки, як сад перед Трійцею: у розвої усе, листя тендітне і ніжне, ще не припале пилюгою сірості буднів, не зжовтіло від жнивної спеки негараздів, не висохло, не зчерствіло від подиху осені, яка ж мала колись та настати” [255, с. 186]. Зовсім іншою постає Марія Вілінська після смерті близької до неї людини Дмитра Писарева. Автор розкриває її душу в цю трагічну для неї мить життя: “Світ жовтим ставав і колами йшов, як сиділа вона біля небіжчика в маленькій церковці на побережжі, допоки свинцеву труну робили, несила була дві доби навіть макове зерня до рота вкинути. Нещастя, здавалося, доконати зовсім взялося Марію Олександрівну, бо заледве повантажили труну на пароплав та рушили в море, як здійснився безжальний і лютий шторм” [255, с. 186 – 187]. Літота

(“несила була дві доби навіть макове зерня до рота вкинути”) виразно ілюструє тугу Марії Вілінської за Дмитром Писаревим. Туга за цим чоловіком ще більше посилилася під час морської поїздки до Петербурга; про страждання героїні свідчить бездумний тупий погляд, який на хвилю став осмисленим, коли героїня побачила білу ворону на поручнях корабля: “Решту тої страдницької дороги Марія Олександрівна тупо дивилася в вікно її маленької каюти, де за склом лютував шторм із зливою, вода небесна зливалася воєдино з водою морською: заледве виднілися палубні поручні в кількох від вікна кроках; ті поручні то раптово здіймалися вгору, то падали рвучко униз, в міру того, як хитало й розгойдувало нещасне судно. Раптом на поручні сіла незнана птаха, то напевне була не чайка, де б вона здужала бурю таку здолати; Марія Олександрівна на хвилю вийшла з свого бездумного стану і стала вглядатися – і жах повільно став стягувати шкіру на спині. То була ворона, біла ворона, невідь звідки взялася тут, і невідь, що їй робити у морі та ще в шалену негоду: ворона присіла на мить на поручні, мов не існувало для неї диких вітрів, хіба злегка помахом крил втримуючи рівновагу. В момент якийсь вони поглядами зустрілися, і видався Марії Олександрівні навдивовижу той погляд знайомим; видалося навіть, що птаха глузливо на неї глипнула, мов сказати хотіла: “Ну що? Маєш?..” [255, с. 187]. Нещастя, що випали на долю Марії Вілінської, підсилені муками від морської хвороби, призвели до нервових зривів: “Не впізнаючи нікого, вона говорила впівголоса сама із собою, вона просила прощення у всіх, перед ким, як вважала, в житті завинила. А найбільше благала прощення в Олександри Михайлівни Білозерської, в Ганни Барвінок...” [255, с. 188].

Автор закінчує портрет Марка Вовчка відтворенням її марення, де лише пробивалася нерозбірлива мова й відчувалася туга за загиблим Дмитром Писаревим: “Вона говорила впівголоса, місцями нерозбірливо, і навіть у маренні світ залишався для неї таким же жовтим, різким та відразливим, як тоді, у маленькій церковці на ризькому побережжі, над труною коханого” [255, с. 190].

Портрети вигаданих персонажів у романі І. Корсака постають концентрованими, лаконічними. Студент, друг брата, який умовляє Олександру

не виходити заміж за Куліша в її уяві постає високим та худим: “...Йшла із ще одним братовим давнім друзякою, високим та худим, як тичка, по якій має витися біб-тичкун” [255, с. 6]. Автор уводить у свідомість героїні його порівняння з тичкою, на якій повинен витися біб. Циганка постає в баченні Олександри старою сивою жінкою зі зморхлим обличчям, ворона на плечі якої викликає страх: “...Стара циганка. Пацьорками рясно обвішана, зі зморхлим, як халява поношеного чобота, обличчям, вся сива, навіть біла, в Олександри вона викликала мимовільний страх: на довершення, на плечі старої сиділа ворона, з дивовижним рідкісним оперінням – така ж біла, як і її господиня” [255, с. 15].

Таким чином, ми проілюстрували й прокоментували потужність творчих пошуків І. Корсака у відтворенні портретних характеристик героїв роману “Перстень Ганни Барвінок”. Власне, портрет Ганни Барвінок як реальної героїні є наскрізним і деконцентрованим у тексті твору. Таким же є й портрет її чоловіка – Пантелеймона Куліша. І. Корсак відтворює портрети обох героїв у діалектичному розвитку. При цьому кожна деталь суттєво поглиблює чи уточнює щось в описі зовнішності, а також у розкритті внутрішнього світу героїв, причому все це робиться в хронологічній послідовності. Автор роману відстежує портретні зміни від молодих літ і до самої старості героїв. При створенні портретів реальних персонажів І. Корсак особливу увагу зосереджує на окремих виразних деталях, жестах, міміці. Новим є широке використання оніричних портретів, зокрема вперше в українській документальній літературі І. Корсак використовує модифікацію оніричного портрета реального героя, який несе в собі анімалістичні риси. Портрети інших реальних героїв є здебільшого концентрованими і лаконічними.

5.3. Портретування в романі Г. Пагутяк “Маґнат”: місія двійництва

Галину Пагутяк називають найзагадковішою й наймістичнішою письменницею в новітній українській літературі. Її перша повість “Діти” була

надрукована в журналі “Дніпро” ще в 1981 році. І вже майже сорок років її твори користуються попитом серед читачів, не забуває про них і критика.

Зупинимося конкретніше на одному з останніх творів письменниці – романі “Маґнат” (2014). Головним героєм твору є Ян Щасний Гербурт з Добромиля, неординарний чоловік, що спробував себе в різних сферах життя Речі Посполитої на рубежі XVI – XVII ст. Він був письменником, публіцистом, видавцем, дипломатом, воєначальником, політиком. Автор роману вже в анотації зазначає, що “це не біографія, а лиш іскра, що пробігла між Ренесансом і Бароко, тінь від тіні чоловіка, що втратив не менше, ніж здобув” [356, с. 2]. І справді, “Маґнат” Г. Пагутяк – це не біографія героя в традиційному плані. Це цілком експериментальний роман, автор якого “прагне зазирнути за межу людської свідомості, осмислюючи пограничний стан людського буття” [356, с. 2]. Головний герой твору подається через сприйняття бідного волинського шляхтича Северина Никловського. З великого огрому проблем, які порушує письменниця в романі, нас цікавить лише ті, що прямо стосуються особливостей портретного дискурсу. Тим більше, що Г. Пагутяк і тут багато в чому експериментує.

Власне, портретні характеристики живого Яна Щасного Гербурта подані лише в експозиції роману, а далі вони є рефлексіями Северина Никловського, якому випала доля зіграти роль своєрідного двійника героя, оскільки місцева традиція вимагала: на період трауру, що тривав чотири місяці й до похорону особу покійного мала заміщати парсуна, людина, одягнена в його вбрання, котра повинна бути зовні схожою на небіжчика. У “Словаре” Б. Грінченка **“**Парсуна, ни, *ж*. Лицо, физіономія” [421, с. 97].

Портрет Яна Щасного Гербурта є деконцентрованим. Він більше схожий на мозаїку, кожний елемент якої щоразу додає все нові штрихи до образу реального героя. Спершу ми бачимо відчужений погляд магната, якого явно не цікавили наїдки й напитки за столом: “Я се знав ще звечора, коли він сів вечеряти й дивився на всі тарелі, повні їжі, як на щось незнайоме, а на кафари з вином і збанки з пивом поглядом, налитим до вінця новим напитком, що для живого смертельний, але й мертвому не потрібен” [356, с. 8]. Ян Щасний готувався

покинути цей світ. Це видно вже з наступної характеристики: “...Наступної миті його ясновельможності стало зле. Він похилився на бік і сповз на підлогу. Зомлів” [356, с. 9]. Тут знову таки дуже мало штрихів, що свідчили б про зовнішній вигляд героя, а більше про його фізичний стан. Ян Щасний мав хворе серце, а тому надії, що він може здолати недугу, було мало. Северин наголошує саме на цьому: “Як серце дуже, то помучиться ще пару днів. Однак міцного серця ясновельможний не мав: коли ми позавчора піднімалися з ним на Радичеву гору, він геть засапався. Але хто міг знати, що все трапиться так нагло” [356, с. 12]. Смертельну недугу спричинили постійні життєві негаразди, які супроводжували Яна Щасного в останні роки життя, зокрема, тюрма, опала, що підірвали силу духу цього зовні міцного чоловіка: “Насправді ж істинна причина його недуги таїлась в споневіреному духу і великій втомі від того, що мусив він кілька літ ходити по колу, не можучи вийти з нього, бо се загрожувало йому втратою усього: статків, честі, родини” [356, с. 12]. Г. Пагутяк передає фізичні муки героя, що відбилися на його зовнішності: “Права частина лиця потемніла, а ще він розщибався, і довелося нам прискочити і тримати ясновельможного, щоб не зірвався з постелі й не побився” [356, с. 13]. Северин разом з маршалком тримали важке тіло Гербурта, що перебував в агонії. Щоб полегшити страждання героя, цирульник зробив надріз, щоб випустити кров: “У напівтемряві спальні кров здавалася хворою, чорною” [356, с. 13]. Проте Северин зазначає, що “так могла виглядати й наша кров – кров здорових” [356, с. 13]. У продовження портретної характеристики героя Северин додає його мимовільний жест, жест людини, що вмирає: “...Земні судді судять зі звичаю і становиська свого, і се від них намагається відбитися зараз Ян Щасний, розмахує рукою” [356, с. 18].

Залишивши Яна Щасного в агонії, Г. Пагутяк примушує іншого свого головного героя згадувати, яким він був живим при першій їхній зустрічі, що відбулася за досить несприятливих обставин для Северина. У дорозі його пограбували і ледве не позбавили життя. Автор порівнює Северина з багатостраждальним біблійним Йовом, що “побитий і нагий” [356, с. 20] прийшов просити в Яна Щасного допомоги. Саме тоді він уперше побачив Яна Щасного

Гербурта: “...Виглядав він спокійним, пристійним чоловічком з гарно підрізаною бородою, а очі його не метушились, і руки не дрижали” [356, с. 21]. Тут є декілька деталей зовнішності, що доповнюють відомий з експозиції портрет Гербурта. Далі Северин помічає, що Ян Щасний не любитель довгих розповідей: “Ясновельможний слухав-слухав, а далі, видно, знудився, і спитав, у яку пригоду я потрапив” [356, с. 22]. Герой цю рису характеру Гербурта пояснює тим, що він “чоловік великий, високого стану” [356, с. 22]. Проте зовнішня байдужість Яна Щасного до долі бідного шляхтича виявилася позірною, той погодився йому допомогти, запросивши на другий день поїхати з ним в Боневичі, де мав власну друкарню, щоб поправити здоров’я й не виглядати бідним Йовом. До того ж Гербурт виявився достатньо самокритичною людиною. Прощаючись, Северин почув його слова, що свідчили про самокритицизм і запізніле каяття цієї людини: “Я вже брався за клямку дверей, як до мене долинули слова ясновельможного, сказані не дуже голосно, але й не тихо:

– Якби пан знав, скільки з моєї вини на світі з’явилося таких Йовів, то не дякував би мені зараз!” [356, с. 22]. Далі Г. Пагутяк перериває ретроспективні спогади Северина, щоб побачити заключні хвилини життя Гербурта. Тут також є кілька портретних штрихів, що суттєво доповнюють опис його зовнішнього вигляду і внутрішнього стану: “...Тут ясновельможний відкрив очі й раптом сів на ліжку. Ми підскочили до нього, бо бачили, що зробив він се в безпам’ятстві.

– На Бога! Змилуйтесь! – жалібно скрикнув він” [356, с. 23 – 24].

Северин відзначає велику фізичну силу цього героя, підсвідомі рухи тіла, що проявилися в нього в агонії: “...Пан Гербурт мав силу, дай Боже, кожному. Він використав мене як підпору і, відштовхнувшись від мого плеча, встав на ноги, ступив два кроки і раптом впав. ... Ясновельможний лежав голілиць” [356, с. 24].

Далі бідний шляхтич у ретроспекції знову бачить Яна Щасного живим в останні дні його життя, шкодуючи, що ніхто з оточення ясновельможного не помічав його смертельної хвороби: “Завірюха надворі, і ми всі тулилися до господаря, як курчата до квочки, в його теплому домі. Та й виглядав

ясновельможний як звичайно, тобто як вчора і як позавчора виглядав. Ніхто й не здогадувався, що його точить недуга зсередини" [356, с. 28].

Оніричні портрети в біографічних творах зустрічаються досить рідко. Г. Пагутяк не цурається відтворювати зовнішність своїх героїв через сни інших персонажів. Саме невдовзі після смерті Яна Щасного Гербурта Северину Никловському сниться сон, у якому він бачить магната. Письменниця акцентує увагу на темному кольорі одягу героя: "...В кінці проходу стояв ясновельможний у темній одежі й знаком манив мене до себе. А коли я підійшов ближче, то побачив, що прохід завертає, і пан Гербурт йде по ньому не озираючись, певно, чує мої кроки за собою. ... Нарешті ясновельможний зупинився перед залізними дверима, вкритими іржею. Я ще здалеку бачив, що за дверима горять свічки. Я увійшов туди. Посеред невеликої кімнати на риштаку стояла відкрита труна, а по кутах її чотири канделябри зі свічками. Ясновельможний стояв над труною і зазирав у неї. А тоді махнув рукою. Щоб я підійшов ближче.

У труні лежав, звісно, мрець, якого я спершу не міг спізнати. Оскільки дух покинув тіло, то воно виглядало мізерним, жовтим, очниці запали, ніс загострився, але поступово до мене почало доходити, що мрець – се Ян Щасний Гербурт. Хоч не скажу, що се мене дуже здивувало. Чомусь ні. А ясновельможний, піднявши голову, спитав мене:

– Ану, чи вгадаєш вашмосць, хто з нас справжній?

Він всміхнувся якось криво, ніби від моєї відповіді щось залежало..." [356, с. 29 – 30]. Онірична сцена, у якій померлий Гербурт підводить Северина до труни, у якій лежить його двійник, ніби сигналізує бідному шляхтичеві про скорі зміни в його становищі, що йому невдовзі самому доведеться на певний час стати Гербуртом, щоб під час трауру за місцевим звичаєм імітувати образ живого ясновельможного магната. Проте, перш ніж стати парсуною, своєрідним двійником Яна Щасного, Северин мав ще час, щоб укотре роздивитися його портрет: "Я перевів погляд на портрет ясновельможного, щоб не дивитись на цього щура (секретаря, який розбирав папери небіжчика. – *А. Г.*). Портрет був не парадний і зле намальований, однак сутінки скрадали його вади, і я раптом

подумав, що певно пан Ян Щасний, себто його невидимий дух, стоїть десь у кутку й спостерігає за нами, як ми не здатні впоратися з власним гнівом" [356, с. 33].

Ставши парсуною ("Мене волею-неволею призначили парсуною в жалобній церемонії, і хоч то завелика для мене честь і недостойний я, але не смів відмовитись" [356, с. 207]), Северин Никловський намагається якомога більше дізнатися про небіжчика, щоб точніше увійти в його образ, набути не лише портретної схожості, а й осягнути глибини внутрішнього світу Яна Щасного. Тут важливою для Северина є кожна деталь. Він згадує епізоди, свідком яких був сам. В одному з них він пригадує, як повертався додому Гербурт. Для Северина є важливими деталями образу магната є зовнішня неквапливість, швидкий пронизливий погляд: "Скільки разів я бачив, як ясновельможний заїжджав у двір під сам ганок, де його стрічали слуги, а він нічим не виказував своєї потреби у їжі чи спочинку, наче був зроблений із заліза. Не поспішаючи виходив з візка чи зсідав з коня, тільки погляд був бистрий і гострий: чи не зрадив його хтось за час відсутності" [356, с. 122]. Северин не раз бачив як трепетно Ян Щасний ставився до книги: "...Приймав книгу, наче дитя..." [356, с. 96].

Увійшовши в образ Яна Щасного, Северин Никловський часом сам став сумніватися, хто він, чи все ще бідний шляхтич, чи вже всемогутній магнат, і що на нього чекає в майбутньому? Уві сні йому вдруге з'являється образ ясновельможного. Знову герой бачить оніричний портрет Яна Щасного Гербурта. Він зовсім не переобтяжений деталями, герой ніби щось малює на снігу, не лишаючи слідів: "... Вдруге наснився покійний ясновельможний. Ніби стоїть він у чистім полі, такого великого й безмежного не знайдеться у цих краях, й виводить щось прутиком, на білому неторканому снігу. І слідів не видно, не лишає пан Гербурт слідів за собою, чи ж може таке бути, дивуюся я у сні" [356, с. 149]. На кресленнях прутиком на снігу Северин бачить вежі, колони, браму, дорогу, на якій зникає Ян Щасний, він намагається з'ясувати, що все це для нього значить. Г Пагутяк в автокоментарі пробує дати власне тлумачення цього сну героя: "Три колони поруч – це видавничий знак друкарні Гербурта, а оскільки перед тим

оповідач пригадував, як востаннє Гербурт навідував друкарню, це могло трансформуватись у такий химерний сон, який не був віщим" [356, с. 149].

Інші персонажі роману помічають процес перевтілення Северина Никловського в двійника Яна Щасного. Дехто з них прямо, як, скажімо, молодиця, бачать у Северині Гербурта: "Я виджу, що ти Гербурт, пізнаю не лише по одежі, а й по лиці" [356, с. 156]. Дехто, як, наприклад, кравець, що готував костюм для двійника, вважав, як і сам Северин: "...Ясновельможний був дебеліший і ширший в плечах, та й лице мав кругліше" [356, с. 202]. Маршалок, що відповідав за втілення Северина в образ Яна Щасного, докоряв йому: "Жупан теліпається на панові, як на жердці. Чого пан змарнів? Не годують добре?" [356, с. 203]. Він же напучував бідного шляхтича, якою повинна бути зовнішність магната: "Шляхті не треба видіти, яким пан Гербурт був перед кончиною, а лиш як виглядав у ліпші часи" [356, с. 203].

Непомітно в романі портрет Яна Щасного заміщується портретом Северина Никловського в образі ясновельможного. Спочатку Г. Пагутяк подає докладний перелік речей, що далі становитимуть костюм для Северина: "Клунок був величенький, але я не намацав там чобіт, а мені б придалися чоботи, бо мої з діркою. Але мене втішило, що одежа була відповідна – не німецька чи волоська, я таке не вдягнув би нізащо. Жупан, сукняна делія, підбита хутром шапка. Ґудзики срібні. Спершу жупан видався мені синім, але коли розвиднилось, то виявився зеленим, трохи потертим. Але такої дорогої одежі я ще не мав. Вона ніби сама до мене тулилася. Тепла!

Я одягнув ще одну сорочку, аби не висів жупан, підперезався поясом в сірі та сині паси, перетканим золотими нитками. Шкода, що мої чоботи поганенькі, але їх не буде видно, як вдягну делію" [356, с. 53]. Називаючи складники костюма, автор роману ніби вводить читача в контекст тієї епохи, коли відбувалися події, а це 1617 рік. Опис речей супроводжується докладною колористикою (срібні, зелені, сірі, сині, золоті кольори). Герой розуміє, що надіслане йому вбрання є надзвичайно коштовним ("Побачили б сю одіж син і невістка – за неї село ціле можна купити. І оксамит, і сукно німецьке, і хутро з

чорного лиса, і срібні ґудзики на додачу. Тільки шапка не по мені – голова моя більша” [356, с. 54]).

Через певний час, потроху входячи в образ Гербурта, Северин вирішує оцінити його портрет у своїй подобі: “Люстро наче мене чекало, виблискуючи коштовною темною рамою з вирізьбленими пухкими личками херувимів. Я стояв перед ним, щоб почути, що воно мені скаже. І воно заговорило: ти справді схожий на ясновельможного статурою, віком, одежею, але тільки й усього. Чоловік стає схожим на іншого, коли рухається, всміхається, як той, навіть коли очі в одного сиві, а в іншого карі” [356, с. 73]. Герой залишився задоволений зовнішністю: його статура, вік, одяг робили його схожим на магната, але, щоб утілитися в нього, треба ще докласти багато праці, тим більше, що не всі з оточення Яна Щасного вбачали в Северині двійника ясновельможного. Зокрема, секретар Гербурта прямо про це говорив, наголошуючи на певних вадах портретної характеристики: “Пшепрашем, але пан лише фігляр, комедіянт. Думає пан, що як вбрав одежу Гербуртову, то вже ним став? Ні! І постава не та, і погляд не той” [356, с. 92]. Водночас він втішав Северина тим, що з часом реальні портретні деталі образу Яна Щасного зітруться, а тому двійник може бути сприйнятим шляхтою, як такий, що відповідає образу магната: “Але за три місяці всі забудуть, як виглядав Гербурт, може пан не переживати” [356, с. 92]. Секретар дав Северину пораду, намагаючись бути схожим на покійника, не влазити в його внутрішній світ, бо, очевидно, духовне життя магната і бідного шляхтича є суттєво відмінним: “...Можу дати пану пораду, хоч вашмосць уже в літах. Хай у пана будуть вуса, і борода, і вбранко, всьо, як належить у погребовій виставі, але не дай Боже влазити в душу та серце небіжчика, бо довіку не вилізеш!” [356, с. 92]. Проблема втілення в образ іншої людини тривожила Северина. Сам себе він намагався втішити тим, що з нього достатньо бути зовнішньо схожим на покійного, як цього вимагав звичай, оскільки така традиція серед шляхти побутувала не одне століття: “Не може один чоловік стати тінню другого чоловіка. Ну, пройдуся я в тій процесії, чи проїдуся у панському візку з відкритим верхом у одежі покійного ясновельможного – і до мене так робили, се лиш

чудернацький звичай” [356, с. 111]. Будучи бідною людиною, Северин Никловський розумів, що великі магнати не завжди рахувалися з незаможною шляхтою, тому він вирішив допомогти одному з таких людей повернути назад його борг. Перебуваючи в образі Яна Щасного Гербурта, Никловський розпорядився негайно вирішити цю проблему. Г. Пагутяк наводить окремі деталі портрета героя, зокрема поставу і голос, які стали вирішальними, щоб допомогти бідному шляхтичеві: “І я певний був, що моя постава і голос в цей час бодай трохи нагадували поставу і голос ясновельможного пана старости мостиського і вишенського. Се вийшло навіть супроти моєї волі, так наче уся м’якість, що наповнювала мене, раптом ствердла і зробилась тверда, як залізо” [356, с. 129].

Герой настільки глибоко занурився в образ магната, що навіть дружина ясновельможного в це повірила, вручивши йому перстень покійного і непомітно впустивши додолу свою хустину, ніби запрошуючи реально замістити свого чоловіка, на що Северин не пристав, довго в муках роздумуючи, що ця хустина могла значити для нього: “Ся хустина, з якою я не знав, що робити, довго муляла мене. Тепер я не знав, як її повернути. Не треба було піднімати, лишити так, як є. Але що далі, то більше здавалося мені, що ясновельможна впустила її... для мене. Боже, що я собі намислив! Впустила для мене, давши тим знак, що не вважає мене бовваном, вбраним в одежу її покійного чоловіка, а живою людиною, достойною носити перстень Гербурта. Якби хтось про це дізнався, яка б ураза для її честі, страшно подумати. А однак зважилась. Я думаю, тому, що прикро їй було б позичати перстень будь-кому, зовсім уже нерівні собі” [356, с. 215]. Тут риси зовнішності героя посилюються психологічно вмотивованим розкриттям внутрішнього світу Северина, який ставить себе на місце покійного.

Те, що Северин Никловський став набувати рис схожості з Яном Щасним свідчать і слова інших персонажів роману. Один із шляхтичів говорить Северину: “...Вашмосць схожий на нього, як рідний брат” [356, с. 127]; “Ніколи не довелось мені бачити ясновельможного таким благим і спокійним, як пан” [356, с. 127]. Рятівник Северина Яць із Тернової каже йому: “...Вашмосць зле виглядає,

змарнів, пожовтів на лиці. ... Пан щораз більше стає схожим на небіжчика ясновельможного" [356, с. 142].

Сам герой не раз порівнював свою зовнішність з портретом Яна Щасного, що висів у будинку покійного, відзначаючи відмінності, над якими він збирався далі працювати: "Я став перед портретом. Дійсно, моя борода була коротша. Я бачив колись інший портрет, на якому Гербурт не мав бороди, лиш вуса, за сарматським звичаєм" [356, с. 204]. Довгі приготування до похорону закінчилися тим, що двійник ясновельможного врешті-решт був одягнений як і належить бути людині такого суспільного статусу. Йому пошили нове вбрання, підрівняли бороду, щоб була більша схожість з Яном Щасним: "Нарешті все було готове. Чоботи і сорочку мені нові пошили, під жупан клоччя намостили. Тільки персня ще не було – не знали, який дати. Стрій у мене був добрий, старосвітський, хоч у коморі ясновельможного було повно одежі заморської, яку я б постидався носити. Коли я у все те парадне вбрався, то стало мені душно й тяжко, ще й у покої напалено. Я хотів подивитися на себе в люстро, але воно було запнуте чорною хустою. Бороду мені підрівняв замковий цирульник" [356, с. 210 – 211].

Останнім випробуванням для Северина Никловського стали оглядини вдовою Яна Щасного. Вона хотіла особисто переконатися, що двійник її чоловіка має портретну схожість з ним: "Перед тим (оглядинами вдовою. – *А. Г.*) мене нарядили в найбільш підхожу одежу, щоб була, як на портреті, навіть шапку соболеву мав я на голові, що тиснула на скроні, і я чув, як жила б'ється" [356, с. 212]. Найтяжче в момент оглядин для Северина виявилося "дивитись їй (вдові. – *А. Г.*) у очі й обливатись потом в одежі небіжчика" [356, с. 212].

Фізична й психологічна напруга при цьому набуває кульмінації, героєві здається, що він повністю втратив свою особистість: "В сю мить я не був Северином Никловським, з голови у мене вилетіли всі спогади про попереднє життя й життя мого роду. Я був як та глиняна лялька, що її легко розбити й розтоптати на череп'я" [356, с. 213]. І лише після схвалення вдовою Северин почав приходити до тями: "Напруга спала, я навіть поворухнувся. Те саме зробив і маршалок, що стояв збоку, нахиливши голову для поклону. Але я не вклонився,

бо погляд удови велів, аби я стояв штивно” [356, с. 213]. Останнім портретним штрихом, що надало Северинові ще більшої подібності з Яном Щасним, став перстень останнього, який одягнула дружина покійного Єлизавета на палець двійника: “Я простяг праву руку долонею вгору, але ясновельможна повернула її вниз і одягнула перстень на вказівний палець. Він легко сковзнув, я відчув холод. То був перстень-печатка з гербом, але не той, що ним Гербурт запечатував листи, хоч схожий на нього. Щит був вкритий червоною емаллю, а яблуко – зелене. Такий перстень вдягали на сеймики чи на якусь пишну оказію” [356, с. 213 – 214]. І хоча перед тим Северин вагався, чи підійде йому перстень, він зрозумів, що вагання були даремні. Коштовний перстень лише наблизив портрет героя до оригіналу: “Я опустив палець. Перстень сидів як влитий. Де я думав, що мені підійде магнатський перстень, а таки підійшов” [356, с. 214].

