

**Міністерство освіти і науки України
Державний заклад
“Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка”**

А. О. Галич

**ПОРТРЕТ
У МЕМУАРНОМУ ТА
БІОГРАФІЧНОМУ ДИСКУРСАХ:
СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА,
МОДИФІКАЦІЇ**

Монографія

**Старобільськ
ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”
2017**

УДК 82.94
ББК 63.3-8
Г 15

Рекомендовано до друку Вченою радою ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка” (протокол №5 від 23 грудня 2016 року)

Рецензенти:

Доктор філологічних наук, професор кафедри романської філології та компаративістики ДЗ “Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка”

О. О. Бистрова

доктор філологічних наук, професор кафедри філологічних дисциплін ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

В. В. Кизилова

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем’янчука

В. М. Назарець

Галич А. О.

Г 15 Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації : монографія / А. О. Галич ; за наук. ред. О. О. Бровко. – Старобільськ; Вид-во ДЗ “Луганський нац. ун-т імені Тараса Шевченка”, 2017. – 449 с.

У монографії комплексно досліджено проблеми портретування в українській документальній літературі ХХ – поч. ХХІ ст. З’ясовано семантику та структуру портрета в мемуарному та біографічному текстах, розроблено класифікації портретування та його особливості в різних жанрах документалістики. Схарактеризовано специфіку портрета, автопортрета, парного портрета, колективного портрета, оніричного портрета, некропортрета в документальному тексті; портрета та автопортрета з фото, портрета в портреті.

Для літературознавців, викладачів вищої школи, аспірантів та студентів, а також тих, кого цікавлять проблеми теорії та історії літератури non fiction.

ISBN 978-966-617-377-8

© Галич А. О., 2017

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 5 |
| РОЗДІЛ 1. ПОРТРЕТ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ | 10 |
| 1.1. Документальна література як об'єкт дослідження..... | 10 |
| 1.2. Портрет у літературознавчому полі..... | 22 |
| 1.3. Дискурс як ключове поняття наукових студій..... | 47 |
| 1.4. Методологічна база дослідження..... | 52 |
| РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИКА ПОРТРЕТА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ | 59 |
| 2.1. Складники портретної характеристики..... | 59 |
| 2.2. Погляд зачіпає за живе..... | 60 |
| 2.3. Поза: статика й динаміка..... | 71 |
| 2.4. Жест як спосіб доповнення до вербального спілкування людей..... | 80 |
| 2.5 Міміка – рухи обличчя, що виражають почуття і відтворюють психічний стан героя..... | 88 |
| 2.6. Хо́да героя як сукупність індивідуальних ознак..... | 94 |
| 2.7. Костюм як соціально й національно значущий складник портрета..... | 100 |
| РОЗДІЛ 3. СТРУКТУРА ПОРТРЕТА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ | 114 |
| 3.1. Портретна класифікація..... | 114 |
| 3.2. Творення ескізного опису зовнішності: лаконічний портрет..... | 124 |
| 3.3. Розкриття зовнішнього вигляду і частково внутрішнього світу героя: короткий портрет..... | 141 |
| 3.4. Відображення зовнішності й психології героя: розгорнутий портрет..... | 154 |
| 3.5. Автопортрет – об'єкт власного психоаналізу..... | 167 |
| 3.6. Парний портрет: типологічні особливості..... | 174 |
| 3.7. Колективний портрет як аналіз соціуму на тлі доби..... | 182 |
| 3.8. Оніричний портрет у документальному тексті..... | 192 |
| РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТУВАННЯ В МЕМУАРНИХ ЖАНРАХ | 200 |
| 4.1. Портрет у щоденнику ХХ ст..... | 202 |

| | |
|---|-----|
| 4.1.1. <i>Ранні щоденники В. Винниченка: неореалістичний портрет</i> | 202 |
| 4.1.2. <i>Портрети в щоденниках Олеся Гончара: еволюція в часі</i> | 207 |
| 4.2. <i>Український мемуарний роман у портретному дискурсі</i> | 219 |
| 4.2.1. <i>“Третя Рота” В. Сосюри: акцент на портрети однієї родини</i> | 219 |
| 4.2.2. <i>“Тасмниця” Ю. Андруховича: домінування колективних портретів</i> | 226 |
| 4.3. <i>Синтетичні жанрові форми у портретному дискурсі</i> | 238 |
| 4.3.1. <i>“Ното feriens” Ірини Жиленко: портрети шістдесятників</i> | 238 |
| 4.3.2. <i>“Я – мене – мені... (і довкруги)” Ю. Шевельова: елементи словесного портрета</i> | 246 |
| 4.4. <i>Різноманітні твори Р. Іваничука: амплітуда портретування</i> | 253 |
| 4.5. <i>Портрет у літературному портреті як мемуарному жанрі</i> | 261 |
| 4.6. <i>Портрети в мемуарних та біографічних текстах, що зберігаються в архівах: акцент на суб’єктивність і відвертість</i> | 268 |
| РОЗДІЛ 5. ПОРТРЕТ У БІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ | 285 |
| 5.1. <i>“Маруся” В. Шкляра: соціально й національно зорієнтовані портрети</i> | 287 |
| 5.2. <i>Від портрета до портрета: “Перстень Ганни Барвінок” І. Корсака</i> | 315 |
| 5.3. <i>Експерименти в портретуванні: Г. Пагутяк “Магнат”</i> | 339 |
| 5.4. <i>“Капелюх Сікорського” В. Даниленка: дихотомія портретів вигаданої героїні та реального героя</i> | 360 |
| 5.5. <i>Еволюція зовнішності Тараса Шевченка в романі польського письменника Є. Єнджеєвича</i> | 375 |
| ВИСНОВКИ | 388 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 400 |