Чим ближчим був день похорон Яна Щасного, тим частіше сумніви й видіння мучили Северина Никловського. Йому було шкода цього чоловіка, двійником якого він на певний час став. Навіть у сни до нього приходив магнат, портретні риси якого (смуток, порваний одяг, схилена голова, безвільні руки, зранене тіло) свідчили про нещастя: “Я стояв на подвір’ї у пухкому снігу напроти монастирської брами... ... Я не зразу зауважив, що по праву руку від мене стоїть ясновельможний Ян Щасний Гербурт, смутний, у порваній одежі, наче він пройшов через терни. Per aspera ad astra – зринула в моїй голові почута колись від нього приповідка. І зразу ж серце моє огорнув пекельний жаль. Бідний! Бідний! Стратив усе, що мав. Куди ж він тепер піде? Голова йому хилилась на груди, руки мав безвільно опущені. Я знав, що ясновельможний помер, проте пересилив себе, підійшов і обняв зранене тіло” [356, с. 194 – 195].

Оскільки “Магнат” є постмодерним романом, то в ньому помітну роль відіграють письменницькі автокоментарі, в одному з яких Г. Пагутяк стверджує: “Пан Северин, що є ніби живим портретом католика Яна Щасного Гербурта, відчуває певний дискомфорт, бо повинен тримати образ, відчуває перед покійним зобов’язання” [356, с. 131].

Завершуючи свою місію двійника Яна Щасного Гербутра, Северин Никловський висловив сподівання, що в майбутньому магнат дасть йому певний знак, щоб свідчив про оцінку його роботи з утілення зовнішньо й внутрішньо в подобу реального героя: “Маю надію, він колись дасть мені знак, чи добре я зробив, відганяючи усі чотири місяці смерть від нього, нагадуючи живим не лише його образ та подобу, а тривожачи їх сумління. То на похороні буде мир і прощення, а перед тим мусить бути покута” [356, с. 234].

Місія імітації образу Яна Щасного настільки виснажила Северина, що він самостійно не зміг дістатися додому: “Мені було соромно, що двоє молодиків тягнуть мене, як мішок з попелом, а я сяк-та перебираю ногами. Аж коли завели мене до покою, зняли шубу й шапку, розмотали пояс і дали напитися води, я почав приходити до тями” [356, с. 245]. І перше розпорядження, яке він дав після виконання свого найважливішого в житті доручення, стала команда віднести одяг, який йому не належить, до покоїв маршалка. Северин поспішав знову стати собою, повернути власну зовнішність: “Візьміть шубу, шапку і пояс, віднесіть до покоїв маршалка, хай слуги положать у скриню, бо се мені не належить. А перстень я сам віддам. Я знов наче кудись провалився, а коли прокинувся, то за вікном було вже зовсім темно” [356, с. 246]. Ще раніше Северин вирішив для себе, що тільки він позбавиться вбрання і персня, то одразу ж йому перестануть прислужувати Михайло і Павлусь: “Як тільки скину я шубу оксамитову і шапку, соболем підбиту, а перстень віддам пану маршалку, то Михайло і Павлусь вже не служитимуть мені” [356, с. 238]. Цим самим розпочався процес завершення з двійництвом, повернення до самого себе, з власною зовнішністю та внутрішнім світом.

У романі Г. Пагутяк паралельно із зовнішністю Северина, що поступово перевтілюється в образ Яна Щасного Гербурта, постійно (хоча й не так яскраво) присутній портрет справжнього бідного шляхтича. Спочатку – це автопортрет Северина з Волині: “...Стояв я посеред зали на килимі, босий, в одній сорочці, як Лазар, воскреслий з гробу, що не тямить, як він опинився у світі живих” [356, с. 49]. Тут небагато штрихів зовнішності – босий, з одягу лише сорочка. Біблійна

легенда про Лазаря нагадує, що герой дивом залишився живим. Наступний автопортрет лише підтверджує його матеріальне становище (діряві чоботи, відсутність грошей): “Я стояв високо на ганку і відчував якусь дивну втіху, забувши, що маю дірку в правому чоботі і ні шеляга за душею” [356, с. 56 – 57].

З дитинства Северин був сновидою. Одного разу серед ночі він з’явився в одній сорочці перед челяддю, не контролюючи своїх дій, оскільки перебував у сні. У цьому портреті є кілька важливих деталей, що свідчать про щирість героя, передусім наявність на тілі православного хреста, у той час як оточення було католицьким: “...Стояв перед челяддю в сорочці з простого полотна з дерев’яним православним хрестом на грудях, босий. Не те, щоб я приховував віру православну, але бачили мене і в костелі. Збоку могло виглядати, що я був одним, а прикидався іншим” [356, с. 51]. Пізніше Северин підійде до дзеркала у великій залі будинку, щоб спробувати знайти в ньому власне відображення того Северина-сновиди, яким він постав перед челяддю: “Я пішов до великої зали, де ще лишалося люстро, що в глибині своїй ховало мій образ сновиди – босого, в самій сорочці, з розкуйовдженим волоссям і невидющими очима” [356, с. 123].

Син Северина Никловського Володимирко, побачивши батька в образі Яна Щасного, не міг не висловити своє захоплення: “Ви так пишно вбрані, тату, як князь. А в мене чобіт дірявий, мокро. Але то нічого! Я тішуся, що вас знайшов живого та здорового” [356, с. 228]. У відповідь Северин скаже: “Я ледве стримував сміх. Син почервонів” [356, с. 228]. Різниця в зовнішності батька – двійника магната й сина була настільки разючою, що герою залишилося лише стримати сміх, а синові – почервоніти.

Оскільки ми маємо справу з квазібіографічним романом, то в ньому окрім Яна Щасного Гербурта, що є реальним персонажем, і Северина Никловського, скоріше вигаданого героя, наявна ціла низка таких же героїв, кожен із яких має портретні характеристики. Деякі з них є лаконічними, представленими кількома портретними штрихами, що репрезентують зовнішність персонажа чи його одяг. Зокрема, батько Северина постає уві сні героя, у якому виділяються такі портретні деталі як брудна сорочка і невичесана борода: “Десь півроку тому мені наснився

мій отець, що вже помер як тридцять літ тому: у брудній спідній сорочці з невичесаною бородою, що промовляв до мене: “Видиш, а видиш!” [356, с. 17]. Портрет удови Яна Щасного також є лаконічним і ескізним. Г. Пагутяк зовсім не відтворює її обличчя, наголошуючи лише на деталях вбрання, підкреслюючи, що вдова була закутана в шалі й футра: “На другий день прибула з великим почтом ясновельможна вдова з доньками. Зразу стало гамірно й тісно. Всім кортіло, та й мені теж, подивитися, як поведеться вдова, але вона була закутана в шалі й футра, що й лиця не видно було, пройшла досередини в свої покої...” [356, с. 40]. Таким же лаконічним є портрет хлопця, якого надіслали прислужувати Северину: “...Невдовзі постав переді мною, вбраний у трохи завелику жалобну одежу з чужого плеча. Від чорної матерії лице видавалось блідим, тільки ніс посинів від холоду. ... Хлопець витер драним рукавом носа. ... Засмальцьована шапка була за поясом” [356, с. 44]. Щоправда, на короткому просторі тексту письменниця відтворює більше деталей зовнішності дитини (бліде лице, синій ніс), не обминаючи й її костюм (одежа з чужого плеча, драний рукав, засмальцьована шапка). Лаконічний портрет бідного шляхтича складається з опису його надзвичайно старого вбрання, яке було поточене міллю: “Я звернув увагу на його одежу, поточену міллю, яку він вбирав, певно, колись до шлюбу і беріг на дуже велику оказію. А може, то була одежа ще його вітця, бо покрій виглядав старосвітським” [356, с. 128]. До того ж Г. Пагутяк ніде не деталізує елементи костюма бідного шляхтича, можливо, вважаючи достатньою згадку про те, що костюм належав ще батькові персонажа. Тричі повторений чорний колір у лаконічному портреті старости Максиміліана Пшерембського свідчив про траур у домі покійного Яна Щасного: “Чорнота останнього мене вразила. Чорнота відливала чимось рудим, як стара ряса, очі теж були чорні, а на додачу до всього – гострий ніс, як дзьоб у птаха. Здоровенного птаха” [356, с. 49]. Гострий ніс, що нагадував дзьоб здоровенного птаха, давав можливість герою виділяти старосту з-поміж інших персонажів, що прибули на траурну церемонію з нагоди смерті магната. До того ж невдовзі Максиміліан Пшерембський одружиться на вдові ясновельможного Єлизаветі, а тому надмірна чорнота в його портреті могла

свідчити, що він строго дотримується трауру, щоб уникнути підозри про його інтимні стосунки з вдовою. Портрет родича небіжчика Миколая Гербурта також містить лише кілька штрихів, що вказують на вік героя і приховану хворобу, що сушила його тіло: “Ясновельможний Миколай був чоловіком в літах і якимсь змученим, не так від неблизької подорожі, як від якоїсь недуги, що сушила його тіло. Він стояв сам і мені не казав сісти, й довго роздивлявся мене, наче моя скромна персона чогось вартувала” [356, с. 62]. Ескізним є портрет Слуги з Добромиля (образ, що є інтертекстуальним для Г. Пагутяк): “...Другим кумом був купець. Когось він мені нагадував – приємний такий чоловік. Досить молодий, вбраний у просту одежу, але з дорогого сукна. Видно було, що не вперше у цій церкві. Люди дивились на нього з повагою, змішаною зі страхом, і довкола нього була якась пустота, ніби обвів він себе зачарованим колом” [356, с. 103]. Про цього персонажа сказано лише, що це молода людина, приємної зовнішності, яка несе в собі якусь таємницю. А ще зроблено акцент на його костюмі, простому, але з дорогого сукна. Лаконічними є портрети двох ченців. Один з них мав: “Глибоко посаджені очі, в яких ворушилась недовіра до всього, навіть до себе” [356, с. 144]. Інший мав більше деталей зовнішності: “...Вийшов сивобородий чернець. Рукави ряси мав закасані, а в руках віхоть соломи, якою обтирав собі долоні. Побачивши нас, чернець широко всміхнувся...” [356, с. 164]. Усі ці портрети є одиничними, представленими в тексті роману лише один раз. Лаконічними також є портрети жінки та її чоловіка, до хати яких завітав Северин по дорозі в монастир: “...З хати вийшла молодиця, ще не стара, вбрана не по-міщанськи, не то по-хлопськи, зразу й не розбереш, й гарним голосом запросила увійти, низько вклонившись. Ще не розгледівши лиця, бо позахляпувало мені очі, тільки розтер болото рукавом, я вже купився на той голос” [356, с. 154]; “Молодиця підняла на мене великі сиві очі” [356, с. 155]. Портрет її чоловіка передано всього кількома словами: “...Лежав чоловік, схожий на живого мерця” [356, с. 154].

Кілька портретів вигаданих персонажів твору Г. Пагутяк є деконцентрованими, риси зовнішності яких розкидані по тексту, вони постійно доповнюють і увиразнюють портрет персонажа. Одним із них є маршалок Томаш,

до обов’язку якого входила організація похорону Яна Щасного Гербурта. Портрет цієї особи свідчить про суперечливість натури. Це пов’язано із служінням Томаша господарю, потребою щораз підлаштовуватися під його настрій. Смерть Яна Щасного порушила заведений порядок життя маршалка, що відбилося й у портреті персонажа. Спершу Г. Пагутяк змальовує його розгубленість, викликану зухвалістю секретаря покійного: “У погляді маршалка читалася розгубленість. Він був чоловік тихий, скромний, не надто вчений, і нічого не міг вдіяти супроти натиску молодого канцеляристи, до якого обоє ясновельможні були прихильні” [356, с. 32]. Далі після зникнення секретаря Гербурта він став набувати більшої упевненості. Це видно з того, як маршалок поводить себе із Северином: “Пан маршалок випив зі мною гарячого меду з гвоздикою і цитриною, обтер вуса і приступив до справи” [356, с. 50]. Саме тут він уперше запропонував Никловському стати на певний час двійником покійного. Проте, роблячи таку пропозицію, маршалок явно нервував, про що свідчили його очі: “Очі його метушились, щоб не зустрітись з моїми. Що він ховав в них, не знаю...” [356, с. 52]. Можливо, маршалок розраховував на іншу кандидатуру, але спадкоємці зупинили свій вибір на Северині. Сам же Никловський позитивно ставився до маршалка: “Маршалок боневицький – чоловік порядний і проникливий” [356, с. 52].

Далі в кожній появі в тексті, портрет маршалка доповнювали певні риси зовнішності. Так, після першої появи Северина в одязі покійного маршалок постає “розчервонілий від хвилювання” [356, с. 55]. Він “низенький і худий” [356, с. 56]. Коли Северин став ставити маршалку недоречні, на його погляд, запитання, то “лице його то рожевіло, то блідло” [356, с. 76]. Маршалок боявся, що ці запитання наражають на небезпеку не лише Северина, а і його самого. Томаш боявся ще й лишитися посади після похорону. Северин, що спостерігав за ним, через певний час помітив, що “маршалок вже оговтався, був навіть веселий. Певно, щось пообіцяли йому” [356, с. 82]. Проте існувала якась непевність в обіцяному маршалку, він весь час переживав, що на його місце знайдуть іншу людину, тому його зовнішній вигляд у розмові зі Северином весь час змінювався: “...Лице його з

погідного стало настороженим” [356, с. 94]; “На лице маршалка набігла тінь, видно, ясновельможна вдова вже має когось на мислі” [356, с. 95]. Іншого разу Северин бачив маршалка Томаша стривоженим. Під час розмови “маршалок відпив добрий ковток, витер вуса й продовжив...” [356, с. 112]. Далі портрет маршалка весь час поповнюється дрібними деталями, що суттєво доповнюють його образ і свідчать про постійну зміну настрою у відповідності із ситуацією: “Маршалок привітно всміхнувся до мене, ніби ми бачилися з ним не далі як учора” [356, с. 134]; “Маршалок вхопив мене за рукав, шарпнув до себе і просичав...” [356, с. 135]; “Маршалок випустив мій рукав і, задерши носа, процідив...” [356, с. 136]. Северин спостерігає запопадливість Томаша перед вдовою ясновельможного: “Маршалок схопився, побіг відчиняти двері, за якими чекали слуги...” [356, с. 214]. Наостанок Северину маршалок тисне руку: “Пан Томаш потис мені руку і пішов” [356, с. 233].

Таким чином, уже портрет маршалка боневицького Томаша свідчить, що це була людина малоосвічена, боязлива, що звикла вірно служити своєму господарю, смерть якого й можливість втратити посаду відбилася на його зовнішності. Він став розгубленим, метушливим, обличчя щораз у залежності від ситуацій міняло колір, так само змінювалося і його мовлення та жести.

Портрет рятувальника Северина Никловського Яця також є в тексті роману деконцентрованим, хоча, зважаючи на його естетичну роль у творі, не таким поширеним, ніж опис зовнішності маршалка Тимоша: “Трохи осторонь від брами стояв літній спокійний чоловік у кожусі, а коло нього парубок гладив гнідого коня, запряженого в прості, але доброї роботи сани. Старший був Яць, я вже не мав сумніву, коли почув його голос – глибокий бас, що котився як грім. Такий голос пасував би велетню, а не чоловіку середнього зросту. Він був чисто поголений, з довгими вусами і головою, притрушеною раннім снігом старості. Одежу мав на собі міщанську, але було в ній щось невловимо селянське” [356, с. 85]. Уже перше знайомство із цим персонажем дає достатнє уявлення не лише про його зовнішність (літній спокійний сивий чоловік середнього зросту, поголений, з довгими вусами, глибоким басом), а й про костюм (кожух, міщанський одяг, що

нагадував селянський). Далі портрет обростає вагомими деталями (гіркий усміх на вустах): “І тут я завважив гіркий усміх на вустах свого доброчинця” [356, с. 100]. Яць виявився грамотною людиною: “Яць не виглядав на затурканого темного, вмів і писати, й рахувати точно вмів ліпше за мене, бо господар з мене не вийшов” [356, с. 103]. Його обличчя було розчервонілим і добродушним, без тіні смутку: “...Я не побачив на розчервонілому добродушному лиці свого рятівника тіні смутку” [356, с. 141].

Деконцентрованим є портрет отця Василя, наймолодшого з ченців обителі, яку відвідав Северин. Його зовнішність твориться з окремих деталей, що, нашаровуючись одна на одну, дають уявлення не лише про зовнішній вигляд отця, а й про його внутрішній світ: спочатку “зітхнув отець Василь, витираючи мокре лице” [356, с. 180], потім він “тихо мовив” [356, с. 181], далі, “не знаю, чи образився отець Василь на мене, чи просто послухався, але більше слова від нього я не почув” [356, с. 181], ще далі: “Отець Василь лише засопів” [356, с. 186], пізніше Северин скаже: “Я хотів піти, але отець Василь пришпилив мене поглядом до ковбиці” [356, с. 188]. Під час розповіді про Голема, виліпити якого замовив Ян Щасний отцю Василю, чернець “почав розгойдуватися взад-вперед на возі, і сльози потекли по його лиці. Він витер їх рукавом” [356, с. 189]. Северин допоміг отцю Василю покинути монастир: “Отець Василь з торбою через плече, в якій лежав молитовник та зміна білизни, йшов попереду, не дивлячись собі під ноги й розмахуючи руками” [356, с. 197]. Северин мовчки спостерігав за ним: “Отець Василь мовчав, лице його теж здавалося запечатаним. При світлі сонця було видно не лише стару зношену рясу, а й таке саме зношене обличчя з запалими очима. Я здогадувався, що його довіку мучитиме клятва ніколи не говорити про глиняного чоловіка” [356, с. 198]; “Він повернувся лицем до гори і перехрестив її” [356, с. 198]. Останнє спостереження над ченцем, яке Г. Пагутяк вкладає в уста Северина Никловського ніби завершує його портрет: “Отець Василь мав трохи більше, ніж тридцять літ і виглядав дужим” [356, с. 199].

Коротким портретом у романі Г. Пагутяк представлена вдова Яна Щасного Єлизавета Заславська з роду князів Острозьких. Авторка малює її портрет у

момент виконання нею важливої місії, оцінки постаті Северина як можливого двійника свого чоловіка на час жалоби: “В руках мала згорнуту білу хустину, що нічим не пасувала до жалобного строю. Ніби в останню хвилю вхопила її, коли виходила. Не звертала уваги на крісло, що її підсував запопадливо маршалок, від неї віяло чимось солодким й нудним, якимись заморськими пахощами, без яких вельможні пані не можуть обійтися, але запах був давніший, не зовсім свіжий, певно жалобна одіж довго була замкнена в скрині, чекаючи сумної нагоди. Вона так подивилася на мене, що я забув уклонитись, зрештою, чи варто” [356, с. 212 – 213]. Тут є кілька штрихів одягу (біла хустка в руках, траурний одяг), із рис зовнішності лише погляд, а також запахи оксиморонного змісту: заморські пахощі, що явно не поєднувалися з несвіжими пахощами жалобного одягу.

Таким же коротким портретом репрезентований у творі Г. Пагутяк лицар, який за місцевим звичаєм має в’їхати на коні до храму під час похоронної церемонії: “До костелу в’їхав лицар на коні, у повних обладунках, з опущеним забралом. Зі списом у руці й спинився перед престолом. Усі вголос почали читати патерностер, а коли закінчили, вершник зламав спис над труною і впав зі страшним гуком на підлогу. І я впав так само, нахилившись уперед, як мені веліли. Кінь схарапудився і якби бодай на стопу ближче, то його копито увірвало моє життя насправді. А лицар мусив добре потовктися, бо падав з коня, і когось ще зачепив із панства, бо в костелі було дуже тісно. Коня вивели, лицаря підняли й поклали на лаву, а я встав сам і знову сів у крісло, котре впізнав: то було крісло з Боневич, саме в ньому сидів ясновельможний того сумного вечора” [356, с. 244].

Окремо слід сказати про колективні портрети, яких є декілька в романі “Магнат”. Один із таких портретів репрезентує групу крамарів-євреїв, що жили на землях Яна Щасного Гербурта. Письменниця наділяє їх однаковим верхнім одягом і шапками, підкреслюючи, що вони є окремим соціумом тих часів: “Коло однієї ятки перед божницею стояла купка юдеїв, як зграя сорок; усі в довгих каптанах і кудлатих шапках, місцеві крамарі. Посеред них стояв найстарший і щось галайкав, розмахуючи руками” [356, с. 145]. То того ж цей соціум має свого ватажка, якому вони підкоряються.

Наступний колективний портрет представляє похоронну процесію, яка об’єднала в собі людей із різних прошарків населення: лицарів, біскупів, ксьондзів, ченців, голосільників, родину, шляхту, мешканців Добромиля і самого двійника Яна Щасного: “Я збагнув се щойно, коли йшов пішо за лицарем з чорним прапорцем на списі. На прапорці одного з них було списане життя ясновельможного, а з другого – срібний хрест з написом латиною, що означав “Під цим знаком переможено”, чиє лице ховалось під забралом, а тіло було в кольчузі, а перед нами була довга процесія біскупів, ксьондзів, ченців, голосільників із запаленими свічками. А за мною їхав катафалк з домовиною, коні ступали нечутно, бо мали копита, огорнуті жалобним крепом. І позаду катафалку несли щит, герби, славу Гербуртового роду, я не міг сього бачити, але знав, що так має бути на магнатському похороні. Наостанок йшла родина й шляхта, і увесь Добромиль” [356, с. 239].

Окремо слід сказати про оніричний колективний портрет. Слід зазначити, що колективні портрети в документальних текстах трапляються дуже рідко, а така їх модифікація як оніричні бувають ще рідше. Можливо, що оніричний колективний портрет, який приснився Северинові є унікальним. На ньому представлений Ян Щасний у компанії безликих незнайомих героєві персонажів, одягнених в однакові білі хітони, які пили та їли разом з магнатом: “...Він був не сам. Мав товариство і сидів за круглим столом, п’ючи вино з золотої чаші. Виглядав помолоділим і веселим. Гербурт махнув мені рукою, щоб я підійшов ближче. Однак не для того, щоб я приєднався до застілля. Я й не сподівався на таке. Не про мою честь. Та й вбрані були застільники в білі одежі, які я б зроду не нап’яв, хітони називаються. Жодного з бесідників я не знав, а однак мені здавалося, що десь я їх стрічав. Гербурт щось сказав їм, і вони почали усміхатися й пити за мене. Звідкись у моїй руці опинилась чаша, срібна, і з водою. Але й то була для мене честь.

Як тільки я випив зі своєї чаші, всередині моєї голови відгорнулась ще одна запона, і я почув докірливий голос, що йшов просто з мого серця: “Якби ти прожив своє життя по-іншому, Северине Никловський, то знав би їх усіх” [356, с.

249]. Головний герой цього колективного портрету був значно молодшим, ніж той, якого знав Северин у останні дні життя, він жестом запросив бідного шляхтича приєднатися до незнайомої компанії.

Таким чином, ми маємо справу з новаторством Г. Пагутяк у відтворенні портретних характеристик героїв роману “Маґнат”. Власне, портрет живого Яна Щасного Гербурта як реального героя представлений лише в експозиції роману, а далі він є рефлексіями Северина Никловського, своєрідного двійника героя, який згідно з місцевими традиціями на період трауру, що тривав чотири місяці, й до самої похоронної церемонії заміщав ясновельможного в якості парсуни, тобто людини, одягненої в його вбрання, зовні схожої на небіжчика. Проникаючи в образ Яна Щасного, набуваючи все більше його портретних рис, Северин Никловський із часом став сумніватися, чи залишається він усе ще бідним шляхтичем, далеким родичем Гербурта, що просто грає роль покійного, чи перетворюється у всемогутнього магната, і що від цього йому чекати в майбутньому? Фізична і психологічна напруга в Северина набуває кульмінації в той момент, коли навіть вдова покійного починає вірити, що перед нею сам Гербурт, а героєві здається, що він повністю позбавився власної особистості. Закінчуючи місію двійника Яна Щасного, Северин Никловський сподівається, що, можливо, староста мостиський і вишенський десь колись подасть йому якийсь знак, котрий містив би оцінку його роботи з утілення портретної схожості, вживання в образ реального героя.

У творі Г. Пагутяк одночасно із зовнішністю Северина, що поступово набуває портретних рис Яна Щасного Гербурта, постійно (хоча й не так яскраво) присутній справжній портрет бідного шляхтича.

Роман української письменниці є квазібіографічним, у ньому, крім реального історичного героя Яна Щасного Гербурта і Северина Никловського, що є вигаданим персонажем, присутня ціла низка героїв, породжених фантазією авторки, кожен з яких має портретні характеристики. Одні з них (наприклад, маршалка Томаша чи ченця Василя) є деконцентрованими, інші одиничними

(скажімо, вдови покійного Єлизавети чи лицаря, що завершував траурну церемонію).

“Магнат” містить також низку колективних портретів, у яких репрезентовано місцевий соціум тих часів. Унікальним і новаторським є колективний оніричний портрет Яна Щасного в оточенні безликих незнайомих людей.

5.4. “Капелюх Сікорського” В. Даниленка: дихотомія портретів вигаданої героїні та реального героя

У біографічних творах розгорнутий портрет практично завжди є деконцентрованим, таким, що з окремих штрихів крок за кроком виліплює зовнішній вигляд і внутрішній світ героя. Переконливим свідченням цьому є портрет героїні першого та єдиного кохання відомого авіаконструктора Ігоря Сікорського Кароліни Гулій у романі “Капелюх Сікорського” В. Даниленка. Автор протягом роману подає кілька портретних характеристик героїні, яка в біографічному творі, скоріше, видається плодом фантазії письменника, аніж героїнею, що мала реального прототипа, а тому постає за законами художньої літератури, до того ж, постромантичної і постмодерної. Особливо виразно це проглядається в численних еротичних портретних елементах, сценах у ліжку, з яких вимальовується образ цієї до певної міри незвичайної жінки, яка в уяві головного героя проходить швидку еволюцію від неповнолітньої київської повії до романтичної недосяжної жінки, ідеалу для Сікорського, що нагадує чимось Дульцінею із Тобосу, героїню відомого роману М. Сервантеса.

Спершу юний гімназист Ігор Сікорський десь поблизу Дніпра в Києві зустрічає молоду жінку, яка при першому ж знайомстві зваблює його. В. Даниленко фіксує враження від цієї жінки очима недосвідченого в амурних справах головного героя, що містять виразні портретні деталі: “Він стривожено озирнувся і зупинив свій погляд на вирлоокій жінці в довгому брунатному платті й капелюшку з густо нафарбованими червоними губами” [147, с. 12]. Уже деталь

(густо нафарбовані червоні губи) мала б застерегти недосвідченого хлопця від жінки, що “його цікаво розглядала” [147, с. 12]. Однак саме життєва недосвідченість героя, що виріс у професорській родині, не вберегла його від контакту з невідомою йому особою. Подальший їхній діалог, що містить окремі портретні деталі, мав би підтвердити застереження щодо цієї особи: “Ку-ку! – весело гукнула і поманила пальцем.

Він підійшов, поправляючи ранець. Дощ періщив, здіймаючи куряву.

– Ховаймось, – вхопила його за руку і потягла в курінь, обкладений дерном.

– Що тут робиш? – кокетливо запитала незнайомка, струшуючи капелюшка від дощу.

– Ходжу тут, – не зовсім чемно відповів хлопчак.

– Які ми серйозні, – пирснула вона. – А як тебе звати?

– Ігор.

– Скільки тобі років?

– На Трійцю буде чотирнадцять.

Відчула в голосі хлопчака задерикуватість молодого півника і засміялась:

– Ого, та ти вже дорослий. Мабуть, дівчат лапаєш.

Він почервонів і буркнув щось під ніс” [147, с. 13].

Тут проглядається певна фривольність з боку молодої жінки. Її промовисті жести (“поманила пальцем”, “вхопила його за руку і потягла в курінь”), кокетливі запитання, сміх, струшування капелюшка налаштовують читача на негативне сприйняття цієї особи. Однак для головного героя роману саме в цей час зароджується почуття кохання, і портретні деталі сприяють його розкриттю: “Вона була зовсім близько, ця гостроязика жінка, трохи старша за нього. Її очі сміялися, а все тіло випромінювало радість. І коли дощ зашумів і знавісніло забарабанив об листя дерев, вона зняла з гілки чоловічого капелюха і простягнула хлопцеві:

– Вдягни, цей капелюх називається федора. У ньому ти будеш дорослішим” [147, с. 13 – 14]. Цей капелюх, що стане своєрідним оберегом для Ігоря Сікорського, герой пронесе через усе своє життя, як вагому символічну деталь

власної зовнішності, що в підтексті розкриває його внутрішній світ і береже пам’ять про людину, з якою він хотів би бути щасливим, але з багатьох об’єктивних і суб’єктивних причин не зміг.

Історичний персонаж уже на першій зустрічі не противиться фривольним жестам героїні, яка притягує його до себе, а її рука безсоромно лізе до нього в штани. Далі портрет незнайомки обростає новими пікантними деталями, інтимними подробицями. Вона “обсмикала спідницю і заголила ногу. ... Встромила ногу в скачану панчоху і, відпускаючи складки, почала її натягувати. Він подивився, як пристебнула бретельками кінець панчохи й скачала другу, і виліз із куреня” [147, с. 15].

Портретні деталі, що їх демонструє В. Даниленко, описуючи наступну зустріч Ігоря Сікорського з незнайомкою, поглиблюють її образ: іронічні запитання, грайливість, сміх. Вона постає “молодою грайливою жінкою” [147, с. 16]. Гімназист “відчував, як свавільно відчиняє вона невидимі замочки потаємних бажань і відпускає їх на волю. Було так легко з цією молодою грайливою жінкою” [147, с. 16], яка “штурхнула ліктиком його і взяла під руку” [147, с. 16].

Дізнавшись, що незнайомка є повією, Ігор Сікорський кидався на неї, кричав, обзивав лайливими словами, але його зупинив лише один її жест. Вона “лагідно погладила його скуйовджене волосся” [147, с. 17]. Потім “він схлипував у її обіймах, а жінка перебирала руками його волосся і заспокоювала. Ніжні руки блукали по тілу і ставали все вимогливішими” [147, с. 17 – 18]. Портрет героїні поповнюється інтимними подробицями (солодке дихання, ніжність). Саме цього разу, на другому побаченні, Ігор Сікорський дізнається ім’я та прізвище героїні – Кароліна Гулій, що є важливим елементом портретної характеристики, так само як і її вік: “У листопаді буде сімнадцять” [147, с. 19].

Від Кароліни саме під час цього їхнього побачення він дізнається історію її життя, що пояснює нинішнє її становище. Родом вона з Боярки: “Мій батько служив на Південно-Західній залізниці. Я була в сім’ї одна... ... Початкову освіту мені дала мати. У Боярці була тільки двокласна школа, тому в одинадцять років батько віддав мене до київської приватної гімназії...” [147, с. 20]. Здавалося, що

для дівчини відкривалися всі можливості для отримання освіти, знаходження в майбутньому гідного місця в житті. Однак після смерті батька мати вийшла заміж за лікаря, який невдовзі зґвалтував дівчину. Після сварки з матір'ю вона опинилася на вулиці й соціальні обставини змусили її стати повією.

Із цього часу Кароліна стала вночі снитися юному гімназистові. Домінантною деталлю її оніричного портрета став сміх, що "заповнював Царський сад, а відлуння долітало до Хрещатика" [147, с. 22]. Сни героя в романі стали передвісниками його майбутньої професії. У снах Ігор став літати, а Кароліна ніби просила взяти її в політ: "Її тіло було важке. Він обпирався об потік повітря, але Кароліна тягла вниз.

– Ти не можеш! Не можеш! – кричала йому.

Дивився на її сердите обличчя, на широкі стегна і великі груди. Була зовсім гола – але навіть без одягу і взуття – занадто важка для польоту" [147, с. 23]. У снах Кароліна благала придумати щось, щоб вони могли продовжити мандрівку в небі, де вітер тріпотів "її важким волоссям" [147, с. 23]. Хлопцеві сниться, як він майструє для неї гвинт, який кріпиться за спиною коханої, і таким чином він піднімає її в небо. Сміхом жінки закінчується її перший оніричний портрет у романі В. Даниленка: "Вони летіли над містом, і сміх Кароліни лунав від Думської площі до готелю "Пале Рояль" [147, с. 24]. Саме цей сон надихнув героя на розробку принципово нових літальних апаратів – гелікоптерів. Невелику іграшкову модель такого апарату невдовзі він демонструє батькам та іншим членам родини.

Третя зустріч наяву з Кароліною відбулася через певний час. Автор поглиблює її портрет новими деталями одягу: "...Під вечір на Нижньому Валу зіштовхнувся з розкішною молодою панянкою в білому капелюсі.

– Ти що тут робиш?! – здивовано вигукнула вона.

Перед ним стояла Кароліна у довгій волошковій сукні з білопінним мереживом, схожа на русалку, викинуту на берег Дніпра. І тільки яскраво нафарбовані губи видавали її професію" [147, с. 26].

Гімназист показав їй змайстровану ним іграшку – прообраз майбутнього вертольота – і сказав: “Я зробив його схожим на тебе, – підняв іграшку. – Цей дерев’яний птах нагадує твоє тіло” [147, с. 27]. Тут же Кароліна пообіцяла хлопцю, що стане його, якщо він зуміє створити таку ж машину, яка могла б підняти їх у повітря. Після цього “Кароліна різко розвернулась, сердито зацокала підборами і зникла за дверима будинку з червоним ліхтарем” [147, с. 27].

Хлопець постійно шукав зустрічі із цією жінкою, у яку всерйоз закохався. Одного разу він знову її побачив. В. Даниленко суттєво поглиблює портрет Кароліни через сприйняття його головним героєм: “...Зустрів її, коли виходила з карети. Кароліна ступила на бруківку в платті, схожому на квітку лілеї. Світлий капелюшок ледь торкався її темного волосся, що спадало на плечі. Широкі стегна, осина талія і плаття нагадували дзвін із шлейфом піни, який вона притримувала, коли ступала, наче пливла над розімлілим від сонця Подолом. Її обличчя було припудрене рисовою пудрою, а рукави плаття нагадували крильця нічного метелика.

– Це знову ти? – запитала Кароліна, і її голос став колючий, наче скалки богемського скла” [147, с. 28].

Подальший діалог Ігоря та Кароліни, у якому вона виявляє проукраїнські настрої, містить чимало портретних елементів, що розширюють уявлення про зовнішність і внутрішній світ героїні: “Глузливо мовила вона” [147, с. 28]; “війнула платтям” [147, с. 29]; “захихотіла вона” [147, с. 29]; “перекривила його, і в її очах спалахнули мстиві вогники” [147, с. 29]. Саме під час цієї розмови Кароліна заявила: “Я не збираюся бути повією, – заклекотіла лють у її голосі. – Я хочу вийти заміж, мати свій дім, сім’ю. Хочу ходити на вистави Марії Заньковецької і носити плаття від Поля Пуаре” [147, с. 30]. Героїня відмовляється святкувати разом з хлопцем його день народження, що викликає у того зливу образливих і нецензурних слів на її адресу, у відповідь “вона відважила йому лункого ляпаса і сердито зашипіла”, а потім “війнувши мереживом, зацокала до будинку” [147, с. 30].

Наступна їхня зустріч відбулася вже після того як Кароліна вийшла заміж, а Ігор кілька років провів у кадетському корпусі в Петербурзі. Портрет героїні набуває подальшого поглиблення й уточнення. Спершу він бачить, “як зупинилася карета, з якої вийшов чоловік у костюмі-трійці й подав руку жінці в капелюшку з пір’їнами. Довгі чорні пальчата і вуаль надавали їй неприступного вигляду. Ігор упізнав у ній Кароліну Гулій. Пара пройшла і зникла в парадному” [147, с. 42]. Капелюшок з пір’їнами, вуаль, яких не могло бути в повій, довгі пальці додають нові штрихи до розгорнутого портрету коханої жінки майбутнього авіаконструктора, яка з’являється в новому соціальному статусі заміжньої.

На наступний день йому вдалося коротко поговорити з жінкою. Автор повторює ті ж деталі її вбрання (капелюх з вуаллю), додаючи ще “великі злякані очі” [147, с. 43]. Тоді ж Ігор домовився про побачення з коханою, що відбулося в готелі “Бель-В’ю”. Перед очима героя заміжня Кароліна постає зовсім іншою, такою він її ще не бачив: “Кароліна сиділа за столом із пляшкою “Парадізіо”, виноградом, коробкою бонбоньєрок і тістечками від Семадені. Вона була у жовтому мусліновому платті, жовтих туфлях із бантиками і білому капелюсі з вуаллю. Простягнула йому руку в білих мітенках, і він припав до неї губами, вдихаючи запах жасминового парфуму і молодого жіночого тіла” [147, с. 43 – 44]. До опису зовнішності, вишуканого модного вбрання героїні додаються ще запахи парфуму й тіла. Автор концентрує увагу на деяких інтимних подробицях туалету героїні, підкреслюючи еротичні портретні деталі: “Пили шампанське і розмовляли, його рука доторкнулась до її руки. По ньому пробіг струм, і тоді припав до відкритої жіночої шиї, плутаючись у складках плаття, гапликах і шовкових панталонах з мереживом” [147, с. 44]; “він довго розсупонював корсет” [147, с. 44]; “оголив її важкі груди” [147, с. 44], “ніжно припала до його губ і обняла за шию” [147, с. 46]. Важливу роль в поглибленні портретної характеристики Кароліни В. Даниленко приділяє жестам, ході, які допомагають увиразнити образ героїні, уже не повії, а світської пані: “Вона поправила капелюха, опустила вуаль і вийшла з готельного номера” [147, с. 46].

Наступна зустріч Ігоря Сікорського з Кароліною відбулася ще через кілька років. Він побачив її на концерті в Купецькому саду в Києві. Її портрет набуває психологічних рис: “Йому (Ігорю – *А. Г.*) здавалося, що оркестр грає тільки для самотньої жінки у платті кольору крем-брюле і великому кислатому капелюсі, у якій упізнав Кароліну. Пахло левкоями. Вона зосереджено слухала музику. Криси її капелюшка були опущені” [147, с. 56]. Побачивши Ігоря, “жінка гойднула голівкою – усмішка ледь торкнулася її губ. Вона дослухала вальс, граційно підвелася й почала виходити з літньої естради Купецького саду” [147, с. 56].

Черговий портрет Кароліни знову подається автором через інтимну сцену в ліжку: “У спальні змусила зняти з неї одяг і затягла у велике дерев’яне ліжко” [147, с. 59]; “Її волосся розсипалось на подушці, його було так багато, що Ігор не знаходив місця у великому ліжку, провалювавсь у неглибокий сон, але її густе волосся лоскотало, лізло в очі, забивало дихання... ... Уранці, коли м’яв жіночі груди і обваженілі від сну ноги, шукаючи пальцями ніжну вологу її напівсонних бажань, а потім довго слухав, як вона кричить і здригається в обіймах...” [147, с. 60].

Під час випробування ще одного свого винаходу – аеросаней – Ігор Сікорський побачив на київському іподромі Кароліну. Портрет героїні, поданий через сприймання головного героя, є чи не найкоротший у романі. Тут відбито лише два предмета її туалету: “Вона була в шапці й шубі з чорно-бурої лисиці” [147, с. 72]. Однак вони свідчать про досить високі статки її чоловіка, якого досі сам Сікорський не бачив.

Одного разу він усе ж побачив Кароліну із чоловіком на Євбазі. Портрет складається з опису зимового одягу жінки, іншого, ніж той, який був на ній під час катання на аеросанях: “На Кароліні була песцева шапка й пальто з песцевим коміром. Жінка ковзнула поглядом по торговим рядам, й Ігор зрозумів, що вона його не помітила” [147, с. 85]. Герою запам’яталася така деталь зовнішності, як погляд.

Наступний портрет героїні поданий автором у щасливий для Сікорського день, коли вперше в історії Росії йому вдалося підняти в небо літак з пасажирами

на борту. Її вбрання вже було зовсім іншим: “Сікорський побачив Кароліну в світлому капелюшку й ситцевому платті. Від несподіванки його заціпило. Якусь мить він розгублено дивився в її карі очі, а потім показав рукою на літак:

– Прошу!

Допоміг піднятися на крило, посадив у крісло пасажира.

Літак заревів, вітер зірвав із її голови капелюшка і жбурнув у збуджений натовп. Виблискуючи на сонці лаком, повітряна машина шугнула в небо. Потужні потоки повітря били в обличчя. Тріпотіло на вітрі Каролінине волосся” [147, с. 88]. Після приземлення “Кароліна сиділа занурена в себе, ніби щось пригадувала, стріпнула головою і похмуро мовила:

– Було дуже добре. Але мені пора” [147, с. 89]. Ігор Сікорський з її вигляду зрозумів, що вона ніколи не відмовиться від нинішнього свого статусу й не стане навіки його, як колись обіцяла.

“Наступного дня Ігор побачив Кароліну. Вона стояла на Театральній біля крамниці жіночого одягу “Мадам Ольга” в оточенні натовпу. Спочатку він не зрозумів, чому тут збіговисько, а коли проштовхався між збуджених людей, то побачив, що Кароліна одягнена в східні шаровари з підв’язками і розрізами, як у Мати Харі. На жінці був також камзол із позолотою і капелюшок зі страуси ним пір’ям. Із натовпу лунали образливі репліки і глузування” [147, с. 93 – 94]. Виявилося, що Кароліна одяглася у непристойне вбрання з погляду київських міщан для того, щоб висловити свої україно фільські настрої, протестуючи “проти погрому чорносотенцями газети “Рада” [147, с. 96]. А потім, коли Сікорський, рятуючи її від гніву міщан, підвіз її в кареті додому, “вона зацокала туфельками до сірого будинку і зникла за дверима парадного під’їзду” [147, с. 97], не подаючи йому жодної надії на майбутнє.

Після того як Ігор Сікорський, ставши вже знаменитим у Російській імперії авіаконструктором, прилетів з Петербурга до Києва на новому великому літаку “Ілля Муромець”, на Куренівці були організовані польоти для бажаючих. Серед тих, хто захотів покататися на літаку, виявилася Кароліна. Автор поглиблює її портрет описом нового вбрання, наголошує на сміливості жінки, яка рішуче

піднімається на борт “Іллі Муромця”: “На ній було шифонове плаття блідо-сірого кольору і капелюшок з вуалькою. Не відкриваючи обличчя, подала Ігорю руку. Допоміг їй піднятися на літак, посадив у плетене крісло і сів навпроти. У салоні не було більше нікого. ... Кароліна підняла вуаль, і її великі карі очі збуджено блищали” [147, с. 131]. Про внутрішній стан жінки говорить така портретна деталь як блиск збуджених очей.

Сікорський виконав свою давню обіцянку покатати Кароліну на своєму літаку. Після обидва рушили в готель “Континенталь”. Автор наводить чи не єдиний парний портрет щасливих героїв: “Вони зійшли з карети – стрункий молодик і жінка у капелюсі з вуаллю, піднялися сходами, відчинили двері величезного дорогого номера, де на столі стояли троянди, шампанське, цукати, бонбоньєрки і туринські каштани. Лунко вистрелив корок, у келихах запінилося шампанське, їхні губи злились у довгому поцілунку, він підхопив жінку на руки і поніс до ліжка” [147, с. 132]. Далі парний портрет поглиблюється інтимними подробицями, характерними для сучасних постмодерних творів: “Вони попадали в ліжко, стягуючи одне з одного одяг. Його губи припали до її ніг, жінка тихо застогнала й відчула, як здригнулося ліжко, місто, світ і все її життя, таке складне й заплутане. Поливав її шампанським і спивав, доторкуючись губами до тіла, на якому виступали сироти, а потім слухав, як вона кричить і здригається в його обіймах” [147, с. 133]. Автор, описуючи ласки закоханих, застосовує такий прийом, як градація, що дозволяє простежити наростання емоцій героїв: “Відчув, як її губи блукають його тілом, і він стає іграшкою, якій у пориві незрозумілого душевного поруху ця жінка легко може відірвати голову” [147, с. 133]. Парний портрет завершується сценою у ліжку, де головний герой наостанок вдихає пахощі тіла коханої жінки: “Готельні апартаменти були наповнені пахощами її тіла. Вони лежали в широкому ліжку, тісно притиснувшись одне до одного, і відчували, що бачаться востаннє” [147, с. 133]. Остання зустріч Ігоря і Кароліни відбулася за день до вбивства спадкоємця австро-угорського престолу, що поклало початок першої світової війни: “Ранкові газети оголосили, що в Сараєві

сербські націоналісти вбили спадкоємця австро-угорського престолу ерцгерцога Франца Фердинанда і його дружину” [147, с. 135].

Після цього вони більше не зустрічалися, а Кароліна з’являлася лише в видіннях Сікорського. Проте портрет жінки й далі поглиблювався. Одного разу в Парижі він побачив жінку надзвичайно схожу на Кароліну. Автор знову малює її портрет, який наче доповнює образ коханої: “...Побачив, як у напрямку бульвару Сен-Жермен пройшла жінка в легкому світлому платті й крислатому капелюсі. Щось було до болю знайоме в цій ході, у цих широких стегнах і стрункій поставі. Якийсь час він розгублено думав, кого нагадує ця жінка, і раптом зрозумів. ... “Господи, це ж Кароліна! Але звідки? Звідки вона тут взялася?” Її побачив метрів за сто. Білий капелюшок плив гамірним бульваром. Він упізнав цю знайому поставу і кокетливе похитування голівкою в такт ходи. Похапцем купив у вуличної квітникарки букет незабудок і прискорив крок. ... Жінка зупинилася біля вітрини крамниці, поправила капелюшка, і в цю мить Ігор затис під пахвою букет незабудок і затулив їй очі. Вона злякано скрикнула.

– Кароліно!

Відірвав руки від її обличчя. На Ігоря здивовано дивилася чужа жінка.

– Ви щось хотіли, месьє?

Незабудки посипалися їй під ноги.

– Вибачте, мадам, – знічено пробурмотів. – Я помилився” [147, с. 153 – 154].

Вдруге подібне трапилося з Сікорським у Сполучених Штатах Америки. На березі океану він зустрів молоду жінку, надзвичайно схожу на Кароліну, яку він сприйняв за її доньку. Автор у романтичному ключі змальовує портрет цієї молодої жінки: “Легкий вітер повіяв в обличчя, задер плаття на дівчині, яка стояла боса на краю хвилі і дзвінко сміялась: вона поправила плаття, і цей жест він упізнав би серед мільйонів жіночих жестів з обох боків океану. Це був жест Кароліни. Але звідки він у цієї дівчини, що годилась йому й Кароліні в доньки? Такими знайомими здалися риси її обличчя. Той же розріз очей і усмішка кутиками губ” [147, с. 213]. Героєві здалося, що зовнішність молодої жінки є відлунням тих далеких часів, коли він був молодим і зустрічався з Кароліною

Гулій: “Поява схожої на Кароліну дівчини була ніби відлунням із далекої юності. І це дало такий внутрішній поштовх, що він знову відчув упевненість у собі” [147, с. 214].

Через певний час Сікорський побував у Денвері, де жила схожа на Кароліну жінка, яку він вважав за її доньку. Цей візит ще раз переконав авіаконструктора, що ця жінка є донькою Кароліни, оскільки її жести були схожими: “Вона подивилась на нього і жестом Кароліни поправила капелюшка” [147, с. 247].

Наприкінці життя Кароліна стала з’являтися Ігореві уві сні. Спершу йому здалося, що він летить у великому літаку, а “поруч сиділа гола Кароліна в чорній вуалі” [147, с. 177]. Вона повідомила про смерть її чоловіка. Іншого разу Сікорському здалося, “що він – усе ще київський підліток, захоплений зненацька коханням Кароліни, з якою летить у дитячому сні над Хрещатиком. Над Кароліною дерев’яна вісь і гвинт, і вона схожа на гелікоптера. Та хруснула пружина – і, тримаючись за руки, вони впали біля аптеки Марцинчика під сюрчання городового й іржання коня” [147, с. 193 – 194].

Останній оніричний портрет Кароліни у романі В. Даниленка з’являється у сні героя в ніч його смерті: “Кароліна стояла в білому вельоні й весільній сукні, залита співучим промінням прожектора, така, як він запам’ятав її, коли вона востаннє затримала свою руку в його руці, сідаючи в карету біля київського готелю “Континенталь”. ... Кароліна взяла його під руку, і вони пішли світляною доріжкою, продертою в темряві прожектором. Вони йшли, притиснувшись одне до одного, а навколо, заглушуючи даленіючий гуркіт гелікоптера, божеволіли цикади, і їхній хор наповнював темну ніч, що обступала з усіх боків і густішала з кожним кроком” [147, с. 285].

Портрет самого Сікорського, як реальної історичної особи, в романі В. Даниленка репрезентований набагато скупіше, аніж його коханої. Очевидно, так задумав автор, але об’єктивно це пов’язано з тим, що при портретуванні реальної історичної особистості письменник має набагато менше можливостей для художнього домислу та вимислу. Так, змальовуючи на початку роману Ігоря-гімназиста, автор практично обмежується констатацією, що це “хлопчак у

костюмі гімназиста” [147, с. 12]. При знайомстві з Кароліною “він стривожено озирнувся” [147, с. 12], коли та поманила хлопця пальцем, “він підійшов, поправляючи ранець” [147, с. 13]. Далі портретна характеристика гімназиста поповнюється не описами зовнішності, а констатацією зміни його станів: “Він почервонів і буркнув щось під ніс” [147, с. 13]; “З викликом мовив” [147, с. 14]; “Він прислухався до себе, і йому здалося, що в серці щось гупнуло, ніби хтось туди заскочив через перелаз і там почав жити” [147, с. 15]; “Переступаючи калюжі, ішов додому і відчував, як у грудях клекочуть радість і страх. Боявся, щоб удома чи гімназії не дізналися про те, що відбулося на Зозулиній Дачі” [147, с. 15]; “Йому хотілося повалити курінь, кусати, дряпати її, вхопити за хаботи цього прицюцькуватого курдупеля” [147, с. 17]. Після того, як Ігор побачив Кароліну з клієнтом, він “кидався на неї з кулаками, кричав, що вона брудна й продажна і несподівано розплакався” [147, с. 17]. Портрет із опису зовнішності поступово переходить у психологічну площину, розкриваючи внутрішній стан підлітка, що розчаровується у своїй коханій. Однак одразу після того, як Кароліна знову його спокусила, внутрішній стан Ігоря змінився на краще: “Він лежав щасливий у її обіймах і слухав, як співають птахи і гудуть летючі комахи. На якусь мить зникли час, гімназія, вчителі, священик Тригубенко, автомобілі, трамваї, кінні екіпажі, а Зозулина Дача здалася райським садом, у якому не було нікого, крім нього і першої у його житті жінки” [147, с. 18]. Коли Кароліна вигнала хлопчака, що з’явився до неї в будинок розпусти, В. Даниленко лише одним промовистим реченням змальовує його стан: “Він стояв перед дверима і по його щоках текли сльози” [147, с. 30].

Досить часто портрет Ігоря Сікорського складається з однієї деталі, яка промовисто свідчить про стан його закоханості в жінку: “О сімнадцятій він стояв біля готелю “Бель-В’ю” з букетом червоних троянд” [147, с. 43]. Небагатослівним є портрет авіаконструктора, коли він назавжди покидав Росію, відправляючись в еміграцію: “На палубі меланхолійно снували пасажири, не звертаючи уваги на молодика в пальті й капелюсі, який дивився, як зникає за горизонтом повитий ранковою імлою берег” [147, с. 150].

У США головний герой роману зазнав чимало поневірянь, поки знайшов собі роботу. Про це свідчив зовнішній вигляд Сікорського в період його безробіття: “У його раціоні були тільки боби й кава, а зношене пальто мало захищало від холоду, настав день, коли його сніданок почав складатися тільки з чаю. Втомлено брів він холодним парком, доки не знесилів і сів на лаву. Заплющив очі й сидів у напівдрімоті, щоб заглушити голод і холод...” [147, с. 159 – 160].

Ставши знаним в Америці авіаконструктором, Сікорський все рівно не раз переживав тяжкі моменти життя, пов’язані з технічними невдачами й нереалізованим коханням до Кароліни, що навіки залишилася десь там за океаном у місті його юності Києві. У складні хвилини життя Сікорський сідав на мотоцикл і мчав до моря. Автор вибудовує психологічний портрет героя, що мучиться від чергових невдач, намагаючись здолати відчай. При цьому портретна характеристика героя знову відходить від опису його зовнішності, автор робить акцент на відтворенні його внутрішнього стану, який підкріплювався філософськими роздумами: “Сікорський мчав уздовж берегової лінії острова, доки не наскочив на камінь, упав, заглушив мотора й довго дивився, як важко дихає океан, викидаючи на берег солоні хвилі. Відчував первісну силу води, що лизала пісок та камінь і ніби говорила, що всі людські пристрасті минущі. Сікорський подивився вздовж берега. Далі було каміння, скеля, обрив. Він піднявся на скелю й зупинився біля самотньої сосни, що зависла над прірвою. Біля обриву оголені корені дерева нагадували пальці, які чіплялись на камені. Сосна відхилилась від прірви, щоб не зірватися під вагою крони й пронизливих вітрів. Зачудовано дивився, як хапається за життя це дерево, вростаючи в камінь. Підійшов до сосни, задер голову і погладив вилизаного вітрами стовбура. З любов’ю поплескав золотисту кору, притулився до стовбура і слухав, як шумить і гойдається на вітрі хвойне дерево. Визирнув з-за сосни й дивився, як звисають у повітрі корені, чіпляючись за виступи скелі” [147, с. 189 – 190]. Сосна, чиї корені балансували в повітрі, чіпляючись за скелю, нагадувала героєві його долю емігранта, людини без рідного ґрунту, але він знав, що, як і сосна, він знайде

спосіб вибратися з найтяжчих перипетій життя. Побачене додало Сікорському сили: “Його вразила чіпкість цієї сосни, що знову відчув силу і впевненість у собі й поїхав на авіазавод” [147, с. 190].

Важливу роль В. Даниленко відводить такій деталі костюма героя, як капелюху, колись подарованому Кароліною. Капелюх стає символічним образом, що приносить удачу герою, стає своєрідним оберегом, який виручає його в складних випробуваннях життя. Вирушаючи на чергові випробування своїх літаків чи вертольотів, Сікорський завжди одягав на голову капелюх: “Сікорський у старомодному капелюсі й костюмі з краваткою заліз у сидіння пілота. Збоку здавалося, що цей поважний добродій сидить на мосту” [147, с. 220]. Успішне випробування завжди приносило йому задоволення від добротно виконаної праці: “... Притримуючи капелюха від вітру, усміхнувся Сікорський” [147, с. 223]. Навіть, коли в процесі випробувань нової техніки траплялися невдачі, авіаконструктор ніколи не полишав свого капелюха: “Сікорський виборсався з-під уламків, обтрусив капелюха, надів на голову, якусь мить постояв і задумливо сказав...” [147, с. 224]. Портрети, атрибутом яких є знаменитий капелюх Сікорського, завжди є лаконічними. Автор хіба що може дозволити якийсь жест героя: “Сікорський стримано потиснув йому руку” [147, с. 234].

Капелюх став символом не лише для головного героя роману, але й для інших, зокрема пілотів вертольотів: “Усі пілоти гелікоптерів знають, ... що перед важливим польотом треба одягти вашого капелюха” [147, с. 267].

Гадалка на капелюхах у Денвері, до якої звернувся наприкінці життя Сікорський, так пояснила йому символічне значення старого капелюха: “По-справжньому ми любимо раз або декілька, але не більше. Усе інше – імітація. Ви втратили велику любов, – подивилася йому в очі жінка. – Цей грубий капелюх – ваше безпросвітне важке життя, сповнене страху і безконечних змагань. Ви все життя тікали від любові. Ось про що сказав мені ваш старий фетровий капелюх” [147, с. 282].

Справді, головний герой роману мав всього три бажання: “Перелетіти через Атлантику, збудувати гелікоптера, якого обіцяв Кароліні, і побачити Кароліну”

[147, с. 266]. Перше й друге бажання він зумів реалізувати наяву, третє реалізувати йому не вдалося, останні кілька десятиліть його життя пройшли без Кароліни. Вона залишилася в його пам'яті й з'явилася в його останньому сні, процитованому вище.

У романі В. Даниленка портрет Кароліни проходить еволюцію від ідеографічного до символічного (жінка з пропелером). Її портрет формує метафоричний і символічний зміст твору, рятуючи від забуття себе й іншого головного героя, надаючи динаміку розвитку сюжету.

Портрети Кароліни Гулій та Ігоря Сікорського в романі В. Даниленка "Капелюх Сікорського", виконуючи головну свою естетичну функцію – створення образів вигаданого та реального персонажів через опис зовнішнього вигляду й заглиблення в їхній внутрішній світ, психологію дій і вчинків акумулюють у собі розмаїття значень, ідучи шляхом розширення від ідеографічного до символічного функціонування образів.

5.5. Еволюція зовнішності Тараса Шевченка в романі Є. Єнджеєвича

Про Шевченка написано надзвичайно багато художньо-документальних творів. Він є героєм так званої Шевченкіани, що об'єднує різножанрові твори, написані українцями та іноземцями за останні десь років 150. Серед творів Шевченкіани є й роман польського письменника Єжи Єнджеєвича "Українські ночі або Родовід генія", що тричі видавався в Польщі (1966, 1970, 1972). Пізніше він друкувався в журналі "Київ" (1988 – 1989). У 1997 році він був виданий українською мовою у Львові з передмовою Д. Павличка. Однак цей роман усе ще залишається малодослідженим в українському літературознавстві, чи не єдиним відгуком на нього була давня стаття в журналі "Дніпро" С. Козака [242]. Досі ніхто не досліджував роман Є. Єнджеєвича з точки зору імагології, яка дозволяє простежити еволюцію портрета головного героя, який сконструйовано зарубіжним автором так, що передає не тільки індивідуальні особливості його зовнішності, а й національну ідентичність українця очима поляка.

Першу портретну характеристику Тарасу Шевченкові Є. Єнджеєвич дає, коли майбутньому поету сповнилося вісім років: “Восьмилітній Тарас був русявим хлопчиною, дещо присадкуватим, але рухливим і спритним. “Він дуже моторний і проворний”, – говорили про нього люди. На одному місці ніколи не всидів, – живе срібло.

Усім тим – своєю незвичайністю – він уже тоді звертав на себе увагу. Розумний, настирливий, бистрий, любив встрявати в балачки зі старшими. Ровесниками своїми він начебто і нехтував.

Але поступово він набирався скритности й перекірливости, а головне – ставав обережним із людьми. Чимраз більше замикався в собі, – без сумніву, під впливом болючого досвіду, якого життя йому не щадило” [187, с. 31]. Уже тут польський автор, крім відомих з різних джерел рис зовнішності (русявий чуб, присадкуватість), звертає увагу на такі фізичні дані хлопчика, як рухливість, спритність, моторність, швидкість, виділяючи однак його розум, кмітливість, прагнення до спілкування з людьми старшого віку, а також намагання бути обережнішим з іншими людьми, на що, на погляд Є. Єнджеєвича, вплинув не завжди позитивний досвід відкритості.

Малий Тарас любив чумакувати разом з батьком. Одного разу їхня мандрівка пролягла через багнища Ірпеня, де в очеретах літали полчища комашні. Автор роману додає кілька штрихів до портрета Шевченка, зосередивши увагу на таку деталь, як покусане обличчя: “Лице Тараса скоро набрякло від укусів цих докучливих створінь, але, незважаючи на те, хлопець не втрачав бадьорости” [187, с. 35].

Коли малий Тарас трохи підріс, дід віддав його в науку до нового кирилівського священика Кошиці. Тут хлопець трохи ожив, “почав одягатися чисто й пристойно” [187, с. 74]. Оскільки в родині священика Тарас почував себе добре, йому жилося краще, ніж у сварливої мачухи, він став більше уваги приділяти своїй зовнішності. Є. Єнджеєвич наголошує: “Тарас не тільки став охайним, але й вигарнів на вигляд. Він став також одягатися так, що на це люди звертали увагу. Звичайно, він не був подібним до інших дітей, а тепер став

відрізнятися ще більше. Запустив довге волосся і сам ушив собі шапку, щось на взір конфедератки" [187, с. 76]. Однак, проживши в Кошиці років півтора, Тарас Шевченко був відданий дідусем для навчання на маляра. Проте через короткий час Тараса зробили козачком пана Енгельгардта. Зміна становища хлопця привела й до зміни портретної характеристики.

Як козачок, він був "одягнений в спеціальну уніформу і пострижений", а тому змушений "висиджувати у передпокої – вичікуючи, аж поки пан покличе його та звелить подати собі люльку чи склянку води" [187, с. 79]. Є. Єнджеєвич підкреслює, що козачок для пана – це особа позбавлена індивідуальності, а тому письменник одягає Тараса в уніформу, де хлопець, що раніше мав довге волосся, змушений був коротко постригтися і набравшись терпіння завжди бути готовим виконати будь-яку примху господаря.

Пізніше Тарас Шевченко стає свідком революційних подій у Варшаві, де йому певний час довелося жити із слугами пана Енгельгардта, а потім бути депортованим разом з ними з території Польщі. Автор роману поглиблює портретну характеристику Тараса цієї пори лише однією деталлю: "Тарасові потерся один чобіт, і він, щоб не відморозити собі пальців, перезував того, що вцілів, із однієї ноги на другу" [187, с. 105]. Саме в такому вигляді юний Шевченко з іншими слугами дістався до Бреста, де одержав наказ пана Енгельгардта їхати до Санкт-Петербурга.

У російській столиці Шевченко, навчаючись у Ширяєва, швидко познайомився зі своїм земляком художником Сошенком, якого невдовзі став відвідувати. Під час одних із перших відвідин земляка, молодий Шевченко, в інтерпретації польського письменника Є. Єнджеєвича, виглядав так: "У коричневому сурдуті, помитий, зачесаний, із милою усмішкою, Тарас виглядав дещо заклопотаним. Під пахвою тримав якийсь сувій" [187, с. 124]. З портретної характеристики Тараса видно, що знайомство із Сошенком йому було приємне, й він покладає на нього надію на майбутнє. Звідси мила посмішка на обличчі героя біографічного роману й певна заклопотаність. Виразна деталь – сувій, що тримав під пахвою Шевченко, містив його перший оригінальний малюнок, героями якого

були античні персонажі Едіп, Антігона, Полинік. Сошенку картина Шевченка сподобалася, він у ній побачив безумовну ознаку таланта юнака.

Кріпосне становище молодого художника, що поступово освоював культурний Петербург, не давало йому причин для радощів. Є. Єнджеєвич малює черговий портрет Шевченка через рецепцію його товариша Сошенка: “Помітивши останнім часом пригнічений стан Тараса, він (Сошенко. – *А. Г.*) зажурився. Хлопець худ і мізернів на очах. Товариство освічених і культурних людей довело до того, що сором і ганьбу своєї неволі він відчував ще глибше й болючіше” [187, с. 132]. Складниками цієї портретної характеристики є пригнічений стан молодого Шевченка, схуднення та смертельна блідість його обличчя: “Він був смертельно блідий” [187, с. 133].

Є. Єнджеєвич передає стан Шевченка після того, як він був звільнений з неволі, акцентуючи увагу лише на одному жесті, складнику портретної характеристики: “Тарас щохвилини витягав з кишені документ про звільнення, розгортав його, читав, складав і ховав, щоб за хвилину знов витягнути його і знов читати, знов вдивлятися у чорні рядки літер, які містили у собі те, про що ще так недавно він навіть і не смів бути мріяти” [187, с. 137].

Ставши вільною людиною, Тарас Шевченко значно розширив коло своїх знайомств. Він перебрався жити до свого земляка молодого художника Сошенка. І саме тоді в Тараса закохалася шістнадцятилітня Амалія, яку по-російськи називали Машею, донька квартирної господарки, у котрої знімав квартиру Сошенко, який збирався одружитися на ній. Цей конфлікт призвів до сварки між друзями. Є. Єнджеєвич уперше в романі подає досить докладний портрет Шевченка, що не так давно отримав волю: “Не такий вже й вродливий, низького зросту, із кирпатим носом, досить бесідливий, веселий і дотепний Тарас не виглядав на пристрасного молодика, які в той час були в моді. Але мав він очаровуючі очі. Про ті очі друзі його говорили, що вони вкрали в сонця блиск. А коли говорив він із жінкою, то з лиця йому не сходила усмішка, повна доброти й пошани. До того ж Тарас постійно ще променів щастям від чудом здобутої волі” [187, с. 151]. Оскільки у творі йдеться про Шевченка, у якого закохалася молода

дівчина, польський письменник з усієї його зовнішності виділяє одну деталь – очі, які є очаровуючими, такими, що вкрали в сонця блиск. Якщо додати ще й посмішку Тараса, то зрозумілим є щастя героя, який ще не встиг натішитися здобутою волею. До того ж Шевченко став реалізовувати себе як художник, заробляючи собі на елегантне вбрання. Є. Єнджеєвич наголошує, що Тарас Шевченко як вільна людина своїм вбранням суттєво відрізнявся від сільського хлопчака: “Отримуючи чисельні замовлення, головне на портрети, він часами вже й був при грошах. Одягався, сказати б, навіть елегантно. Ніхто б тепер не впізнав у ньому того сільського хлопчину, який пас у Кирилівці гуси” [187, с. 153].

Відтворюючи першу зустріч Шевченка з Кулішем, Є. Єнджеєвич також звертається до портретної характеристики поета, у якій коротко перераховано його вбрання й передані деякі деталі зовнішності: “Шевченко мав на собі полотняний сурдут і таку ж саму шапку, якої не зняв у передпокої, а тільки зсунув по-парубоцькому на потилицю. Лице його було загоріле й безвусе, міна добродушна, а погляд бистрий і дещо жартівливий” [187, с. 220]. Цю жартівливість Тараса польський біограф продовжив таким епізодом: “– А вгадайте, хто? – запитав без представлення, веселим безжурним голосом, приязно всміхаючись.

Куліш зорієнтувався вмить:

– Шевченко” [187, с. 220]. Тут також додано деякі портретні риси поета, а саме: його веселий безжурний голос, приязна усмішка, голосний сміх, що бринить у наступній фразі Шевченка: “Він і є, – відповів Тарас, голосно розсміявшись. – Чи немає у Вас чарки горілки?” [187, с. 220].

До наступної портретної характеристики Є. Єнджеєвич удається, змальовуючи Шевченка під час його перебування в Яготині й знайомства з Варварою Рєпніною, княжною, що залишила значний слід у його біографії: “Шевченко носив модний на той час довгий сірий сурдут “із талією” та оксамитовим коміром і шаль-краватку, зав’язану високо під самим підборіддям. Волосся мав, звичайно, розвіяне, вуса й бороду голив, залишаючи невеликі баки. Притаманною була для нього absence de grace, але почувався свобідно й сміливо”

[187, с. 238 – 239]. Цей портрет містить опис модного вбрання Тараса Шевченка та деталі його зовнішності, які засвідчують інтерес до його особистості, зокрема й княжни Варвари Рєпніної, що була закохана в поета.

Дізнавшись про трагічну долю Оксани, свого дитячого кохання, Шевченко вибухає гнівом. Автор біографічного роману концентрує увагу лише на одному жесті поета в його портретній характеристиці. Він спересердя з усієї сили жбурляє шапку об землю: “Тарас мовчав. Потім устав, взяв шапку з кілка, хотів вдягнути її на голову, але раптом жбурнув нею об землю, по-селянському, із усієї сили. На двір вийшов без шапки” [187, с. 246]. В іншому контексті Є. Єнджеєвич показує, як навпаки, Шевченко одягає шапку і йде геть. Це трапилося тоді, коли він побачив, що пан дав потиличника кріпаку. Сам учорашній кріпак, Тарас не зміг винести наруги над невільною людиною: “Шевченко почервонів, натягнув шапку на голову й вийшов. Жодні просьби й переконування не змогли переконати його повернутися” [187, с. 252].

Лише в одному випадку Є. Єнджеєвич звертається до створення портрета Шевченка, залучаючи документальне свідчення іншої людини, нотатки царського офіцера М. Момбеллі, який належав до гуртка петрашевців, сповідував досить прогресивні погляди: “Шевченко – середнього росту, кремезний та, взагалі, здорової будови, сильний; широкоплечий, поставний, хоч грубої кости, але зовсім не товстий; лице має округле, борода й вуса завжди поголені; довкруги лиця у нього тільки баки; волосся стриже по-козацькому, але зачісує його вгору; не є він ані блондином, ані брюнетом, хоча більше брюнетом – із огляду на відтінок волосся і смагляву шкіру; риси лиця звичайні; загальний вираз лиця, як і поведінка, свідчать про відвагу; невеликі очі променять енергією. Років йому сорок або тридцять п’ять, радше – тридцять п’ять” [187, с. 287 – 288]. Цей портрет є найдокладнішим у романі Є. Єнджеєвича. М. Момбеллі, як людині, що була особисто знайома з українським поетом, вдалося відтворити не лише зовнішність Т. Шевченка, а й заявити про внутрішню силу його образу, хоча він і помилився у віці українського поета, зробивши його значно старшим.

“Поет якраз кінчив тридцять другий рік, а виглядав набагато старшим. Журба вирізьбила на його лиці смуток і повагу.

Два автопортрети – один із тисяча вісімсот сорок третього року, а другий через два роки пізніше. Вони чудово віддзеркалюють зміни, які наступили у поетові.

Перший зображує молодика з досить безжурним виразом обличчя, із напівдитячим, дещо збитошним поглядом очей, а другий, натомість, зображує мужчину з лицем, що променіє глибиною думки та почуттям гідності і шани” [187, с. 341].

Зображуючи портрет Шевченка часів його перебування на засланні на півострові Мангишлак, автор біографічного роману робить акцент на особливостях характеру опального поета, практично уникаючи фізичного опису його зовнішності: “Зносив усі утиски і кари, але, як вояк, не робив жодного поступу. Постійно був він замкнутий в собі, задуманий, мало товариський, але, попри все те, якось здобував собі все більшу прихильність всього загалу. В основному – солдатів. Їх він не сторонився, а жив по-дружньому, по-братерському. Вояки дуже це цінили, тим більше, що знали вони, що він висококультурна, освічена людина, яку недоля кинула у скрутну ситуацію. За його людяність вони віддячували тим, що в його присутності не проявляли звичайної солдатської розперезаності чи цинізму, а поводилися стримано й ставилися до нього навіть з більшою пошаною, ніж до неодного офіцера” [187, с. 535 – 536]. Очевидно, Є. Єнджеєвич уважав, що зовнішній вигляд Тараса років заслання не є таким важливим, як відтворення його внутрішнього світу. Саме тому він наголошує на прихильності до Шевченка солдатів, які любили його любили більше, ніж своїх офіцерів, бо він був освіченою, висококультурною людиною, що потрапила в непросту ситуацію.

Про складні взаємини Шевченка та відомого російського письменника Тургенєва свідчить портрет Шевченка, зображений Є. Єнджеєвичем у останні роки життя Кобзаря у Петербурзі: “Шевченко одягався скромно, але не без

своєрідної елегантності. Інколи, одначе, любувався контрастами в одязі: одягав кожух і баранячу шапку.

Декого це просто кололо в очі, як, наприклад, Тургенєва. Знаменитий оспівувач недолі російського народу поважав і цінив Шевченка, але у своєму ставленні до нього не міг позбутися певного протекціоналізму. А за дискусійним столом волів бачити сурдути й костюми, а не кожухи.

Запрошуваний до Тургенєва на обіди Шевченко майже постійно приходив у чоботях і кожусі" [187, с. 564]. Екзотичні вбрання Шевченка – кожух і бараняча шапка – не сприймалися Тургенєвим, бо він прагнув бачити навколо себе людей, одягнених у європейські костюми. Сам Шевченко, мабуть, це відчував, а тому, щоб злегка подратувати російського письменника, вихідця з панівних прошарків тодішнього суспільства, одягався в народному стилі.

Одна із останніх портретних характеристик Шевченка в романі Є. Єнджеєвича "Українські ночі або Родовід генія..." засвідчує його прямоту, щирість, скромність. Водночас ця характеристика говорить про українського поета як людину, якій ніщо в житті не було чужим, але не воно визначало його велич і силу: "Шевченко був надзвичайно прямою людиною, щирою і скромною. Не любив він присвоювати собі чужої слави чи пишатися нею, мов пава своїм пір'ям. З цього погляду він являв собою феноменальний виїмок між найславнішими людьми свого часу, не беручи вже навіть до уваги творців minorum gentium" [187, с. 565].

Аналізуючи особливості портретування в біографічному романі Є. Єнджеєвича "Українські ночі або Родовід генія...", можна констатувати, що автору вдалося простежити вікові зміни в зовнішності й у внутрішньому світі Тараса Шевченка протягом життя через сприйняття нашого національного поета польським письменником. Якщо мова йде про дитячі та юнацькі літа українського генія, то автор зосереджує увагу на зовнішності Тараса, лише окремими штрихами доповнюючи багатство його внутрішнього світу, виділяючи однак його розум, кмітливість, уміння спілкуватися з людьми старшого віку. Коли ж мова йде про зрілі роки життя Шевченка, то Є. Єнджеєвич більше уваги приділяє

внутрішньому світу цієї великої особистості, не забуваючи відзначити й зміни в його зовнішності.

Висновки до розділу 5

Художня біографія досить часто реалізується в готових жанрах епосу, таких як роман, повість, оповідання, новела тощо. Важливим композиційним складником біографічних творів є портрет. Для розуміння його своєрідності ми обрали романну жанрову форму, оскільки саме вона дозволяє різнобічно розкрити особливості портретування реальних і вигаданих персонажів у творах художньої біографії.

Зокрема, портрет у романі “Маруся” В. Шкляра, виконуючи притаманну йому естетичну функцію, яка полягає у відтворенні образу того чи іншого реального героя через розкриття його зовнішності й заглиблення у внутрішній світ, убирає в себе множинність змістів, наповнюючи їх додатковою символікою. У композиції цього роману головну роль відіграє портрет реальної історичної особи Олександри Соколовської, який базується на документальних свідченнях очевидців, людей, що особисто знали її як Марусю, залишили про неї спогади. Портрет Марусі постає деконцентрованим, розгорнутим, він складається з окремих фрагментів, що частково переплітаються один з одним, а інша їхня частина доповнює й поглиблює сутність образу людини, котра є героєм твору. Документальна його частина суттєво доповнює художню. При цьому автор прагне створити об’ємний портрет Марусі, він показує її очима різних людей, повстанців, ворогів, членів сім’ї, зокрема, матері. Портрет містить докладно виписані елементи одягу героїні, деталі обличчя, опис зброї. В. Шкляр відтворює здатність Марусі до перевтілення в різних ситуаціях, у які вона потрапляє. Цим самим він пов’язує героїню з буремною добою, у яку вона живе, створюючи конкретний соціальний тип борця за майбутню незалежну Україну.

Портрети інших членів родини Соколовських у романі “Маруся” є короткими й деконцентрованими (брати Марусі, батько). Зовнішній вигляд

вигаданого героя, Мирона, у якого, за версією В. Шкляра, була закохана Маруся, репрезентований кількома портретами, побудованими на художньому вимислі й фантазії автора.

У романі “Маруся” широко використано колективний портрет. Автор звертається до нього тоді, коли намагається відтворити різні узагальнені соціальні типи, кожен із яких складається з окремих індивідів із знівельованою й обезличеною обставинами життя зовнішністю доби визвольних змагань українського народу майже сто років тому.

Портрети епізодичних персонажів також будуються на вимислі й фантазії автора, вони здебільшого є лаконічними, В. Шкляр виділяє одну чи дві риси їхньої зовнішності, описує окремі елементи вбрання, їхню позу. У випадку, коли епізодичним персонажем є ворог, то в елементах його портретної характеристики присутні негативні конотації, іронія чи сарказм.

Новаторством у портретному дискурсі В. Шкляра є наявність такого різновиду портрета, як оніричний, тобто такий, що має відношення до сновидінь чи сну. Такий портрет часто відіграє футуристичну роль, провіщаючи майбутню долю героя. У документальних творах він трапляється нечасто.

Портрети героїв твору “Маруся” це – своєрідна візитка, яка вербально представляє їх зовнішній вигляд, а потім поглиблює й розширює його, поступово переходячи від опису обличчя, вбрання, пози до розкриття внутрішнього світу.

Творчі пошуки І. Корсака у створенні портретів реальних героїв у романі “Перстень Ганни Барвінок” спрямовані на поєднання документального й художнього, що в цілому відповідає розвитку художньої біографії на новітньому етапі її розвитку. Власне, портрет Олександри Білозерської, що увійшла в літературу як Ганна Барвінок, постає наскрізним і деконцентрованим у тексті твору. Схожим є й портрет її чоловіка – Пантелеймона Куліша. І. Корсак прагне відтворити портрети подружжя в діалектичному розвитку. Автор намагається, щоб кожна деталь поглиблювала чи уточнювала щось суттєве в описі зовнішності, у розкритті глибин внутрішнього світу героїв. Письменник намагається при цьому дотримуватися хронологічної послідовності. Він відстежує портретні зміни героїв

протягом усього життя – від молодих літ і до глибокої старості подружжя. У портретах реальних персонажів особлива увага зосереджена на окремих виразних деталях їхньої зовнішності, жестах і міміці. Використовуючи оніричні портрети в біографічному романі, І. Корсак уперше в українській документальній літературі змальовує таку їх модифікацію, як оніричний портрет реального персонажа, що має анімалістичні риси. Портрети інших реальних героїв є здебільшого концентрованими і лаконічними. Вигадані герої творяться за законами художньої літератури.

У відтворенні портретних характеристик героїв роману “Маґнат” Г. Пагутяк ми маємо справу з новаторством. Портрет живого Ян Щасного Гербурта як реального героя, чий соціальний статус винесено до назви твору, наявний тільки в експозиції роману, а далі він розкривається через рефлексії Северина Никловського, який по суті є двійником героя, оскільки у відповідності з місцевими традиціями на час трауру, котрий тривав чотири місяці, й до самого похорону маґната заміщав Гербурта в якості парсуни, тобто людини, що носила його вбрання, була зовні схожою на покійника. Втілюючись в образ Яна Щасного, набуваючи все більше його портретних рис, Северин Никловський з часом навіть засумнівався, чи є він досі ще бідним шляхтичем, далекою ріднею Гербурта, якому за гроші доручено зіграти протягом певного часу роль покійного, чи він уже перетворюється у всемогутнього маґната, і на яке майбутнє він може розраховувати? Утілення Северина в Гербурта набуває кульмінації тоді, коли й удова покійного починає вірити, що перед нею її чоловік, а герой лякається повної втрати власної особистості. Водночас у романі Г. Пагутяк паралельно із зовнішністю Северина, що поступово набуває портретних рис зовнішності Яна Щасного Гербурта, присутній справжній портрет бідного шляхтича, хоча він представлений у тексті твору не так яскраво.

Роман “Маґнат” є квазібіографічним, у ньому, крім історичного героя Яна Щасного Гербурта і Северина Никловського, повністю вигаданого персонажа, наявна ціла низка інших героїв, цілком породжених фантазією письменниці, кожен з яких має власні портретні риси. Одні з них (наприклад, маршалка Томаша

чи ченця Василя) є деконцентрованими, інші одиничними (скажімо, вдови покійного Єлизавети чи лицаря, що завершував траурну церемонію).

“Маґнат” містить також низку колективних портретів, у яких репрезентовано місцевий соціум тих часів. Уперше в романі з’являється модифікований колективний оніричний портрет Яна Щасного в оточенні безликих незнайомих людей, що, безумовно, є новаторством української письменниці.

У біографічних романах розгорнутий портрет майже завжди є деконцентрованим. Автор з окремих штрихів крок за кроком відтворює зовнішній вигляд і внутрішній світ свого героя. Свідченням цьому є портрет героїні першого та єдиного кохання американського авіаконструктора Ігоря Сікорського, що народився й розпочав свою діяльність у Києві, Кароліни Гулій у романі “Капелюх Сікорського” В. Даниленка. Письменник подає портретні характеристики героїні в еволюції. Сама ж героїня є плодом фантазії письменника, а тому твориться за законами художньої літератури, що зазнала впливу постромантизму й постмодернізму. Це виразно проявляється в багатьох портретних елементах, позначених еротикою, сценах у ліжку, з яких вимальовується зовнішність і внутрішній світ цієї чарівної жінки, котра в уяві головного героя швидко еволюціонізує від звичайної київської повії, до того ж неповнолітньої, до романтичної недосяжної жінки, що є ідеалом для Сікорського.

Портрети головних героїв роману Кароліни Гулій та Ігоря Сікорського, виконуючи свою провідну естетичну функцію – створення образів вигаданого та реального персонажів шляхом змалювання їхньої зовнішності й заглиблення у внутрішній світ, акумулюють у собі багатозначність, прямуючи шляхом розширення від ідеографічного до символічного функціонування образів.

Слід наголосити, що портрет самого Сікорського, як реальної історичної особи, у творі В. Даниленка представлений значно скупіше, аніж Кароліни. Звичайно, це пов’язано з авторським задумом, хоча тут є й об’єктивні причини, адже при змалюванні зовнішності реальної історичної особистості письменник має певні обмеження для використання художнього домислу та вимислу.

Особливістю підходу до портретування у В. Даниленка є той факт, що часто при змалюванні зовнішності Ігоря Сікорського він використовує лише одну деталь, котра промовисто свідчить про стан його закоханості в жінку. Автор часто робить акцент на психологічному складнику портрета героя, який зазнає мук від чергових невдач, налаштовуючись на подолання відчаю. Важливу роль у романі відводиться такій деталі костюма героя, як капелюху, що його колись ніби подарувала Кароліна. Капелюх набуває символічного значення, стаючи річчю, яка приносить удачу герою, є його своєрідним оберегом, який допомагає здолати складні випробування долі.

Порівнюючи специфіку портретування в біографічному романі Є. Єнджеєвича “Українські ночі або Родовід генія...” на тлі творів про Шевченка вітчизняних письменників (С. Васильченка, Л. Смілянського, Б. Сушинського, З. Тулуб, Вас. Шевчука), можна відзначити вміння польського письменника простежити вікову еволюцію зовнішності й внутрішнього світу Тараса Шевченка від дитячих літ і до останніх днів життя. Там, де мова йде про дитячі та юнацькі роки українського генія, Є. Єнджеєвич робить акцент на зовнішності Тараса, тільки окремими мазками доповнюючи багатство його внутрішнього світу, проте виділяючи розум, кмітливість, комунікативність майбутнього поета та художника. Коли ж мова йде про зрілі роки життя Шевченка, то польський автор значну увагу приділяє розкриттю його внутрішнього світу, не забуваючи відзначити й еволюцію його зовнішності. З точки зору імагології, роман Є. Єнджеєвича відтворює не тільки індивідуальні риси зовнішності Т. Шевченка, а і його національну приналежність, типову для України XIX ст., через рецепцію польського автора.

ВИСНОВКИ

Документальна проза як метажанрове утворення об’єднує мемуарну, біографічну, автобіографічну літературу та художню публіцистику, представлені різними жанровими формами. Останнім часом суттєво зріс інтерес до вивчення документалістики. Дослідники розглядають метажанрову природу такої літератури, специфіку окремих її жанрових форм, особливості співвідношення документального та художнього, об’єктивного та суб’єктивного, своєрідність поетики тощо. Однак вивчення особливостей портретування в документальному тексті досі випадало з поля зору науковців. Студії з портретування є надзвичайно актуальними, а оскільки в літературі non fiction портрет є маловивченим, то підходи до визначення його специфіки є дискусійними. Ще один аспект актуальності мотивується потребою поглибленого прочитання через творчі процеси портретування реальних особистостей справжньої української історії, нове бачення замовчуваних і викривлених у тоталітарну добу героїв.

Слово *portrait* наявне в культурі багатьох народів Європи. Етимологія цього слова пов’язана із зображувальним відтворенням якогось об’єкта. Про особливості портретування в літературі йдеться ще в праці Аристотеля “Поетика”. Сам же термін “портрет” для відтворення людської особистості був запроваджений французьким ученим А. Фелібьєном.

Портрет як естетичне явище в історії літератури пройшов низку етапів. На ранніх – велике розповсюдження мали ідеалізуючі портрети, для втілення яких використовувалися високі жанри. Такі зображення зовнішності були переобтяжені значною кількістю тропів. На кінець XVIII – початок XIX ст. приходить час індивідуалізованим і типізованим портретам, зумовлених становленням спершу романтичного, а згодом і реалістичного мистецтва. Модерне мистецтво суттєво змінює функції портрета: головні герої нерідко мають узагальнений портрет і стають ближчими до автора. Інколи автор зовсім позбавляє їх портрета, а другорядних героїв навпаки наділяє докладно описаним зовнішнім виглядом, проте не занурюючись у їхню психологію.

На рубежі XX – XXI ст. у середовищі читачів спостерігається чіткий пріоритет візуального сприйняття образу. Літературні твори, у яких у словесних описах виявляють себе зримі образи, ключовим змістом яких є портрет, володіють більшою інформативністю. Портрет – передусім опис зовнішності героя. Зовнішній вигляд персонажа нерідко поєднується з прагненням автора зазирнути в його душу, зрозуміти психологію. Зовнішність героя в художньому творі виконує низку естетичних функцій: вона його характеризує, цим самим прив'язуючи особистість до певного соціального середовища, творячи її образ, моделюючи з морально-етичних позицій.

Портрет у документальному тексті є досить складною і своєрідною сферою пізнання людини, яка безпосередньо пов'язана з образом реальної людської особистості як за змістом, так і за формою. Поєднуючи в мемуарному чи біографічному тексті змістові та формальні чинники, ми приходимо до розуміння портрета як значущого складника будь-якого документального твору, в основі якого завжди знаходиться образ конкретно-історичної особистості, пропущеної через свідомість автора. При цьому в мемуарах основою для портретування є його пам'ять, у художньому ж тексті – уява, фантазія, вимисел. У біографії – поєднання уяви і домислу. Отже, *портрет у документальному творі* – це творче осягнення письменником зовнішності й внутрішнього світу реальної особистості, здійснене на основі власної пам'яті та (або) документальних свідчень інших осіб.

Індивідуальні риси реальної історичної особистості як головний об'єкт портретної характеристики не виключають того факту, що автор мемуарного чи біографічного твору може зробити акцент на життєписі чи відображенні творчості героя. Однак і в цьому випадку портрет допомагає уявити неповторний образ історичної особи, сприяє більш повному розкриттю її характеру, звичок.

Дослідники кінця XX ст. (В. Барахов, Б. Галанов, Ю. Лотман) витоки походження портрета пов'язують з малярським мистецтвом, адже специфіка словесного портрета, як і портрета в живописі, пов'язані зі зверненням до індивідуальності окремої людини. Схожість зовнішності героя в тексті документального твору відповідає відтворюваному образу оригіналу, тобто живій

натурі, яку письменник сприймає як художню цілісність. Відмінності між малярським і словесним портретами полягають у тому, що художник пише зовнішність героя пензлем, а мемуарист чи біограф – описує це словами. Малярський портрет можна бачити, а словесний – лише уявляти.

Українські вчені до студій з портретування вперше звернулися на початку ХХ ст. (М. Габель). У другій половині цього століття кількість праць з проблем портретування в художній літературі суттєво збільшилася.

На початку ХХІ ст. виходить друком монографія К. Сізової "Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ – початку ХХ ст.", яка синтезує набутий за рубежем і в Україні досвід з портретування. Автор праці виходить з того, що портрет у художньому творі є сукупністю багатьох структурно-семантичних складників. До них науковець відносить зовнішні дані героїв, форми поведінки й інші різновиди характеристики персонажів (колористика, пахощі, смаки, естетичні нахили тощо). До портретної характеристики входить ще й ім'я героя. Таким чином К. Сізова суттєво розширює поняття "портрет", уводячи до нього все те, що сприяє цілісному сприйняттю образу персонажа, відтворенню його сутності.

Праці українських і зарубіжних учених з проблем портретування засвідчують те, що в художній літературі подібні питання вже вивчалися, а в документальній – вони досі не були предметом ретельного аналізу. Автор художнього твору нічим не обмежений у портретному описі вигаданого персонажа, якого він наділяє певним віком, зараховує до певного соціального стану, зазначаючи стать, освіту, професію, схильності характеру. У творах документалістики автор цього зробити не може, оскільки його герой – це конкретна реальна історична особистість, яка вже має справжнє ім'я, чий зовнішній вигляд, риси характеру, місце в соціально-політичному чи культурному житті є достатньо відомими, і тут фантазія, домисел і вимисел мусять бути обмеженими. Якщо для письменника в художньому творі важливо передати у відповідності із задумом індивідуальні й типові риси героя, то для мемуариста чи біографа набагато важливіше якомога точніше через портрет відтворити

психологію, поведінку, особливості мовлення й інші деталі, щоб у реципієнта з’явилося цілісне уявлення про зовнішність і внутрішній світ реальної історичної особистості, її соціальний стан, вік, освіту, національність, релігійні переконання тощо.

Портрет як знак може бути предметом пошуку в семіотичній проекції. Він же є знаком у семантичній системі, що номінується іменем. У літературі non fiction це ім’я має ще й реальне вираження (портрет Шевченка, портрет Франка, портрет Лесі Українки, портрет Сікорського, портрет Марусі тощо). Його значенням є наповнюванність конкретним змістом і залежить від індивідуального стилю письменника, особливостей його пам’яті, світоглядних позицій, жанру твору. Ця наповнюваність містить різні складники портретної характеристики реальної особистості: погляд, ходу, міміку, жести, костюм тощо. Сенс – це кут зору, під яким створюється автором й “прочитується” реципієнтом портрет, наповнюючись певним конкретним змістом.

Українська й зарубіжна мемуарна та біографічна літератури ХХ – поч. ХХІ ст. відтворюють величезну кількість візуальних образів реальних історичних особистостей, цим самим допомагаючи осягнути й усебічно розкрити справи їхнього життя, відтворити час, на який припадає їхня діяльність. Мемуаристи й біографи намагаються передати неповторність своїх героїв, відтворюючи їхні портрети, складниками яких є риси обличчя, погляд, колір волосся, зачіска, поза, жест, міміка, хода, костюм, звички, схильності, косметика тощо.

Кожний із названих складників інакше виявляється в документалістиці, ніж у художній літературі. При цьому найсуттєвішою є різниця в мемуарних жанрах, бо саме тут автор має справу з реальною історичною постаттю, яку він особисто знав чи бачив. Спираючись на власну пам’ять, мемуарист намагається максимально точно відтворити зовнішність і внутрішній світ реального героя. Біограф має значно більші можливості для залучення фантазії, домислу та вимислу в портретуванні, оскільки його героєм є зовсім інша людина, з якою він найчастіше особисто був не знайомим, а документи не завжди доносять її зовнішній вигляд. І хоча портрет у документальному тексті нагадує подібний

елемент композиції художнього твору, однак він має власну специфіку, що полягає в більшій опорі на справжні документи й факти, свідчення очевидців.

Поділяючи думку про поділ портретів на концентровані й деконцентровані, автор дисертації в межах останніх виокремлює лаконічний, короткий і розгорнутий портрети, а також одиничний, автопортрет, парний, колективний і оніричний. Цілісність у деконцентрованому описі зовнішності й розкритті внутрішнього світу складається з окремих фрагментів, котрі є складниками портретних характеристик, які постійно нарощуються, конкретизуються, додаються, доповнюються, повторюються, частково щораз змінюються й уточнюються. Ця цілісність нагадує колаж, де, здавалося, без певної системи поєднуються окремі портретні фрагменти, кожен з яких має самостійний зміст, однак лише в цілісності із цих окремих складників, відкоректованих задумом письменника, постає повнокровний портрет реальної історичної особистості, яка наче оживає, наповнюючись національним і соціальним колоритом.

Лаконічний портрет – складник ескізної характеристики зовнішності реальної історичної особистості, адже короткий текстовий простір не дає можливості для розгортання повноцінного портрета. Проте й у такому випадку проглядається певна редукована типізація та індивідуалізація особистості шляхом розкриття окремих деталей зовнішності, манери поведінки, динаміки мовлення, статі, етнічної та соціальної приналежності тощо. Є певна відмінність у створенні портрета в спогадах та біографії. У мемуаристиці автор через відображення окремих штрихів, що характеризують зовнішність особистості, намагається створити її лаконічний портрет, у якому часом можливі й елементи психологічної характеристики. Якщо ж декілька авторів мемуарів відображують лаконічні портрети однієї й тієї ж людини, то із окремих портретних характеристик може вималюватися її розгорнутий портрет. У творах художньої біографії лаконічний портрет має власну специфіку. Він може постати концентрованим чи деконцентрованим. Лаконічні деконцентровані портрети особистості не мають зайвої деталізації, однак розгортаючись у часовій динаміці, вони обростають все

новими деталями, доповнюючи один одного, у результаті з’являється колоритний об’ємний портрет.

Короткий портрет складається з кількох речень чи одного абзацу, що передають зовнішність реального героя і частково розкривають його внутрішній світ. У такому портреті на малому просторі твору автор повинен раціонально використати кожну деталь, щоб якомога повніше відобразити зовнішність і внутрішній світ героя, показати його в контексті доби. Інколи трапляється така модифікація портрета, як портрет у портреті (Вас. Шевчук).

Розгорнутий портрет у документальному тексті значно більший, ніж короткий. Він досить рідко постає статичним. У цьому випадку такий портрет є одиничним і концентрується в одному місці твору, і складається з кількох абзаців. Подібні портрети трапляються переважно в невеликих за розміром мемуарних та художньо-публіцистичних жанрах: літературний портрет, нарис, есе. Найчастіше розгорнутий портрет є деконцентрованим, розгорнутим по всьому тексту. Передусім це стосується творів художньої біографії.

У мемуарних творах портрет реальної особистості будується на основі вражень від особистого спілкування автора з нею в минулому. Творча уява, домисел і вимисел тут зведені до мінімуму. У біографічних жанрах переважає деконцентрований розгорнутий портрет. Письменник у часовій послідовності зобоажає зовнішній вигляд особистості, розкриває її внутрішній світ, відображаючи вікові зміни, репрезентує постать цілісною.

Прагнення документаліста до заглиблення у внутрішній світ реального персонажа в мемуарних творах вилилося в потребу суб’єктивного самопізнання автора. Так з’являється автопортрет, у якому власна постать автора стає провідним об’єктом психоаналізу, письменник намагається якомога точніше змалювити власну зовнішність і розкрити притаманні йому настрої, емоції, переживання. Інколи мемуарист творить власний автопортрет, спостерігаючи за змінами в зовнішності, які відбилися на світлинах, котрі він розглядає. Це підтверджує думку про природу автопортрета, який у документальних жанрах

генетично походить від автопортрета в практиці художників. Так з'являється портретна модифікація – автопортрет з фотографії.

Важливе місце в документалістиці посідають парні портрети, які бувають також розгорнутими, короткими й лаконічними. Перші з них базуються на антитезі чи схожості. Найчастіше трапляються короткі парні портрети, у яких можливе зображення зовнішнього вигляду реального героя шляхом протиставлення чи схожості. Інколи парні портрети є родинними, їхній автор зосереджується на своєрідності зовнішності, одягу, часом темпераменту членів однієї сім'ї. У лаконічному парному портреті відображено окремі особливості зовнішнього вигляду чи вбрання, реальних особистостей.

Колективний портрет акцентує увагу на окремому соціумі, окремі деталі зовнішності часто постають узагальнено, інколи шаржовано. Усе залежить від творчої індивідуальності автора.

Зрідка в біографічних жанрах трапляються оніричні портрети, що будуються за законами художньої літератури. У творах мемуарних жанрів їх майже не буває.

На особливості портретування в літературі non fiction суттєво впливає жанр твору. Найоб'єктивнішими є портрети в щоденниках. Адже саме в них дистанція в часі між баченням особистості й фіксацією її образу є найкоротшою. Автору не треба напружувати пам'ять, щоб відтворити зовнішність людини, яку він бачив кілька годин тому. Ідіостиль письменника також впливає на специфіку портретування. Так, портрети в ранніх щоденникових записах В. Винниченка відзначені акцентом на натуралістичному зображенні реальних особистостей. Вони свідчать про вміння автора помічати й відтворювати в кожній особистості такі портретні деталі, де реалістичні риси зображення людини перемежаються з натуралістичними вкрапленнями. Герої постають як узагальнені, пересічні образи українського соціуму початку ХХ ст. з увиразненням фактографічності відтворення рис їхньої зовнішності, опису вбрання. Автор часом робить наголос на фізичних вадах чи відхиленнях від ідеалу в портреті, не забуваючи про професію чи національність персонажа.

У щоденниках Олеся Гончара, які писалися в середині – другій половині ХХ ст., портретні характеристики реальних особистостей завжди мають на початку їхні імена, а в описі зовнішності обов'язковою є певна деталь, котра дозволяє відрізнити конкретну людину від іншої. Ім'я реального героя, як носій прецедентного тексту й інтертекстуальності, зобов'язує автора бути максимально об'єктивним в характеристиці його зовнішності, проте притаманна спогадам жанрова риса – суб'єктивність – усе ж превалює в побудові його портрета. Ті ж реальні особистості, котрих Олесь Гончар добре знав, з якими часто зустрічався, до яких був прихильним, мають більш розгорнуту портретну характеристику. Вона містить не лише опис зовнішності, а й розкриває духовний світ, психологічну глибину характеру (портрети О. Довженка, М. Бажана).

У щоденниках ХХ ст. переважає деконцентрований портретний тип, пам'ять автора не раз повертає його до реальної особистості, постійно поглиблюючи й уточнюючи деталі зовнішнього вигляду, костюма героя, зазираючи в глибини його духовності, творячи непорушну цілісність образу. Щоденник є найоб'єктивнішим жанром мемуарної літератури, оскільки пишеться по свіжих слідах подій, його автор не може додати чи відняти якусь фізичну рису портрета героя, як не може й приписати йому певні особливості внутрішнього світу, які можуть суттєво розходитися з візією інших людей, котрі знали цю людину. Ім'я реальної особистості в щоденниковому жанрі постає як своєрідний знак, що надає портрету таких специфічних рис, котрі виділяють саме цю особистість.

Портрет у такому мемуарному жанрі, як роман, має вже меншу об'єктивність, оскільки пишеться через значний проміжок часу, романіст міг щось і призабути, змістити в часі, перенести якісь характеристики на іншого персонажа. Портретні означення членів родини В. Сосюри у традиційному мемуарному романі "Третя Рота" дають можливість з окремих притаманних саме цим реальним героям індивідуальних деталей відтворити переконливі образи людей з близького оточення поета, серед яких минули його дитячі та юнацькі роки.

Модифікованим типом портрета постає некропортрет, а його інваріантом перехід портрета в некропортрет.

У постмодерному романі Ю. Андруховича “Таємниця” автор будує портретний дискурс таким чином, що його реальні герої не наділені всіма їхніми індивідуальними рисами, а лише тими, які він побачив у них і суб’єктивно передав у мемуарному творі. Індивідуальною стильовою манерою портретування у Ю. Андруховича є акцентування на створенні колективних портретів, через які часто розмиваються, узагальнюються, нівелюються риси зовнішності реальних героїв, а їхні портретні деталі набувають іронічного, сатиричного пафосу, часом наближаючись до пастишу. Одиничні, концентровані портрети в мемуарних романах посідають набагато менше місця, ніж розпорошені, деконцентровані.

Індивідуальний стиль І. Жиленко в синтетичному мемуарному творі “Homo feriens” проявляється в особливостях портретування покоління шістдесятників, наповнюючи риси зовнішності кожного його представника візуальними емоційними деталями, що відображають не лише неповторність окремої особистості, а й наголошують на їхній ролі в літературно-мистецькому та громадському житті доби хрущовської “відлиги”.

У мемуарах Ю. Шевельова (“Я – мене – мені... (і довкруги)”) усі реальні герої мають власне обличчя, зовсім несхоже на інших, їхні індивідуальні риси зовнішності відіграють ключову роль у розкритті характерів, котрі проявляються в соціальних обставинах доби. Автор спогадів кожен портрет такого героя співвідносить з власною біографією, а окрема деталь зовнішності стає набагато вагомішою, ніж розгорнутий портретний опис.

Якщо декілька мемуарних творів різних жанрів належать одному автору (Р. Іваничук), то суттєвою особливістю портретування в них є той факт, що він намагається не зосереджуватися лише на відтворенні зовнішності свого героя, але не пропускає можливості часом акцентувати увагу на певному окремому складнику портретної характеристики. Для цього нерідко робиться наголос на певній значущій портретній деталі. До того ж портрет реальної особистості обов’язково вписується у власну біографію автора.

Своєрідність портретування наявна в самостійному мемуарному жанрі літературного портрета. Портрет у ньому буває одиничним і коротким. Коли літературний портрет уходить до певного синтетичного жанру, то тут можливі різні форми: портрет може постати концентрованим, одиничним і коротким, або деконцентрованим, розпорошеним по всьому тексту, як це бачимо в мемуарах І. Жиленко “Homo feriens”.

Художня біографія для своєї реалізації досить часто використовує готові епічні жанри, зокрема, роман, повість, оповідання, новелу, нарис. Для розуміння специфіки портретування варто звернутися до романної жанрової форми, оскільки саме в ній можна різнобічно розкрити своєрідність портретування реальних і вигаданих персонажів.

Портрет Марусі в однойменному романі В. Шкляра є деконцентрованим, розгорнутим. У його складі низка фрагментів, які частково переплетені один з одним, а інша їхня частина доповнює й поглиблює сутність образу реального персонажа, котрий є героєм біографії. Намагаючись створити повнокровний об’ємний портрет Олександри Соколовської, історичної особи, відомої під іменем Марусі, автор показує її очима представників різних соціальних груп, членів родини, зокрема матері. Важливу роль відіграє здатність Марусі до перевтілення в непростих ситуаціях, у які вона потрапляє. З’являється така портретна модифікація як портрет-маска. У такий спосіб письменник пов’язує героїню з революційною добою, на яку випало її життя, створюючи конкретний соціальний тип стихійного ватажка, що бореться за майбутнє України. Портрет вигаданого героя, галичанина Мирона Гірняка, у якого, за версією В. Шкляра, закохалася Маруся, представлений кількома описами, де домінують художній вимисел і фантазія автора. У цьому випадку біографічний роман нагадує художній твір. Це підтверджує і наявна в ньому така портретна модифікація як екзотичний портрет. Новаторством у портретуванні В. Шкляра є використання оніричного портрету, який відіграє футуристичну роль, віщуючи майбутню долю героя.

Естетичні пошуки в портретуванні І. Корсака (“Перстень Ганни Барвінок”) спрямовані на поєднання non fiction і fiction, що в цілому відповідає новітньому

етапові розвитку художньої біографії. Портрети обох головних героїв, Олександри Білозерської, що увійшла в літературу під псевдонімом Ганна Барвінок, і її чоловіка – Пантелеймона Куліша, постають наскрізними й деконцентрованими в тексті твору. Автор прагне показати, що кожна деталь зовнішності поглиблює чи уточнює щось вагоме, допомагаючи в розкритті глибин внутрішнього світу реальних персонажів. Письменник простежує зміни зовнішності героїв протягом значного часового проміжку – від молодості й до глибокої старості подружжя. Використовуючи оніричні портрети в художній біографії, І. Корсак уперше в українській документалістиці творить оніричний портрет реального героя, що має анімалістичні риси. Вигадані герої роману будуються за законами белетристики.

Роман “Маґнат” Г. Пагутяк відзначається новаторством у портретуванні. Опис зовнішності реальної особистості – Яна Щасного Гербурта, – чий соціальний статус винесено до назви твору, присутній лише в експозиції, а далі він розкривається через рецепцію Северина Никловського, що, фактично, у відповідності з місцевими традиціями є двійником героя, заміщаючи Гербурта в ролі парсуни – людини, котра була зовні схожою на покійника та була одягнена в його одяг. У романі Г. Пагутяк паралельно із зовнішністю двійника, що поступово набуває портретних рис самого магната, наявний і справжній його портрет, бідного нещасного шляхтича, але він є маргінальним у тексті твору.

Твір “Маґнат” є квазібіографічним, оскільки в ньому, крім реальної історичної постаті Яна Щасного Гербурта і Северина Никловського, що є цілком вигаданим персонажем, присутня низка інших героїв, що породжені фантазією автора, кожен з яких наділений портретними рисами. Новаторством у романі є наявність такої портретної модифікації, як колективний оніричний портрет Яна Щасного, оточеного безликими незнайомими людьми.

Портрети головних героїв роману В. Даниленка (“Капелюх Сікорського”) Кароліни Гулій та Ігоря Сікорського, виконуючи важливу естетичну функцію, – створення образів вигаданої та реальної особистості через змалювання їхньої зовнішності й заглиблення у внутрішній світ, несуть у собі багатозначність, йдучи

шляхом розширення від ідеографічного до символічного функціонування образів. При цьому портрет Сікорського, як реальної особи, репрезентований значно скупіше, аніж Кароліни. Це пов’язано із задумом письменника, хоча тут наявні й об’єктивні причини, адже автор у творенні постаті реальної особи суттєво обмежений у використання художнього домислу та вимислу. Провідну роль у романі В. Даниленка має така деталь костюма героя, як капелюх, нібито подарований Кароліною. Ця деталь виконує символічну функцію, стаючи своєрідним оберегом, який допомагає авіаконструктору здолати непрості випробування долі.

На тлі української біографічної Шевченкіани (С. Васильченко, Л. Смілянський, Б. Сушинський, З. Тулуб, Вас. Шевчук), виділяється роман про Т. Шевченка Є. Єнджеєвича “Українські ночі або Родовід генія...”, який зумів очима поляка простежити зміни в зовнішності й внутрішньому світі українського генія від дитячих літ і до останніх днів життя.

Національна документальна проза багата на портретні модифікації. Крім лаконічного, короткого й розгорнутого портретів, а також автопортрета, парного, колективного й оніричного зустрічаються екзотичний, курйозний портрети, портрет у портреті, автопортрет з фотографії, некропортрет, некропортрет в інтер’єрі, родинний портрет, перехідний від портрета до некропортрета, портрет-маска, оніричний портрет з анімалістичними рисами, парний портрет з фотографії, колективний портрет з фотографії, родинний портрет з фотографії.

Вивчення специфіки портретування в мемуарному та біографічному дискурсах відкриває перспективи для студій, головним акцентом яких було б з’ясування особливостей відтворення пейзажу та інтер’єру в документальних текстах, що досі не було предметом досліджень в українському літературознавстві. Перспективним є вивчення наративних форм, відтворення діалогів і полілогів у мемуарній та біографічній прозі, а також студіювання документальної літератури в контексті політичної історії України та соціальних комунікацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Образ античности / С. С. Аверинцев. СПб: Азбука класика, 2004. 480 с.

2. Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии № 1 / [под ред. В.А. Подороги]. М.: Лотос, 2001. 438 с.

3. Адамян Е. И. Художественный и мемуарный портрет в прозе Андрея Белого: дисс. на соиск. научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” / Е. И. Адамян. М., 2011. 168 с.

4. Айзексон Уолтер. Стив Джобс / Уолтер Айзексон; пер. с англ. Д. Горяниной, Ю. Полещук, А. Цырульниковой, А. Чередниченко. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 688 с.

5. Айзеншток Ієремія. Згадуючи Тичину // Про Павла Тичину. Статті, нариси, спогади. – К.: Рад. письменник, 1976. 296 с.

6. Айкашева О. А. Литературный портрет как жанр критики в книге “Силуэты русских писателей” Ю. И. Айхенвальда // Судьба жанра в литературном процессе: сб. науч. тр. / отв. ред. С. А. Ташлыков. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2010. Вып. 3. С. 5 – 13.

7. Айкашева О. А. Жанрово-стилевое своеобразие литературного портрета Ю. И. Айхенвальда “Ф. М. Достоевский” // Актуальные проблемы современной науки и образования. Филологические науки: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Уфа: РИД БашГУ, 2010. Т. V. С. 132 – 137.

8. Акіншина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80 – 90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / І. М. Акіншина. Дніпропетровськ, 2005. 19 с.

9. Алексиевич С. В поисках вечного человека / С. Алексиевич // Мемуары на сломе эпохи : круглый стол // Вопр. литературы. 2000. № 1. С. 37 – 43.

10. Алчевська Христина. Спомини й зустрічі (автобіографія) / Христина Алчевська // Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / Упорядник Раїса Мовчан. К.: ТОВ “Видавництво Кліо”, 2015. С. 26 – 43.

11. Аметова Е. К. Тетралогія Б. Зайцева “Путешествие Глеба” та традиції російської автобіографічної прози: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. канд. філол. наук: спец. 10.01.02 “Російська література” / Е. К. Аметова. Дніпропетровськ, 2009. 20 с.

12. Андроникова М. Об искусстве портрета / Манана Андроникова. М.: Искусство, 1975. 326 с.

13. Андроникова М. И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и кино / М. И. Андроникова. М.: Наука, 1974. 200 с.

14. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / Манана Андроникова. М.: Искусство, 1980. 423 с.

15. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Юрій Андрухович. Харків: Фоліо, 2007. 478 с.

16. Антоненко-Давидович Б. Д. На шляхах і роздоріжжях: [спогади, невідомі твори] / Б. Д. Антоненко-Давидович; упоряд., автор передм. і комент. Б. Тимошенко. К.: Смолоскип, 1999. 286 с.

17. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1392 с.

18. Астрахан Н. Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Наталія Астрахан. К.: Академвидав, 2014. 432 с.

19. Бабій Степан. Три зустрічі з Володимиром Підпалим / Степан Бабій // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 20 – 22.

20. Бажан Микола. Думи і спогади / Микола Бажан. К.: Рад. письменник, 1982. 326 с.

21. Балина Н. Б. Литература non fiction: вымыслы и реальность / Н. Б. Балина // Знамя. 2003. № 1. С. 193 – 195.

22. Банк Н. Б. Нить времени / Н. Б. Банк. Ленинград: Сов. писатель, 1978. 248 с.

23. Банк Н. Б. Соавтор – жизнь: документальные жанры в современной советской литературе / Н. Б. Банк. Ленинград: Знание, 1982. 32 с.

24. Баран Є. Мемуаристика Романа Іваничука: суб'єктивні грані українства / Є. Баран // Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури: зб. наук. праць. Львів; Ужгород: Гражда, 2009. С. 119 – 126.

25. Баран Є. М. Наодинці з літературою…: Щоденникові нотатки, есеї / Євген Баран. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2007. 172 с.

26. Барахов В. С. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького: автореф. дис. канд. филол. наук / В. С. Барахов. М., 1960. 18 с.

27. Барахов В. С. Искусство литературного портрета. Горький о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове / В. С. Барахов. М.: Наука, 1976. 184 с.

28. Барахов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр): монография / В. С Барахов. Ленинград: Наука, Ленинград. отделение, 1985. 321 с.

29. Барбукова І. С. Онлайновий щоденник як феномен віртуальної літератури: жанрова природа, поетика: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / І. С. Барбукова. Донецьк, 2012. 20 с.

30. Барбукова І. С. Онлайновий щоденник як феномен віртуальної літератури : жанрова природа, поетика: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / Барбукова Ірина Сергіївна. Луганськ, 2012. 231 с.

31. Барвінський О. Спомини з мого життя / О. Барвінський; упоряд. А. Шацька, О. Федорук; комент. Б. Яшина; ред. Л. Винар, І. Гирич. К.: Смолоскип, 2004 – 2010. Т. 1. 2004. 528 с.

32. Барвінський О. Спомини з мого життя / О. Барвінський; упоряд. А. Шацька; комент. Б. Янишина; ред. Л. Винар, М. Жулинський. К.: ВД “Стилос”, 2004 – 2010. Т. 2. 2010. 1120 с.

33. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ, ст. Г. К. Косикова / Р. Барт. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

34. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс. Универс: Рея, 1994. С. 384 – 391.

35. Бастюк Богдан. В дорозі / Богдан Бастюк // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 24 – 29.

36. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

37. Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. – Т. I: Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин. М.: Изд-во Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. 956 с.

38. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. 445 с.

39. Башляр Г. Избранное: Поэтика грёзы / Гастон Башляр; пер. с фр. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. 440 с.

40. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий // Вопросы теории и психологии творчества: ред. Б. Л. Лезин. Т. 8. Харьков: Научная мысль, 1923. С. 87 – 277.

41. Беневоленская Т. Портрет современника: очерк в газете / Т. Беневоленская. М.: Мысль, 1983. 134 с.

42. Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография / вступ. ст. Е. В. Витковского; коммент. В. П. Кочетова, Г. И. Моселашвили / Н. Н. Берберова. М.: Согласие, 1996. 736 с.

43. Бичко В. В. Благословлялося на світ: автобіографічна повість / В. В. Бичко. К.: Молодь, 1969. 184 с.

44. Быкова И. А. Типология портрета персонажа в художественной прозе А. П. Чехова / И. А. Быкова // Языковое мастерство А. П. Чехова. Ростов н/Д., 1990. С. 38 – 46.

45. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: Монографія. Вид. друге, доповн. і перероб. / Анна Біла. К.: Смолоскип, 2006. 464 с.

46. Білецький Ф. Жанрові форми літературної критики / Ф. М. Білецький. Дніпропетровськ, 1989. 52 с.

47. Білокінь Сергій. Із часу, що закривавився / Сергій Білокінь // "Доброокий". Спогади про Івана Світличного. Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні; Худож.-оформл. серії Іван Гаврилюк. К.: Вид-во "Час", 1998. С. 305 – 314.

48. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія / Т. В. Бовсунівська. К.: ВПЦ "Київський ун-т", 2008. 519 с.

49. Бодрийяр Жан. Симулякры и симуляция / Жан Бодрийяр. М.: Постум, 2014. 247 с.

50. Бойчук Богдан. Спомини в біографії / Богдан Бойчук. К.: Факт, 2003. 200 с.

51. Большаков Леонид. Быль о Тарасе: Кн. первая. Яман-Кала / Леонид Большаков. М. – Оренбург: Кора, 1993. 440 с.

52. Большаков Леонид. Быль о Тарасе: Кн. вторая. На Арале / Леонид Большаков. М. – Оренбург: Кора, 1993. 452 с.

53. Большаков Леонид. Быль о Тарасе: Кн. третья. Оренбург / Леонид Большаков. М. – Оренбург: Кора, 1993. 300 с.

54. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев. М.: ООО "Издательство Астрель"; ООО "Издательство АСТ", 2003. 575 с.

55. Бровко О. О. Альтернативні художні версії минулого в літературі сьогодення: спроба типологізації / О. О. Бровко // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2014. Вип. 3. С. 189 – 197.

56. Бровко О. О. Новела в структурі української прози : модифікації та функції: монографія / О. О. Бровко; ДЗ “Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2011. 400 с.

57. Брыль Я. Сёння і памяць: Апавядання, мініяцюры, эсе / Янка Брыль. Мінськ: Маст. літаратура, 1985. 317 с., іл.

58. Варв’янський Володимир. Велике і щире серце Підпалого / Володимир Варв’янський // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 47 – 51.

59. Варикаша М. М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія / М. М. Варикаша. Донецьк: “ЛАНДОН-ХХІ”, 2013. 212 с.

60. Василенко І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І. М. Василенко. Дніпропетровськ, 1997. 22 с.

61. Василенко І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 “Теорія літератури” / І. М. Василенко. Рівне, 1997. 200 с.

62. Васильченко С. В. З піснею / С. В. Васильченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 39. Од. зб. 39.

63. Васильченко С. Мій шлях / С. Васильченко // Васильченко С. Твори: у 4 т. / С. Васильченко; за заг. ред. О. І. Білецького. К.: Вид-во АН УРСР, 1960. Т. 4. С. 7 – 64.

64. Ващук Ф. Образотворча роль портрета у повістях Шевченка / Федір Ващук // Зб. праць 26-ї наукової Шевченківської конф. К.: Наук. думка, 1985. С. 32 – 37.

65. Введение в литературоведение. Основы теории литературы: Учебник / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др.; под общ. ред. В. П. Мещерякова. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во Юрайт, 2012. 422 с.

66. Велиев И. О. Литературный портрет: его функция и типология. / И. О. Велиев. Баку: Элм, 1986. 160 с.

67. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. К.; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2003. 1440 с.

68. Вериго И. М. Литературные мемуары 20-30-х гг. XX века. Принципы художественной организации материала: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / И. М. Вериго. Днепропетровск, 2003. 190 с.

69. Вертепи долі. Спогади про Романа Гром’яка / Упоряд. З. Лановик, М. Лановик. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка, 2016. 566 с.; іл.

70. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / И. И. Винкельман: пер. А. Алевдиной, вст. ст. и ред. Б. Пшибышевского. М.; Л.: Academia, 1935. 688 с.

71. Винниченко Володимир. Щоденник. Т. І. 1911 – 1920 / Володимир Винниченко. Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. 500 с.

72. Виппер Б. Р. Проблематика портрета / Б. Р. Виппер // Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. С. 342 – 351.

73. Висоцька Ніла. Сімдесяте літо Володимира Підпалого / Ніла Висоцька // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 54 – 56.

74. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника / Упор. А. Я. Шевченко. К.: Рад. письменник, 1988. 495 с.

75. Вовк Віра. Спогади / Віра Вовк. К.: Родовід, 2003. 456 с.

76. Водяний Хома. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ // Рукопис: Укр. альм. спогадів, щоденників, листів, док., світлин: У 2-х т. / Під заг. ред. І. М. Дзюби. К.: Криниця, 2004. Т. І. С. 265 –300.

77. Вознесенський Андрей. На виртуальном ветру / Андрей Вознесенський. М.: Вагриус, 1998. 478 с.

78. Войтенко Е. С. Инновационные черты европейского портретного искусства XIX – XX вв.: автореф. дисс. на соискание учёной степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.04 “Эстетика” / Е. С. Войтенко. М., 2000. 20 с.

79. Волков-Ланнит Л.Ф. Искусство фотопортрета / Л. Ф. Волков-Ланнит. Изд. 3-е испр. и доп. М.: Искусство, 1987. 272 с.

80. Воронова М. Ю. Портрет і біографія. Гранична сутність жанрів // Електронний ресурс / М. Ю. Воронова. Режим доступу: hhhp: // journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article=1350.

81. Воронова М. Ю. Сучасна портретистика. Проблема жанру // Наукові записки Інституту журналістики. К., 2002. Т. 8. С. 144 – 148.

82. Воронова М. Ю. Сучасна українська портретистика: жанрова диференціація і поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.08 “Журналістика” / М. Ю. Воронова. К., 2006. 20 с.

83. Врублевська В. В. Шарітка з Рунгу: біографічний роман про Ольгу Кобилянську / В. В. Врублевська. К.: ВЦ “Академія”, 2007. 512 с.

84. Габель М. О. Изображение внешности лиц / Белецкий А. И. В мастерской художника слова // Вопросы теории и психологии творчества. Ред. Б. Л. Лезин. Т. 8. Харьков: Научная мысль, 1923. С. 138 – 149.

85. Габричевский А. Г. Портрет как проблема изображения / А. Г. Габричевский // Сб. статей Н. И. Жинкина, А. Г. Габричевского,

Б. В. Шапошникова (и др.) / под ред. А. Г. Габричевского. М.: Гос. академия художественных наук, 1928. С. 53 – 75.

86. Гавриш І. П. Творчість М. Цуканової (проза, драматургія, мемуари): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / І. П. Гавриш. Харків, 2007. 19 с.

87. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер; пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

88. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: навч. прогр. й метод. матеріали для студентів філол. факультету (спеціальність – українська мова та література) / Т. П. Гажа. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2008. 32 с.

89. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об’єктного і суб’єктного типів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Т. П. Гажа. Харків, 2006. 20 с.

90. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об’єктивного і суб’єктивного типів: дис. ... канд. філол. наук / Харківський нац. ун-т імені В. Н. Каразіна. 10.01.01 “Українська література” / Т. П. Гажа. Харків, 2007. 200 с.

91. Гайдаш Микола. Світлий образ / Микола Гайдаш // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 56 – 57.

92. Галаган М. З моїх споминів (1880-ті – 1920-ті рр.) / М. Галаган. К.: Темпора, 2005. 566 с.

93. Галанов Борис. Живопись словом / Б. Е. Галанов. М.: Сов. писатель, 1974. 344 с.

94. Галасьева Г. В. Портрет и мир природы в советской прозе 1920-х годов // Портрет в художественной прозе: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермский ун-т / Г. В. Галасьева. Сыктывкар, 1987. С. 90 – 101.

95. Галич А. А. Современная художественная документально-биографическая проза: проблемы развития жанров: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08 “Теория литературы” / А. А. Галич. К., 1984. 23 с.

96. Галич А. А. Украинская писательская мемуаристика (природа, эволюция, поэтика): дис... докт. филол. наук.: спец. 10.01.08 “Теория литературы” / Александр Андреевич Галич. К., 1991. 339 с.

97. Галич А. Документ частной жизни? Нет, эпохи / А. Галич // Радуга. 1990. №8. С. 100 – 109.

98. Галич А. О. Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонімний вимір: монографія / А. О. Галич. Луганськ: Книжковий світ, 2011. 192 с.

99. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: монографія / В. М. Галич. К.: Наук. думка, 2004. 816 с.

100. Галич Валентина. Представники “великих” і “малих” літератур у мемуарній і публіцистичній творчості Олеся Гончара / В. М. Галич // Погляды на спецыфічнасць “малых” літератур: беларуская і украінская літературы. Мінськ: Паркус плюс, 2012. С. 333 – 346.

101. Галич В. М. Семіотика інтертекстуальності публіцистичного тексту: соціально-комунікативна рецепція: монографія / В. М. Галич. Рівне: ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, 2015. 120 с.

102. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для філологічних спеціальностей / О. А. Галич. Луганськ: Держ. закл. “Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”, 2010. 288 с.

103. Галич О. А. Глобалізація і квазідокументальна література: монографія / О. А. Галич. Рівне: Луганський національний університет імені Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. 200 с.

104. Галич О. А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: монографія / О. А. Галич. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. 264 с.

105. Галич О. А. Згуки рідної мови / О. А. Галич // Київ. 1993. № 6. С. 106 – 110.

106. Галич О. А. Історія літературознавства: підручник / О. А. Галич. К.: Либідь, 2013. 392 с.

107. Галич О. А. Метажанр у системі вчення про роди та жанри / О. А. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2009. № 18 (181). С. 25 – 28.

108. Галич О. А. Олесь Гончар у вимірі non fiction: монографія / О. А. Галич. Луганськ: Книжковий світ, 2011. 260 с.

109. Галич О. А. У вимірах non fiction: Щоденники українських письменників ХХ століття: монографія / О. А. Галич. Луганськ: Знання, 2008. 200 с.

110. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія / О. А. Галич. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.

111. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: монографія / О. А. Галич. К.: КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. 217 с.

112. Галич О. А. Fiction і non fiction у літературі: проблеми теорії та історії: монографія / О. А. Галич. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. 368 с.

113. Гаранин Л. Я. Мемуарный жанр советской литературы: ист.-теорет. очерк / Л. Я. Гаранин; АН БССР, Ин-т им. Янки Купалы, Минск: Наука и техника, 1986. 222 с.

114. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера / Л. Гинзбург // Вопр. литературы. 1970. № 7. С. 62 – 91.

115. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Ленинград: Сов. писатель, 1979. 224 с.

116. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – М.: Intrada, 1999. 413 с.

117. Гинзбург Л. Я. О старом и новом / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград: Ленинградское отд. “Сов. писатель”, 1982. 424 с.

118. Гіптерс З. В. Міміка // Культурологічний словник-довідник / З. В. Гіптерс. К.: ВД “Професіонал”, 2006. 328 с.

119. Гнатюк Оля. Відвага і страх / Оля Гнатюк; пер. з польс. М. Болновської. К.: Дух і літера, 2015. 496 с.

120. Гоголь Н. В. Портрет // Собрание сочинений: В 8 т. / Н. В. Гоголь. М.: Правда, 1984. Т. 3. С. 66 – 121.

121. Голованівський С. Меморіал: Спогади / Сава Голованівський. К.: Рад. письменник, 1988. 342 с.

122. Ґомбрович Вітольд. Щоденник. У 3-х т. Т. 1 1953 – 1956 / Пер. з польськ. Р. Харчук. К.: Основи, 1999. 414 с.

123. Ґомбрович Вітольд. Щоденник. У 3-х т. Т. 2. 1957 – 1961 / Пер. з польськ. Р. Харчук. К.: Основи, 1999. 339 с.

124. Ґомбрович Вітольд. Щоденник. У 3-х т. Т. 3. 1961 – 1969 / Пер. з польськ. Р. Харчук. К.: Основи, 1999. 365 с.

125. Гонський Володимир. Час воїнів. Олександра Соколовська – отаман Маруся / Володимир Гонський : [Електронний ресурс]: Режим доступу // www.istpravda.com.ua/columns/2011/01/26/18551/

126. Гончар Олесь. Твори в дванадцяти томах. Т. 9. Кн. 1: Публіцистика / Упор. і передм. В. М. Галич, коментарі В. М. Галич, О. А. Галича / О. Т. Гончар. К.: Наук. думка, 2012. 888 с.

127. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т. 1 (1943 – 1967) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид. / О. Т. Гончар. К.: Веселка, 2008. 455 с.

128. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т. 2 (1968 – 1983) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид. / О. Т. Гончар. К.: Веселка, 2008. 607 с.

129. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид. / О. Т. Гончар. К.: Веселка, 2008. 646 с.

130. Горак Р. Д. Тричі мені являлася любов: повість-есе / Роман Горак. К.: Рад. письменник, 1983. 152 с.

131. Гордасевич Г. Л. Соло для дівочого голосу: автобіографічний роман / Г. Л. Гордасевич; авт. вступ. ст. О. Сапеляк. Львів: Добра справа, 2001. 110 с.

132. Горлач Леонід. Повторне слово / Леонід Горлач // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 71 – 76.

133. Грасс Г. Луковица памяти / Гюнтер Грасс; пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Иностранка, 2008. 592 с.

134. Грегуль Г. В. Українська біографічна проза першої половини XX ст.: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / Г. В. Грегуль. К., 2005. 18 с.

135. Гречнев В. Я. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького / В. Я. Гречнев. М. – Ленинград: Наука, 1964. 132 с.

136. Грибінченко (Куцмай) Тетяна. Мудрість поетичної душі Володимира Підпалого / Грибінченко (Куцмай) Тетяна // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 83 – 85.

137. Григорович-Барський В. По Україні / В. Григорович-Барський // Корені та парості: український генеалогікон: пам'ятки української

біографічгної літератури XI – XVIII ст. Упоряд., автор вступ. ст. В. О. Шевчук. К.: Либідь, 2008. С. 311 – 319.

138. Гризун А. Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика XX ст.): монографія / Анатолій Гризун. Суми: Університетська книга, 2011. 358 с.

139. Грищенко А. П. Лексикологія. Знакова природа слова. Лексикологія // Сучасна українська мова: Підручник / За ред. А. П. Грищенка. К.: Вища школа, 1993. 366 с.

140. Гроссман Л. Литературные биографии / Леонид Гроссман. М.: АСТ, 2013. 319 с.

141. Гудзенко В. “Якщо життям прийдешнім серце б’ється” / В. Гудзенко // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 85 – 89.

142. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Іспит пам’яті. Кн. І: Київські кручі; Кн. 2: Жар і крига / Д. Гуменна. К.: Дніпро, 2004. 517 с.

143. Гуменюк В. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка: монографія / В. І. Гуменюк. Сімферополь: Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2001. 340 с.

144. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм / Т. І. Гундорова. К.: Критика, 2013. 344 с.

145. Гусейнов Г. Сповідь дитинства: станційні пасторалі / Г. Гусейнов. 2 - ге вид., доп. К.: Акта, 2005. 540 с.

146. Гуцало Євген. Високість помислів / Євген Гуцало // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 94 – 99.

147. Даниленко В. Капелюх Сікорського / В. Даниленко. Львів: ЛА “Піраміда”, 2014. 290 с.

148. Даниліна О. В. Автобіографія як метажанр сучасної української прози (на матеріалі тексту Артема Чеха “Цього ви не знайдете в Яндексі”) / О. В. Даниліна // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2014. № 1 (284). С. 124 – 134.

149. Данилова И. Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века / И. Е. Данилова. М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, 2002. 64 с.

150. Данильченко І. Є. Трансформація життєвої правди в художню у творах української художньої біографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І. Є. Данильченко. Дніпропетровськ, 1987. 22 с.

151. Дарда Володимир. “Святі дочасно сходять із дороги” / Володимир Дарда // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 104 – 105.

152. Дацюк О. О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії: автореф. дис. … канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. О. Дацюк. Рівне, 1997. 16 с.

153. Дацюк О. О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії: дис. … канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. О. Дацюк. Рівне, 1997. 150 с.

154. Дзюба Іван. Не окремо взяте життя / Іван Дзюба; післямова Миколи Жулинського. – К.: Либідь, 2013. 760 с.

155. Демчук Н. Портрет у прозі Т. Шевченка: (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. Львів: Літопис, 1999. 44 с.

156. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Жак Дерріда // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 457 – 477.

157. Дерріда Ж. Структура, знак і гра… // Письмо та відмінність в дискурсі науки про людину. К.: В-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. С. 563 – 591.

158. Діденко Іван. Позицією поетичного слова / Іван Діденко // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 105 – 106.

159. Дімаров А. Прожити й розповісти: повість про сімдесят літ: у 4 ч. / А. Дімаров. К.: Дніпро, 1997. Ч. 1, 2 / авт. післямови М. Слабошпицький. 319 с.

160. Дімаров А. Прожити й розповісти: повість про сімдесят літ: у 4 ч. / А. Дімаров. К.: Дніпро, 1998. Ч. 3, 4 / авт. післямови М. Слабошпицький. 295 с.

161. Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус) / Л. Н. Дмитриевская. М.: ИПК “Литера”, 2005. 136 с.

162. Дмитриевская Л. Н. Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина “Мы” / Л. Н. Дмитриевская. М., Ярославль: ИПК “Литера”, 2012. 120 с.

163. Дмитриевская Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты / Л. Н. Дмитриевская. М.: ИПК “Литера”, 2013. 200 с.

164. Дмитриевская Л. Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – начала XX вв.: автореферат дисс. на соискание ученой степени докт. филол. наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” // Лидия Николаевна Дмитриевская. М., 2013. 40 с.

165. “Доброокий”. Спогади про Івана Світличного. Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні; Худож.-оформл. серії Іван Гаврилюк. К.: Вид-во “Час”, 1998. 572 с.

166. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939 – 1956 = Дневниковые записи, 1939 – 1956 / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Іванова. Харків: Фоліо, 2013. 879 с.

167. Документалістика на зламі тисячоліть: проблеми теорії та історії // Матер. міжнарод. наук. конф. Луганськ: Знання, 2001. 230 с.

168. Документалістика на порозі XXI століття: проблеми теорії та історії // Матер. Всеукр. наук. конф. Луганськ: Знання, 2003. 300 с.

169. Документалістика на порозі XXI століття: проблеми теорії та історії // Матер. Всеукр. наук. конф. Луганськ: Альма-матер, 2005. 180 с.

170. Документалістика початку XXI століття: проблеми теорії та історії // Матер. IV Всеукр. наук. конф. Луганськ: СПД Рєзников В. С., 2007. 232 с.

171. Домаров Костянтин. Гори, гори! / Костянтин Домаров // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 106 – 111.

172. Дорошко П. О. Від зорі до зорі: Оповідання, спогади. К.: Рад. письменник, 1987. 327 с.

173. Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. К.: Дніпро, 1987. 429 с.

174. Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина / М. Драй-Хмара. К.: Наук. думка, 2002. 592 с.

175. Дроб'язко Володимир. "Володю, вишні цвітуть…" / Володимир Дроб'язко // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 111 – 114.

176. Дрозд В. Добра вість. Роман-біографія / Володимир Дрозд. К.: Дніпро, 1976. 200 с.

177. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок: повість-шоу / В. Дрозд. К.: Укр. письменник, 1994. 203 с.

178. Дрозд В. Ритми життя. Роман-біографія / Володимир Дрозд. К.: Молодь, 1977. 187 с.

179. Дрозд В. Г. Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи) / Володимир Дрозд // Вітчизна. 2003. № 7 – 8. С. 11 – 103.

180. Дрозд В. Г. Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи) / Володимир Дрозд // Вітчизна. 2003. № 9 – 10. С. 11 – 86.

181. Дрозд В. Г. Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи) / Володимир Дрозд // Вітчизна. 2003. № 11 – 12. С. 25 – 102.

182. Дузь І. М. Високе осяяння душі: статті, спогади, роздуми / І. М. Дузь. К.: Рад. письменник, 1990. 229 с.

183. Евтушенко Евгений. Волчий паспорт / Евгений Евтушенко. М.: Вагриус, 1998. 572 с.

184. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль / Б. Егоров. Ленинград: Сов. писатель, 1980. 318 с.

185. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование / О. Г. Егоров. М.: Флинта: Наука, 2003. 280 с.

186. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. 503 с.

187. Єнджеєвич Є. Українські ночі або родовід генія: Біографічний роман про Шевченка / Пер. з польс. мови Є. Рослицького / Є. Єнджеєвич. Рівне: ПП ДМ, 2012. 660 с.

188. Єфремов С. О. Щоденники, 1923 – 1929 / С. О. Єфремов. К.: ЗАТ Газета “РАДА”, 1997. 848 с.

189. Єшкілєв Володимир. Усі кути Трикутника: Апокриф мандрів Григорія Сковороди / Володимир Єшкілєв. К.: ВЦ “Академія”, 2012. 248 с.

190. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах. / Жерар Женнет: Общ. ред. и вступ. сл. С. Зенина, пер. с фр. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.

191. Жест [Електронний ресурс] // Режим доступу: ttps://wikipedia.org/wiki/жест

192. Жиленко Ірина. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко; передм. Михайлини Коцюбинської. К.: Смолоскип, 2011. 816 с.

193. Житник Володимир. Чистота опалого цвіту / Володимир Житник // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 114 – 120.

194. Жуков Д. А. Биография биографии: размышления о жанре / Д. А. Жуков. М.: Сов. Россия, 1980. 135 с.

195. Журахович С. М. Пам'яті пекучий біль: з пережитого / С. М. Журахович. К.: Рад. письменник, 1987. 261 с.

196. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон / Е. И. Журбина. М.: Мысль, 1969. 399 с.

197. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / Оксана Забужко. 4-те вид. К.: Факт, 2009. 352 с.

198. Забужко Оксана. Let my people go: 15 текстів про українську революцію. 2-е вид. випр. / Оксана Забужко. К.: Факт, 2006. 232 с.

199. Заварзіна Є. В. "Щоденник" (1911 – 1925) Володимира Винниченка: авторська свідомість та літературний контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / Є. В. Заварзіна. Харків, 2008. 19 с.

200. Загребельний П. Кларнети ніжності / П. Загребельний // Неложними устами. К.: Рад. письменник, 1981. С. 3 – 49.

201. Заливчий А. Дитинство: автобіографічні новели / А. Заливчий. К.: Пролетарська правда, 1929. 45 с.

202. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.

203. Заславський Ріталій. Володька! / Ріталій Заславський // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 136 – 152.

204. Затонский Д. В. Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) / Д. В. Затонский // Жанровое своеобразие современной прозы Запада / Отв. ред. Д. В. Затонский. К.: Наук. думка, 1989. С. 4 – 142.

205. Захаржевская Р. В. История костюма: От античности до современности // Р. В. Захаржевская. М.: РИПОЛ классик, 2005. 288 с.

206. Захарченко В. Він переміг / В. Захарченко // Не відлюбив свою тривогу ранню… Василь Стус – поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії / Упоряд. Орач (Комар) О. Ю. К.: Укр. письменник, 1993. С. 26 – 43.

207. Згадуючи Тичину // Про Павла Тичину. Статті, нариси, спогади. К.: Рад. письменник, 1976. 296 с.

208. Здоровега В. Й. Багатоманіття документалізму і проблема жанрів / В. Й. Здоровега // Рад. літературознавство. 1984. № 9. С. 7 – 15.

209. Здоровега В. Й. Збагнути день сущий / В. Й. Здоровега. К.: Дніпро, 1988. 261 с.

210. Землянська А. В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового: монографія / А. В. Землянська. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2013. 231 с.

211. Зингер Л. С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. М.: Сов. художник, 1969. 464 с.

212. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. М.: Изобразительное искусство, 1986. 323 с.

213. Іваненко О. Марія / Оксана Іваненко. К.: Дніпро, 1986. 645 с.

214. Іваненко О. Тарасові шляхи / Оксана Іваненко. К.: Веселка, 1989. 758 с.

215. Іваничук Р. І. Благослови, душе моя, господа… / Роман Іваничук. Львів: Просвіта, 1993. 270 с.

216. Іваничук Р. І. Вода з каменю: роман / Роман Іваничук; худож. Л. В. Прийма. Львів: Каменяр, 1982. 261 с.

217. Іваничук Р. І. Дороги вольні і невольні: спогади / Роман Іваничук. К.: Укр. письменник, 1996. 166 с.

218. Іваничук Р. І. Нещоденний щоденник… / Роман Іваничук. Львів: Літопис, 2005. 216 с.

219. Іваничук Р. На маргінесі: спогади, рефлексії, сюжети / Р. Іваничук // Березіль. 1997. № 11 – 12. С. 28 – 110.

220. Івченко М. Є. Щоденники / М. Є. Івченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 109. Од. зб. 108.

221. Івченко М. Є. Щоденники / М. Є. Івченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 109. Од. зб. 109.

222. Івченко М. Є. Щоденники / М. Є. Івченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 109. Од. зб. 110.

223. Ігнатів Н. Є. Жанрові пошуки художньої документалістики 1970 – 90-х рр.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Н. Є. Ігнатів. Дніпропетровськ, 1998. 18 с.

224. Изер В. К антропологии художественной литературы / Вольфганг Изер // Новое литературное обозрение. 2008. № 6 (96). С. 97 – 104.

225. Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі ІІ половини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. “Українська література” / А. В. Ільків. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.

226. Ільницький Микола. Знаки доби і грані таланту / Микола Ільницький. К.: ТОВ “Видавництво “КЛІО”, 2014. 432 с.

227. Ільченко О. Петербурзька осінь: Повість / Олександр Ільченко. К.: Держлітвидав, 1961. 294 с.

228. История костюма. [Електронний ресурс]: Режим доступу: http://costumehistory.ru/view_post.php?id=224.

229. Кагарлицький Микола. Скрипкою його душа бриніла / Микола Кагарлицький // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 169 – 173.

230. Карачова Д. В. Вікторіанська біографія та її модифікації в XX столітті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Д. В. Карачова. К., 2016. 20 с.

231. Кащук Наталя. Сині троянди Володимира Підпалого / Наталя Кащук // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 178 – 184.

232. Кедич Т. В. Особливості портретування в малій прозі В. Підмогильного / Т. В. Кедич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб. наук. праць. Вип. 19. Дніпро: Ліра, 2016. С. 76 – 83.

233. Київські неокласики / Упор. Віра Агеєва. К.: Факт, 2003. 353 с.

234. Килимник О. В. З вершини літ: спогади / О. В. Килимник. К.: Рад. письменник, 1988. 239 с.

235. Кириченко Світлана. Учителі. 1957 – 1962 (уривок зі спогадів) / Світлана Кириченко // "Доброокий". Спогади про Івана Світличного. Ред. Рада: Вал. Шевчук та ін.; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні; Худож.-оформл. серії Іван Гаврилюк. К.: Вид-во "Час", 1998. С. 127 – 136.

236. Кисіль Ксенія. Оля Гнатюк: "Література – це не тільки вигадка" Електронний ресурс: Режим доступу: litakcent.com/2015/12/08

237. Клеймьонова І. О. Жанр літературного портрета: природа, поетика: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Ірина Олегівна Клеймьонова. Луганськ, 2013. 194 с.

238. Клеймьонова І. О. Жанр літературного портрета: природа, поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І. О. Клеймьонова. Луганськ, 2013. 19 с.

239. Клочек Григорій. Енергія художнього слова. Зб. статей / Григорій Клочек. Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. 448 с.

240. Кобилецький Ю. С. За далиною – далина: автобіографічні нотатки / Ю. С. Кобилецький. К.: Рад. письменник, 1988. 278 с.

241. Коваль Роман. Маруся Соколовська, повстанська отаманша / Роман Коваль: Електронний ресурс: Режим доступу // http://www.pohlyad.com/istoria/n/5242

242. Козак С. Родовід українського генія / С. Козак // Дніпро. 1967. № 3. С. 143 – 145.

243. Колісник Г. Полин чорний, мак гіркий / Григорій Колісник. К.: Рад. письменник, 1988. 264 с.

244. Колосова С. Н. Портрет в русской лирической поэзии: монография / С. Н. Колосова. М., 2011. 280 с.

245. Колосова С. Н. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” // Светлана Николаевна Колосова. М., 2012. 370 с.

246. Колосов Г. В. Поэтика очерка / Г. В. Колосов. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1977. 77 с.

247. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурального процесу сучасності: українська ситуація / Н. Колошук // Питання літературознавства: Наук. збірник. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 78. С. 215 – 223.

248. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія / Н. Г. Колошук. Луцьк: Вежа, 2006. 500 с.

249. Коньков В. И. Литературный портрет как речевая система (“Некрополь” В. Ф. Ходасевича) // Русский литературный портрет и рецензия: Концепции и поэтика: Сб. ст. / Ред.-сост. В. В. Перхин. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2000. С. 33 – 37.

250. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.

251. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська / перекл. з польс. Зоряна Рибчинська. Львів: Літопис, 2009. 208 с.

252. Кормилов С. И. Портрет / Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК “Интелвак”, 2003. С. 762.

253. Корогодський Роман. До Брами Світла. Портрети / Упор., авт. післямови та прим. О. Сінченко / Роман Корогодський. К.: Дух і Літера, 2016. 432 с.

254. Корокотина А. М. Проблемы методологии советской литературной критики в 20-е гг. / А. М. Корокотина. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1986. 230 с.

255. Корсак Іван. Перстень Ганни Барвінок: роман / Іван Корсак. К.: Ярославів вал, 2015. 248 с.

256. Костюк Григорій**.** Записники Володимира Винниченка / Григорій Костюк // Винниченко Володимир. Щоденник. Т. І. 1911 – 1920. Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. С. 11 – 28.

257. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади у 2 кн. / Г. Костюк. – Едмонтон: Канадський інститут українських студій; Альбертський університет, 1987. Кн. 1. 743 с.

258. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади у 2 кн. / Г. Костюк. Едмонтон: Канадський інститут українських студій; Альбертський університет, 1998. Кн. 2. 609 с.

259. Костюк Е. Н. Поэтика портрета “разочарованного” героя в русской литературе первой половины XIX века: автореф. дисс. на соиск. научн. степени

канд. филол. наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” / Е. Н. Костюк. К., 1991. 17 с.

260. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури: навч. посібник / В. А. Косяк. Суми: Університетська книга, 2010. 318 с.

261. Коцюбинська Михайлина. “Зафіксоване і нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. К.: Дух і літера; Харківська правозахисна група, 2001. 300 с.

262. Коцюбинська Михайлина. Мої обрії: В 2 т. / М. Х. Коцюбинська. К.: Дух і літера, 2004. Т. 2. 386 с.

263. Коцюбинська М. Книга споминів / М. Коцюбинська. К.: Акта, 2006. 288 с.

264. Кочерга Юрій. Академдіжа / Юрій Кочерга // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 220 – 226.

265. Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе: Фрагменти спогадів та інше . 2-е вид, скор. і доп. / Післямова О. Микитенка / І. Кошелівець. К.: Ред. журн. “Всесвіт”, 1994. 320 с.

266. Крижанівський С. А. Спогад і сповідь з XX століття / С. А. Крижанівський. К.: Стилос, 2002. 240 с.

267. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. 656 с.

268. Кричевская Л. И. Портрет героя / Л. И. Кричевская. М.: Азбука, 1994. 230 с.

269. Кротевич Є. Київські зустрічі: Спогади про людей, факти й події / Є. Кротевич. К.: Молодь, 1963. 191 с

270. Кротевич Є. Київські зустрічі: Спогади та новели / Є. Кротевич. К.: Дніпро, 1965. 335 с.

271. “Круглый стол”: Мемуары на сломе эпох / И. Шайтанов, Н. Анастасьев, Ю. Овсянников, В. Кардин, М. Кораллов, Н. Щербакова, С. Алексиевич // Вопр. литературы. 2000. № 1. С. 3 – 43.

272. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / В. І. Кузьменко. К., 1999. 34 с.

273. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст.: монографія / В. І. Кузьменко. К.: [б.в.], 1998. 305 с.

274. Кумок Я. Биография и биограф / Я. Кумок // Вопр. литературы. 1973. №10. С. 18 – 32.

275. Курило Л. М. Епістолярій Олеся Гончара і творча індивідуальність письменника: дис. ... канд. філол. наук: спец.: 10.01.01 “Українська література” / Л. М. Курило. К., 2006. 176 с.

276. Кушнерук С. П. Теория современного документального текста: диссертация ... доктора филологических наук: спец.: 10.02.19 “Языкознание” / Сергей Петрович Кушнерук. Волгоград, 2008. 333 с.

277. Лаконічний Електронний ресурс: Режим доступу https://ru.wikipedia.org/wiki/ 29.01.2015

278. Лановик Мар’яна, Лановик Зоряна. Memorabilia // Вертепи долі. Спогади про Романа Гром’яка / Упоряд. З. Лановик, М. Лановик. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2016. С. 539 – 558.

279. Левін Борис. Видно шляхи полтавськії…: роман / Борис Левін. К.: Дніпро, 1984. 677 с.

280. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс / пер. с франц. Вяч. Вс. Іванов. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.

281. Легкий Зіновій. Се мого серця драма: роман / Зіновій Легкий // Дзвін. 2011. № 5 – 6. С. 35 – 111.

282. Легкий Зіновій. Се мого серця драма: роман / Зіновій Легкий // Дзвін. 2011. № 7. С. 30 – 107.

283. Легкий Зіновій. Тарасові страсті: роман / Зіновій Легкий // Дзвін. 2006. № 3. С. 26 – 76.

284. Легкий Зіновій. Тарасові страсті: роман / Зіновій Легкий // Дзвін. 2006. № 4. С. 33 – 90.

285. Лежен Ф. В защиту автобиографии / Филип Лежен // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 108 – 122.

286. Ле І. Борозною віку: Повість // Ле І. Твори: У 7 т. К.: Дніпро, 1984. Т. 7. С. 484–644.

287. Ле І. Листки у лавровий вінок: Спогади // Ле І. Твори: У 7 т. К.: Дніпро, 1984. Т. 7. С. 646 – 749.

288. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. Анатолія Волкова (голова) та ін. Чернівці: Золоті літаври, 2001. 636 с.

289. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Пер. с нем. / Г. Э. Лессинг. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. 519 с.

290. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н. Н. Кузнецовой) / Г. Э. Лессинг // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953. С. 385 – 516.

291. Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського / Упоряд. Т. Й. Стах. К.: Дніпро, 1980. 349 с.

292. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ “Академія”, 2007. 608 с.

293. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ “Академія”, 2007. 624 с.

294. Литература non fiction: вымыслы и реальность // Знамя. 2003. № 1. С. 190 – 203.

295. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред.-сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК “Интелвак”, 2001. 1600 с.

296. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. М.: Язики русской культуры, 1996. 464 с.

297. Лотман Ю. М. Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349 – 375

298. Любченко А. П. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / Упоряд., авт. післямов. В. А. Любченко; авт. передм., комент., приміт. І. Л. Михайлин. – Харків: Основа, 2005. 464 с.

299. Мазоха Г. С. Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Г. С. Мазоха. К., 2007. 38 с.

300. Мазоха Г. С. Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ століття: дис. ... докт. філол. наук: спец.: 10.01.01 “Українська література” / Галина Степанівна Мазоха. К., 2007. 400 с.

301. Мазоха Г. С. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації: монографія / Г. С. Мазоха. К.: Міленіум, 2006. 344 с.

302. Маланюк Євген. Поезії з нотатників: Підготовка текстів, упоряд., вступ. стаття та прим. Л. Куценка / Є. Маланюк. Кіровоград: Спадщина, 2003. 96 с.

303. Малишевський Ігор. Люди і ракети // Рукопис: Укр. альм. спогадів, щоденників, листів, док., світлин: У 2-х т. / Під заг. ред. І. М. Дзюби. К.: Криниця, 2004. Т. І. С. 303 – 332.

304. Максименко О. В. Жанрові модифікації письменницьких щоденників кінця ХХ – початку ХХІ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / О. В. Максименко. Кіровоград, 2012. 20 с.

305. Малахута Микола. Прощання з ластівками / Микола Малахута // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 240 – 257.

306. Малі українські діярії XVII – XVIII століть; упор. Вал. Шевчук. К.: Кліо, 2015. 408 с.

307. Матіос М. Приватний щоденник. Майдан. Війна / М. Матіос. Львів: Піраміда, 2015. 356 с.

308. Маркова О. В. Литературный портрет в системе биографических жанров: монография / О. В. Маркова. Хабаровск: Изд-во ДВГУПС, 2007. 116 с.

309. Мартич Ю. У майстерні біографій: Роздуми над книгами спогадів / Ю. Мартич // Вітчизна. 1966. № 12. С. 190 – 194.

310. Мартич Ю. …І стежка до криниці: Розповіді про зустрічі / Ю. Мартич. К.: Рад. письменник, 1971. 308 с.

311. Мартич Ю. Довга, довга весна: (В гостях у Максима Рильського): Біографічна повість / Ю. Мартич. К.: Рад. письменник, 1969. 245 с.

312. Мартич Ю. Друзі завжди з тобою: Розповіді про незабутнє / Ю. Мартич. К.: Держлітвидав, 1962. 326 с.

313. Мартич Ю. Зустрічі без прощань: Біографічні розповіді / Ю. Мартич. К.: Дніпро, 1970. 468 с.

314. Мартич Ю. На вишиваних рушниках: Біографічні повісті і нариси / Ю. Мартич. К.: Рад. письменник, 1967. 312 с.

315. Масенко Терень. Роман пам'яті / Т. Масенко. К.: Рад. письменник, 1970. 380 с.

316. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / Г. О. Маслюченко. Дніпропетровськ, 2003. 20 с.

317. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років XX століття: дис. ... канд. філол. наук: спец.:

10.01.01. “Українська література” / Г. О. Маслюченко. Дніпропетровськ, 2005. 202 с.

318. Медоренко О. М. Автокоментар в контексті літератури non-fiction: від маргінесів до жанру: монографія / О. М. Медоренко. Луганськ: Ноулідж, 2013. 156 с.

319. Медоренко О. М. Автокоментар як жанр мемуарної літератури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. М. Медоренко. Тернопіль, 2011. 20 с.

320. Медуниця Михайло. Товариш мій / Михайло Медуниця // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 258 – 261.

321. Мельничук Б. І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б. І. Мельничук. К.: ВЦ “Академія”, 1996. 272 с.

322. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн / non-fiction: экспериментальная энциклопедия: русская версия / Е. Г. Местергази. М.: Совпадение, 2007. 325 с.

323. Мигаль О. Портрет у реальностях часу / О. Мигаль. Львів: Каменяр, 2003. 146 с.

324. Минко В. П. Моя Минківка: автобіографічна повість / В. П. Минко // М. Д. Минко В. П. Вибрані твори: у 2 т. / В. П. Минко; передм. Д. Вакуленко. К.: Дніпро, 1981. Т. 1: Повісті, спогади, портрети. С. 13 – 218.

325. Минко В. П. Червоний Парнас: сповідь колишнього плутанина / В. П. Минко // М. Д. Минко В. П. Вибрані твори: у 2 т. / В. П. Минко; передм. Д. Вакуленко. К.: Дніпро, 1981. Т. 1 : Повісті, спогади, портрети. С. 219 – 348.

326. Минский М. Фреймы для представления знаний / Марвин Минский. М.: Энергия, 1979. 152 с.

327. Михайлин І. Л. Основи журналістики: підручник / І. Л. Михайлин. К.: ЦУЛ, 2002. 286 с.

328. Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX) / М. Михеев. М.: Водолей, 2007. 264 с.

329. Михида С. Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника: монографія / С. Михида. Кіровоград: Поліграф-Терція, 2012. 352 с.

330. Міміка. Електронний ресурс: Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki 6. 11. 2015

331. Мірошніченко Лариса. В зеніті молодості / Лариса Мірошніченко // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 265 – 268.

332. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: монографія / Р. В. Мовчан. К.: ВД "Стилос", 2008. 544 с.

333. Морозова Е. Ф. Документальна література / Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І. О. Дзеверін (відп. ред.) та ін. К.: "Українська Радянська Енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2. Д – К. 576 с.

334. Мороз Раїса. Ясноокий доброокий Іван / Раїса Мороз" // Доброокий". Спогади про Івана Світличного. Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні; Худож.-оформл. серії Іван Гаврилюк. К.: Вид-во "Час", 1998. С. 381 – 389.

335. Муратов Олександр. Розчахнута брама / Олександр Муратов. К.: Факт, 2005. 352 с.

336. Мушинка Микола. Помер, чи був замордований? Микола Мушинка // "Доброокий". Спогади про Івана Світличного. Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні; Худож.-оформл. серії Іван Гаврилюк. К.: Вид-во "Час", 1998. С. 334 – 338.

337. Назарець В. М. Адресована лірика як метажанр: типологія та поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Віталій Миколайович Назарець. Львів, 2015. 32 с.

338. Назарець В. М. Жанрові модифікації української адресованої лірики: монографія / В. М. Назарець: ПВНЗ “Міжнародний економіко-гуманітарний університет ім. академіка Степана Дем’янчука”. Рівне: О. Зень, 2014. 384 с.

339. Наумова Н. Н. Искусство портрета в романе “Война и мир” / Н. Н. Наумова // Толстой-художник: сб. ст. / под ред. Д. Д. Благого, К. Н. Ломунова, Л. Д. Опульской и др. М. : Изд-во АН СССР, 1961. С. 135 – 149.

340. Не відлюбив свою тривогу ранню… Василь Стус – поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії / упоряд. Орач (Комар) О. Ю. К.: Укр. письменник, 1993. 400 с.

341. Неврлий Микола. Прожите і пережите // Рукопис: Укр. альм. спогадів, щоденників, листів, док., світлин: У 2-х т. / Під заг. ред. І. М. Дзюби. К.: Криниця, 2004. Т. І. С. 347 – 362.

342. Невская П. В. Литературно-живописное портретирование: основные параметры и характеристики. Научное издание / П. В. Невская. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010. 143 с.

343. Незабутній Максим Рильський: Спогади. К.: Дніпро, 1968. 431 с.

344. Нестерук С. М. Художня парадигма роману Варгоса Льйоси “Похвальне слово мачусі” // Матеріали IV Всеукраїнської науково-практ. конф. “Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії” / С. М. Нестерук. Рівне: Видавець О. Зень, 2014. С. 90 – 92.

345. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы / Н. А. Николина. М.: Флинта, Наука, 2002. 423 с.

346. Нитченко Д. Від Зінькова до Мельборна: із хроніки мого життя / Д. Нитченко. Мельборн: Байда, 1994. 479 с.

347. Олійник Борис. Синя птиця Володимира Підпалого / Борис Олійник // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого /

упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 279 – 280.

348. Олійник М. Я. Дочка Прометея / Микола Олійник. К.: Рад. школа, 1985. 344 с.

349. Олійник С. І. З книги життя: біографічні новели, оповідання / С. І. Олійник. К.: Рад. письменник, 1968. 206 с.

350. Оляндэр Л. К. Документалистика о Великой Отечественной войне (История развития и поэтика документальной прозы): монография / Л. К. Оляндэр. Львов: Свит, 1990. 144 с.

351. Оскоцкий В. Писательские дневники: жанровое своеобразие и функциональное многообразие (из истории русской послеоктябрьской литературы // Literatura i komunikacja / В. Оскоцкий. Lublin, 1998. С. 143 – 165.

352. Пави Патрис. Словарь театра: пер. с франц. / П. Пави. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

353. Павличко Д. В. Світовий сонет / Передм. авт. / Д. В. Павличко. К.: Генеза, 2004. 536 с.

354. Павличко Дмитро. Спогади / Дмитро Павличко. К.: Ярославів вал, 2015. Т. І. 488 с.

355. Пагутяк Галина. Кожен день – інший. Щоденник / Галина Пагутяк. Львів: Піраміда, 2013. 190 с.

356. Пагутяк Галина. Магнат: роман / Галина Пагутяк. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 256 с.

357. Палиевский П. В. Документ в современной литературе // Литература и теория / П. В. Палиевский. М.: Сов. Россия, 1979. С. 128 – 173.

358. Панч П. На калиновім мості / П. Панч // Панч П. На калиновім мості: повісті / П. Панч. К.: Дніпро, 1976. С. 3 – 261.

359. Папкова Е. А. Портрет или автопортрет?: (своеобразие жанра литературного портрета в мемуарной литературе второй половины XX века) / Е. А. Папкова // Филологические науки в МГИМО: Сб. науч. трудов /

МГИМО(У) МИД России; Отв. ред. Л. Г. Кашкуревич. М.: МГИМО, 2001. С. 155 – 161.

360. Перебийніс Петро. Навіки зупинена Мить / Петро Перебийніс // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 289 – 293.

361. Петрышева О. В. Жанр портрета во французской мемуарной литературе XVII века (Т. Де Рео, Рец, Сен-Симон) / О. В. Петрышева: автореф. дисс. на соискание учёной степ. канд. филол. наук: 10.01.03: спец.: "Литература стран зарубежья (западноевропейская литература)". Нижний Новгород, 2008. 20 с.

362. Підсуха О. М. Пізнання істини: оповідання, новели, невигадані історії, спогади, есе, сторінки записних книжок, комедії / О. М. Підсуха. К.: Рад. письменник, 1987. 347 с.

363. Пінчук Степан. З думою про велике / Степан Пінчук // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 333 – 335.

364. Пінчук С. П. Словник літературознавчих термінів Івана Франка / С. П. Пінчук, Є. С. Регушевський. К.: Наук. думка, 1966. 272 с.

365. Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. 496 с.

366. Плахотнюк Микола. Про Івана Світличного / Микола Плахотнюк // "Доброокий". Спогади про Івана Світличного. Ред. Рада : Вал. Шевчук та ін.; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні; Худож.-оформл. серії Іван Гаврилюк. К.: Вид-во "Час", 1998. С. 236 – 247.

367. Плачинда Володимир. Із днів дружби / Володимир Плачинда // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.:

Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 335 – 346.

368. Погляд // Електронний ресурс: Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki 10.01.2015

369. Поліщук В. Дороги моїх днів // Блажен, хто може горіти...: автобіографія, щоденники, листи / В. Поліщук; упор. З. П. Суходуб. Рівне: Азалія, 1997. С. 6 – 26.

370. Поліщук Валер’ян. Коли жити – гордо жити! / В. Поліщук. – Рівне : Азалія, 1997. – 184 с.

371. Поліщук В. Л. Чужії / В. Л. Поліщук // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 136. Од. зб. 100.

372. Поліщук В. Л. Щоденник / В. Л. Поліщук // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 136. Од. зб. 4.

373. Поліщук Володимир. Мозаїка буття Ганни Барвінок // Корсак Іван. Перстень Ганни Барвінок: роман / Іван Корсак. К.: Ярославів вал, 2015. С. 239 – 243.

374. Поліщук Клим. Червоне марево. Нариси й оповідання з часів революції. Львів – Київ, 1921. 176 с.

375. Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. Л. Поліщук. Миколаїв, 2016. 20 с.

376. Поліщук О. Я. Літературна антропологія як літературна пропозиція / О. Я. Поліщук // Studia Philologica – Філологічні студії: періодичне друковане видання Київського університету імені Бориса Грінченка. 2013. № 2. С. 116 – 120.

377. Померанцева Г. Е. Биография в потоке времени: ЖЗЛ: Замыслы и воплощения / Г. Е. Померанцева. М.: Книга, 1987. 335 с.

378. Попов Ю. Реалізм / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 467 – 471.

379. Портрет // Электронный ресурс: Режим доступа: http:wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80D0%85%D1%82 7.07.2014

380. Портрет // Литературный энциклопедический словарь (под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева: редкол.: Л. Н. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. С. 289.

381. Почепцов Георгій. Від Facebook'у і гламуру до Wikileaks: Медіакомунікації / Георгій Почепцов. К: Спадщина, 2012. 464 с.

382. Принцеса Диана. Жизнь, рассказанная ею самой. М.: Яуза-пресс, 2013. 256 с.

383. Про Павла Тичину. Статті, нариси, спогади. К.: Рад. письменник, 1976. 296 с.

384. Просалова Віра. Текст у світі текстів Празької літературної школи: монографія / В. А. Просалова. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.

385. Проценко О. А. Риси індивідуального стилю З. Легкого в романі "Тарасові страсті" / О. А. Проценко // Вісник Запорізького національного університету. 2015. № 1. С. 184 – 191.

386. Пустовіт В. Ю. Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників XIX століття: монографія / В. Ю. Пустовіт. Луганськ: Знання, 2010. 407 с.

387. Пустовіт В. Ю. Українська письменницька мемуаристика XIX століття: націєтворчий дискурс: автореф. дис... докт. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / В. Ю. Пустовіт. К., 2010. 32 с.

388. П'янов В. Я. "Визначні, відомі й та інші...": Спогади, есеї, нариси / В. Я. П'янов. К.: Укр. письменник, 2002. 463 с.

389. Рарицький Олег. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза український шістдесятників) / Олег Рарицький. К.: Смолоскип, 2016. 488 с.

390. Рарицький Олег. Художньо-документальна проза як метажанр: проблеми рецепції та інтерпретації, особливості вияву й функціонування / Олег Рарицький // Слово і час. 2014. № 11. С. 37 – 48.

391. Родак Павел. Письмо. Книжка. Лектура. Розмови: Ле Ґофф – Шартьє – Ебрар – Фабр – Лежен / Павел Родак; передмова Кшиштофа Пом'яна; переклад з франц. мови Олесь Герасим, наук. ред.: Андрій Павлишин. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. 333 с.

392. Родигіна В. Ю. Мемуаристика Докії Гуменної: інтерпретація української ідентичності в літературі та культурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / В. Ю. Родигіна. Черкаси, 2010. 16 с.

393. Родигіна В. Ю. Мемуарна творчість Докії Гуменної в націєсофському дискурсі: монографія / В. Ю. Родигіна. Луганськ: Промдрук, 2011. 160 с.

394. Руденко М. "Найбільше диво – життя". Спогади / М. Руденко. К.: ТОВ "Видавництво "КЛІО", 2013. 696 с.

395. Руднева И. С. Искусство словесного портретирования в русской мемуарно-автобиографической прозе второй половины XVIII – первой трети XIX вв.: монография / И. С. Руднева. Брянск: Курсив, 2010. 180 с.

396. Рудницький М. І. Непередбачені зустрічі: Новели / М. І. Рудницький. Львів: Каменяр, 1969. 208 с.

397. Рудницький М. І. Письменники зблизька. Кн. 2 / М. І. Рудницький. Львів: Кн.-журн. вид-во, 1959. 182 с.

398. Рудницький Михайло. Письменники зблизька / Михайло Рудницький. Кн. 3. Львів: Кн.-журн. вид-во, 1964. 195 с.

399. Рудницький М. І. Письменники зблизька (спогади) / М. І. Рудницький. Львів: Кн.-журн. вид-во, 1958. 172 с.

400. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І. Л. Савенко. Тернопіль, 2006. 19 с.

401. Савенко І. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: монографія / І. Л. Савенко. Луганськ: СПД Рєзніков В.С., 2008. 184 с.

402. Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / Упорядник Раїса Мовчан. К.: ТОВ “Видавництво Кліо”, 2015. 640 с.

403. Самчук У. О. На білому коні. На коні вороному. Спомини і враження: У двох частинах. Острог – Луцьк: Вид-во НаУОА, ПВД “Твердиня”, 2007. 424 с.

404. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (Живопись – Фотография – Слово) / М. А. Сапаров // Литература и живопись / Ред. А. Н. Иезуитов. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1982. С. 66 – 92.

405. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Пер. с франц. М. Бекетовой. СПб.: Наука, 2001. 319 с.

406. Семенчук Іван. Портрет у художньому творі / І. Р. Семенчук. К.: Дніпро, 1965. 74 с.

407. Семенчук І. Р. Мистецтво портрета: навч. посібник / І. Р. Семенчук. К.: Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. 188 с.

408. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты, критические очерки / Сент-Бёв Ш.; пер. с французского А. Андрес, И. Лихачева. М.: Худ. литература, 1970. 582 с.

409. Сергеева О. Язык жестов. Как читать мысли без слов? / Электронный ресурс: Режим доступа: http:// www.syntone.ru/library/books/content/3254.html&current_book_page=all 07.11/2013.

410. Сивогривова А. А. Литературный портрет // Основы литературной критики: пособие по факультативному курсу для студентов филологического факультета / А. А. Сивогривова. Ростов-на-Дону, 1975. С. 55 – 57.

411. Сивокінь Григорій. У невідкупному боргу / Григорій Сивокінь // “Доброокий”: Спогади про Світличного. Ред. Рада: Вал. Шевчук та ін.; Упорядники Леоніда і Надія Світличні; Художник-оформлювач серії Іван Гаврилюк. Київ: “Видавництво “ЧАС”, 1998. С. 80 – 89.

412. Симоненко В. Вибрані твори / В. Симоненко. Упоряд. Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко. К.: Смолоскип, 2010. 852 с.

413. Сирко І. М. Сучасне щоденникознавство : бібліографічний покажчик / І. М. Сирко; Наук. ред. д. філол. наук, проф. Т. А. Космеда. Дрогобич: Посвіт, 2013. 318 с.

414. Сіверська С. Ф. Наративні особливості автобіографічної прози кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / С. Ф. Сіверська. Тернопіль, 2011. 20 с.

415. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку ХХ ст.: монографія / К. Сізова. К.: Наша культура і наука, 2010. 356 с.

416. Сізова К. Л. Трансформація міметичних принципів портретування в українській прозі XIX – ХХ століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Ксенія Леонідівна Сізова. К., 2011. 42 с.

417. Скляр Н. В. Німецькомовна автобіографічна проза ХХ – ХХІ століть: жанрова традиція та художня своєрідність: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Н. В. Скляр. Миколаїв, 2013. 20 с.

418. Скнаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.)): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / О. Ю. Скнаріна. Тернопіль, 2007. 20 с.

419. Слабошпицький М. Ф. Марія Башкирцева: Роман-есе / Михайло Слабошпицький. К.: Дніпро, 1987. 234 с.

420. Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла (Тодось Осьмачка): роман-біографія / Михайло Слабошпицький. К.: Ярославів Вал, 2011. 366 с.

421. Словарь української мови / Упор. з дод. власн. матеріалу Б. Грінченка. В 4-х т. Репрінтне видання. К.: Лексикон, 1996. Т. 3. 508 с.

422. Словник іншомовних слів / Уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. К.: Наук. думка, 2000. 680 с.

423. Смілянський Л. І. Поетова молодість / Л. І. Смілянський. К.: Дніпро, 1966. 483 с.

424. Смолич Ю. К. Розповіді про неспокій // Ю. К. Смолич. Твори: У 8 т. Т. 7. К.: Дніпро, 1986. 702 с.

425. Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій: Дещо з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті. Ч. 1 / Ю. К. Смолич. К.: Рад. письменник, 1968. 286 с.

426. Смолич Ю. К. Розповіді про неспокій немає кінця: Ще дещо з двадцятих і тридцятих років в українському літературному побуті. Кн. 3 / Ю. К. Смолич. К.: Рад. письменник, 1972. 204 с.

427. Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій триває: Дещо з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті. Кн. 2 / Ю. К. Смолич. К.: Рад. письменник, 1969. 302 с.

428. Смолич Ю. К. Я вибираю літературу. Книга про себе. З циклу розповідей про неспокій / Ю. К. Смолич. К.: Рад. письменник, 1970. 314 с.

429. Сом Микола. “Ми – українські поети!” / Микола Сом // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 362 – 364.

430. Сосюра В. М. Третя Рота: роман / Упор. С. А. Гальченко, В. В. Сосюра; Післямова і прим. С. А. Гальченка. К.: Рад. письменник, 1988. 359 с.

431. Сопельник Н. В. Публіцистика та мемуаристика Г. Костюка: ідейні орієнтири та проблеми поетики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Н. В. Сопельник. Харків, 2008. 20 с.

432. Спогади про Павла Загребельного / Упор. М. Ф. Слабошпицький: художник-оформлювач О. М. Артеменко. Харків: Фоліо, 2010. 249 с.

433. Старобинский Жан. Поэзия и знание: История литературы и культуры / Жан Старобинский / пер. с фр. Е. П. Васильевой, Б.В. Дубина, С. Н. Зенкина, В.А. Мильчиной, М. С. Неклюдовой, Т. И. Смоляровой, П. П. Шкаренкова; Сост., отв. ред. и авт. предисл. С. Н. Зенкин. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. 496 с.

434. Старобинский Жан. Поэзия и знание: История литературы и культуры / Жан Старобинский / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой; Сост., отв. ред. С. Н. Зенкин. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 2. 600 с.

435. Старовойтенко І. В. Просопографічний портрет особистості у контексті сучасних завдань біографічних та історичних досліджень // Українська біографістика = Biographistica Ukrainica: зб. наук. праць / НАН України, Нац. б -ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т біографічних досліджень; редкол.: В. І. Попик (відпов. ред.) та інш. К., 2008. Вип. 4. С. 50 – 66.

436. Стебун И. История одной потаенной любви // Илья Стебун. История одной потаенной любви. Донецк: ООО “Лебедь”, 1999. С. 6 – 44.

437. Стельмах М. П. Гуси-лебеді летять: повість / М. П. Стельмах. К.: Рад. письменник, 1964. 213 с.

438. Стельмах М. П. Щедрий вечір: повість / М. П. Стельмах. К.: Рад. письменник, 1967. 231 с.

439. Степаненко М. І. Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми): монографія / М. І. Степаненко. Полтава: ТОВ “АСМІ”, 2008. 396 с.

440. Степаненко М. І. Літературний простір “Щоденників” Олеся Гончара: монографія / М. І. Степаненко. Полтава: ТОВ “АСМІ”, 2010. 528 с.

441. Степаненко М. І. Світ в оцінці Олеся Гончара: аксіосфера щоденникового дискурсу письменника / автор і упорядник Микола Степаненко. Полтава: ПП Шевченко Р. В., 2012. 284 с.

442. Стеценко Лідія. “Сонечко” / Лідія Стеценко // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 370 – 371.

443. Струк Арсеній. Душа чутлива, ніби скрипка / Арсеній Струк // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 371 – 374.

444. Стрюк Л. Б. Етнологія України у пісенному слові / Л. Б. Стрюк. К.: Логос, 2001. 425 с.

445. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. К. : Факт, 2004. 368 с.

446. Стюфляева М. Человек в публицистике: методы и приемы изображения и исследования / М. Стюфляева. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989. 143 с.

447. Суровцова Н. В. Спогади / Н. В. Суровцова. К.: Вид-во Олени Теліги, 1996. 434 с.

448. Сучасні літературознавчі студії. Вип. 1. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. праць. Гол. ред. В. І. Фесенко. К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. 173 с.

449. Сушинський Б. Тарас Шевченко: геній в самотності: роман-есе / Б. Сушинський. Одеса: “ЯВФ”, 2006. 460 с.

450. Сырица Г. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского: монография / Г. С. Сырица. М.: Гнозис, 2007. 407 с.

451. Сюта Галина. Мовний портрет у контексті сучасних лінгвостилістичних досліджень / Галина Сюта // У вимірах слова: зб. наук.

праць (до ювілею професора кафедри української мови Л. Г. Савченко). Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. С. 32 – 39.

452. Таймазова Л. Л. Мемуарно-дневниковая проза М. Волошина: художественная интерпретация внутреннего мира личности: дис. … канд. филол. наук: спец. 10.01.02 “Русская література” / Л. Л. Таймазова. Симферополь, 2006. 190 с.

453. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури”. Тернопіль, 2005. 20 с.

454. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Катерина Яківна Танчин. Львів, 2004. 198 с.

455. Танюк Лесь. З Іваном і без Івана / Лесь Танюк // “Доброокий”: Спогади про Світличного. Ред. Рада: Вал. Шевчук та ін.; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні; Художник-оформлювач серії Іван Гаврилюк. К.: Видавництво “ЧАС”, 1998. С. 143 – 173.

456. Тарахан-Береза Зінаїда. Пам’яті друга / Зінаїда Тарахан-Береза // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 378 – 379.

457. Тарнавська Марта. Неповторне дитинство: урив. із щоденника, 1987 – 2002 / Марта Тарнавська. К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2010. 90 с.

458. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. От рукописи к книге / А. Г. Тартаковский. М.: Наука, 1991. 288 с.

459. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века / А. Г. Тартаковский. М.: Археологический центр, 1997. 356 с.

460. Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения / А. Г. Тартаковский. М.: Наука, 1980. 312 с.

461. Тельнюк Станіслав. Із щоденникових записів (Уривки) / Станіслав Тельнюк // Рукопис: Укр. альм. спогадів, щоденників, листів, док., світлин: У 2-х т. / Під заг. ред. І. М. Дзюби. К.: Криниця, 2011. Т. 2. С. 278 – 315.

462. Тельнюк Станіслав. “Стиль – це мужність” / Станіслав Тельнюк // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 379 – 403.

463. Тертычный А. Л. Жанры периодической печати: Учеб. пособие. 2-е изд. / А. Л. Тертичный. М.: Аспект Пресс, 2002. 320 с.

464. Титикайло Євген. Цього не скажеш птицям / Євген Титикайло // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 403 – 406.

465. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підр. для студ. гуманітар. спеціальн. вищих навч. закл. / А. О. Ткаченко. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. 448 с.

466. Тулуб З. П. В степу безкраїм за Уралом / З. П. Тулуб. К.: Дніпро, 1984. 509 с.

467. Тулуб З. П. Повість мого життя / З. П. Тулуб // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 150. Од. зб. 105.

468. Українська письменницька мемуаристика та її використання у вузі та школі // Матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Рівне: РДПІ, 1996. 57 с.

469. Уртминцева М. Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр: монография / М. Г. Уртминцева. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. 232 с.

470. Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Ежи Фарино. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

471. Федунь М. Р. Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – початку XX століття: жанрово-стильові особливості: автореф. дис. на здобуття

наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / М. Р. Федунь. Івано-Франківськ, 2001. 19 с.

472. Фесенко Анастасія. Мій однокурсник / Анастасія Фесенко // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 416 – 417.

473. Фрейм. Електронний ресурс: Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/ Фрейм_(психологія)].

474. Фрумкина Р.М. Концепт, категория, прототип // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика: сб. обзоров. М.: ИНИОН РАН, 1992. С. 33 – 41.

475. Хайкіна Дора. Штрихи до портрета / Дора Хайкіна // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої. – Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. С. 417 – 421.

476. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2002. 437 с.

477. Ходорківський І. Д. Історико-біографічні твори з життя письменників / І. Д. Ходорківський. К.: Рад. школа, 1963. 170 с.

478. Ходорківський І. Д. Образ митця / І. Д. Ходорківський. К.: Дніпро, 1983. 140 с.

479. Цюпа А. І. У серці дзвонять голоси: есе, написи, спогади / І. А. Цюпа. К.: Рад. письменник, 1984. 318 с.

480. Цяпа А. Г. Автобіографія як проекція творця та національно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Каретті): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / А. Г. Цяпа. Тернопіль, 2006. 202 с.

481. Чайковская Ольга. “Как любопытный скиф…” / Предисл. Д. С. Лихачева. М.: Книга, 1990. 295 с.

482. Чередниченко Варвара. Вибрані твори / Варвара Чередниченко. К.:

Дніпро, 1971. 600 с.

483. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. 95.

484. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І77.

485. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І78.

486. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І79.

487. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І80.

488. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. 181.

489. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І82.

490. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І83.

491. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І84.

492. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН

України. Ф. 95. Од. зб. І85.

493. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І86.

494. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І87.

495. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І88.

496. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І89.

497. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І90.

498. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І91.

499. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І92.

500. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І93.

501. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І94.

502. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН

України. Ф. 95. Од. зб. І95.

503. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І96.

504. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 95. Од. зб. І97.

505. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія: монографія / Т. Ю. Черкашина; за наук. ред. О. А. Галича. Харків: Факт, 2014. 380 с.

506. Черкашина Т. Ю. Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Тетяна Юріївна Черкашина. К., 2015. 36 с.

507. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач еволюція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Т. Ю. Черкашина. Тернопіль, 2007. 20 с.

508. Чикаленко Євген. Спогади (1861 – 1907) / Євген Чикаленко. К.: Темпора, 2011. 544 с.

509. Чикаленко Євген. Щоденник (1918 – 1919) / Євген Чикаленко. К.: Темпора, 2011. 424 с.

510. Чобанюк Марія. Концептуальний художній синтез у художній літературі Заходу другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія / М. М. Чобанюк. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. 318 с.

511. Шайтанов И. Как было и что вспомнилось: (Современная автобиографическая и мемуарная проза) / И. Шайтанов // Литературное обозрение. 1977. № 4. С. 59 – 63.

512. Шайтанов И. “Непроявленный жанр”, или Литературные заметки о мемуарной форме / И. Шайтанов // Вопр. литературы. 1978. № 2. С. 50 – 77.

513. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева / С. Е. Шаталов. М.: Наука, 1979. 312 с.

514. Шаф Ольга. Еволюція жанрів української лірики рубежу XX – XXI століть: навч. посібник / О. В. Шаф. К.:ВЦ “Просвіта”, 2012. 272 с.

515. Шевельов (Шерех) Ю. В. Я – мене – мені... (і довкруги) / Ю. В. Шевельов. Харків – Нью-Йорк: Видання часопису “Березіль”, Вид-во М. П. Коць, 2001. 431 с. Т. І. В Україні.

516. Шевельов (Шерех) Ю. В. Я – мене – мені... (і довкруги) / Ю. В. Шевельов. Харків – Нью-Йорк: Видання часопису “Березіль”, Вид-во М. П. Коць, 2001. 304 с. Т. 2. В Європі.

517. Шевердіна А. П. Жанрові модифікації художньої біографії (на матеріалі української прози кінця XX – початку XXI століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / А. П. Шевердіна. Луганськ, 2014. 20 с.

518. Шевців Г. М. “Поезія і правда”: автобіографічний дискурс Гете в контексті європейської традиції та новаторства): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Г. М. Шевців. Донецьк, 2012. 20 с.

519. Шевчук В.О. Три листки за вікном: Роман-триптих / Валерій Шевчук. К.: Рад. письменник, 1986.587 с.

520. Шевчук Василь. Син волі / Василь Шевчук. К.: Рад. письменник, 1985. 472 с.

521. Шевчук В. А. Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко: роман / В. А. Шевчук / Передм. В. Кирейка. К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. 608 с.

522. Шевчук Василь. Терновий світ: Роман / Василь Шевчук. К.: Рад. письменник, 1986. 574 с.

523. Шевчук В. На березі часу. Мій Житомир. Світ перед очима. Пошкілля: автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. Львів: Сполом, 2009. 478 с.

524. Шевчук В. На березі часу. Мій Житомир. Хата і рід: автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. Львів: Сполом, 2007. 384 с.

525. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входини: автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. К.: Темпора, 2002. 272 с.

526. Шевчук В. На березі часу. Ті, котрі поруч: спогади про сучасників / В. О. Шевчук. К.: Либідь, 2016. 576 с.

527. Шенк Роджер К. Обработка концептуальной информации / Роджер К. Шенк; Пер. с англ. Г. В. Сенин; Под ред. В. М. Брябрин. М.: Энергия, 1980. 360 с.

528. Шкляр В. Маруся: роман / Василь Шкляр. Харків: Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2014. 320 с.

529. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедичний словник для фахівців з теоретичних гуманітарних дисциплін та гуманітарної інформатики / І. Б. Штерн. К.: "АртЕК", 1998. 336 с.

530. Щеглов М. Литературная критика / М. Щеглов. М.: Худ. литература – 1971. 430 с.

531. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория / М. Н. Эпштейн. М.: ЛИА Р. Єлинина, 2000. 367 с.

532. Юркина Л. А. Портрет // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2004. С. 251 – 263.

533. Юхимович Василь. Один з непохитних / Василь Юхимович // Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2011. С. 443 – 446.

534. Ющенко Олекса. В пам'яті моїй. Книга четверта / Олекса Ющенко. К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. 728 с.

535. Энциклопедический словарь юного художника / Сост. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. М.: Педагогика, 1983. 416 с.

536. Явчуновский Я. И. Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения / Я. И. Явчуновский; под ред. проф. П. А. Бугаенко. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1974. 232 с.

537. Якименко Л. М. Надія Суровцова: доля, художньо-документальна творчість, критична рецепція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / Л. М. Якименко. Кіровоград, 2012. 20 с.

538. Якименко Л. М. Надія Суровцова: життя та творчість (1896 – 1985 рр.): монографія / Л. М. Якименко; під ред. О. А. Галича. Луганськ: ТОВ "Віртуальна реальність", 2010. 272 с.

539. Янская И. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы / И. Янская, В. Кардин. М.: Сов. писатель, 1986. 432 с.

540. Яцюк Володимир. Автопортрет 1840 / Володимир Яцюк. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 1: А – В / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) та ін. К., 2012. 744 с.

541. Adams T. D. Light writing & life writing: photography in autobiography / Timothy Dow Adams. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000. 298 p.

542. Biti V. Literatur- und Kulturtheorie : Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe / Vladimir Biti. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. 928 s.

543. Blasing M. K. The art of life. Studies in American autobiographical literature / Blasing M. K. Austin: Univer. of Texas press, 1977. 193 p.

544. Collins W. J. Path Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History: diss. Ph.D / William Joseph Collins. University of California-Davis, 1990. 285 p.

545. Gusdorf G. Auto-bio-graphie / G. Gusdorf. Paris, 1991. 504 p.

546. Gusdorf G. Conditions et limites de l'autobiographie // Formen der Selbstdarstellung: Analeten zu einen Geschichte des literarischen Selbstportraits. Berlin: Dunker und Humbolt, 1956. S. 105 – 123.

547. Gusdorf G. Les Ecritures de moi / G. Gusdorf. Paris, 1991. 430 p.

548. Harenberg Lexikon der Weltliteratur. 5 Bände. Autoren, Werke, Begriffe / François Bondy, Ivo Frenzel, Joachim Kaiser, Lew Kopelew, Hilde Spiel. Band 2. Coc – Hea. – Auflage: 2. Auf. Dortmund: Harenberg Lexicon Verlag, 1989. 3183 s.

549. Hellekson Karen. The Alternative History: Refiguring Historical Time / Karen Hellekson. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2001. 128 p.

550. Fahd Mohammed Taleb Saeed Al-Olaqi. English Literary Portrait of the Arabs // Theory and Practice in Language Studies. Vol. 2. № 9. September 2012. P. 1767 – 1775.

551. Frey G. Symbolische und ikonische Modelle // Synthese Vol. 12, No. 2/3, Proceedings of the Colloquium: The Concept and the Role of the Model in Mathematics and Natural and Social Sciences (Sept., 1960), pp. 213 – 221.

552. Johnston, J. C. The literary portrait. / J. C. Johnston // Biography: The literature of personality. N. Y. – L. : The century Co., 1927. P. 38 – 95.

553. Lejeune P. L'autobiographie en France / P. Lejeune. 2me ed. Paris: Armand Colin, 2004. 192 p.

554. Lexikon literaturtheoretischer Werke / hrsg. von Rolf Günter Renner und Engelbert Habekost. Stuttgart: Kröner, 1995. 520 s.

555. Der Literatur-Brockhaus / hrsg. und bearb. von von Werner Habicht, Wolf-Dieter Lange u. d. Brockhaus-Red. Bd. 1. A – Ft. 1988. 750 s.

556. Literatur-Lexikon: Autoren und Begriffe in sechs Bänden / hrsg. Die Zeit. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008. 3384 s

557. Moderne Literatur in Grundbegriffen / hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. 2, neu bearb. Aufl. Tübingen: Neimeyer, 1994. 471 S.

558. Neumann B. Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie / B. Neumann. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1970. 264 S.

559. Rees Kees van. Field, Capital and Habitus: A Relational Approach to “Small” Literatures / Kees van Rees // Kleinheit als Spezifik. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universitat Oldenburg, 2012. S. 15 – 56.

560. Roche R.-Y. Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes / Roger-Yves Roche. Lille: Presses Universitaires Septentrion, 2009. 316 p.

561. Root R. L. The Nonfictionist’s Guide: on Reading and Writing Creative Nonfiction / R. L. Root. Lanha: Rowman and Littlefield, 2008. 223 p.

562. Sierotwinski Stanisław. Słownik terminow literackich. Teoria i nauki pomocnicze leteratury / Stanisław Sierotwinski. Krakow: Wiższa szkoła pedagogiczna w Krakowie, 1960. 190 c.

563. The Fourth Genre: Contemporari Writers of/on Creative Nonfiction / [ed. by R.L. Root and M. Steinberg]. 6th ed. New-York: Longman Publishers, 2011. 454 p.

564. Olney J. Autobiography and the Cultural Moment // Autobiography: Esseys theoretical and Critical / J. Olney. Princenton: Princenton University Press 1980. P. 3 – 27.

565. Olney J. Autos-Bios-Graphien: the Study of autobiographcal Literature / J. Olney. Princenton: Princenton University Press, 1978. 342 p.

566. Olney J. Memory and Narrative: the Weave of Life Writing / James Olney. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 446 p.

567. Poppe, Sandra. Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihre Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoenc & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2007. 334 S.

568. Válek V. K specifičnosti memoárovė literatury / V. Válek. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1984. 161 s.

569. Wilpert, G. von. Sachwörterbuch der Literatur / Gero von Wilpert. Auflage: 8., verb. und erw. A. Stuttgart: Kröner, 2001. 925 s.

570. Wiseman L. Lamentations of a Lovelorn Soul: Self-portraits in the Poetry of Dahlia Ravikovitch / Laura Wiseman. A thesis submitted for the degree of Ph.D. Hebrew Language and Literature. University of Toronto, 2010.

571. Wiseman Laura. Craving Pure Essence: Portret [Portrait] by Dahlia Ravikovitch. (Serge Frolov; Smadar Shiffman, Ed.) Hebrew Studies: A Journal Devoted to Hebrew Language and Literature. LIII, 2012. P. 317 – 333.