ВСТУП

Документальна література є одним із провідних джерел збереження та передачі пам'яті людства від покоління до покоління, від однієї історичної доби до іншої, від доби античності до наших днів, від “Повчання” Володимира Мономаха до творів новітніх авторів. Майже тисячолітня історія української мемуарної та біографічної (автобіографічної) прози переконливо засвідчує про неперервність її розвитку, потребу активного й різнобічного вивчення. Корпус мемуарної та біографічної літератури ХХ – поч. ХХІ ст. – це сотні різножанрових, різностильових текстів, неоднакових за обсягом, художністю, фактографічністю. Протягом значного часу студії над такого роду літературою були спорадичними, безсистемними, що звучували 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 слід віддати належне українським науковцям, що досліджували різні аспекти теорії та історії такої літератури (М. Варикаші, Т. Гажі, О. Галичу, Д. Карачовій, І. Клеймьоновій, Н. Колошук, М. Коцюбинській, В. Кузьменкові, О. Максименко, Г. Маслюченко, О. Медоренко, Б. Мельничуку, Л. Оляндер, В. Пустовіт, В. Родигіній, І. Савенко, С. Сіверській, О. Скнаріній, М. Федунь, А. Цяпі, Т. Черкашиній, Л. Якименко та ін.). Проте в студіях над документалістикою все ще залишається чимало “білих плям”, яких майже не торкалися літературознавці. Однією з таких малодосліджених проблем є вивчення композиційних можливостей мемуарної, біографічної (автобіографічної) літератури, зокрема специфіки такого її складника як портретування, адже портрет є суттєвим компонентом будь-якого документального тексту. Без нього майже неможливим є жодний мемуарний чи біографічний твір.

У сучасній документальній прозі портретування є важливим художнім засобом з достатньо розгалуженою системою лексики, тропів, синтаксичних фігур. Якщо в звичайній художній літературі ця проблема ще якось вивчалася (К. Сізова), то в мемуарній, біографічній літературі вона є *terra incognita*. Коли автор звичайного 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 у звичайному творі автор у відповідності з власним задумом 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 реального героя. Тут автор прагне уникнути суб'єктивізму, характерного для художньої літератури, для нього важливою є достовірність об'єкта зображення, опора на документ і факт. Все це допомагає створити образ реального героя, що відтворює 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 відтворює портрети такими, якими він їх бачить у момент особистих зустрічей на життєвому шляху. “Природа щоденникового й художнього образу єдина” [213, 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 (в 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 звичайної художньої літератури. До того ж у окремих жанрах, наприклад, у щоденнику, нотатці, 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.

Актуальність теми монографії 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 ХХ – поч. ХХІ ст.

Об’єктом дослідження в монографії є портретні описи в різножанрових біографічних та мемуарних творах українських авторів, зокрема в щоденниках В. Винниченка, О. 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 (романах та повістях Л. Большакова, В. Врублевської, Р. Горака, В. Даниленка, В. Єшкілева, Р. Іваничука, І. Корсака, Г. Пагутяк, Вас. Шевчука, В. Шкляра та ін.). Принагідно залучаються для зіставлення твори зарубіжних письменників В. Айзексона, Н. Берберової, А. Вознесенського, Г. Грасса, В. Гомбровича, Є. Євтушенка, Є. Єнджеєвича та ін. При доборі ілюстративного

матеріалу автор намагався залучити найтипівіші та найпрезентабельніші тексти визначеної проблематики.

Предметом вивчення є національна специфіка, типологія, жанрові модифікації, пошуки нових вербальних форм портретування в документальних творах українських авторів ХХ – початку ХХІ ст.; процес філософського сходження зображення в психологічному осягненні реальної особистості.

Теоретико-методологічну базу становлять літературознавчі праці в галузі 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 праці, присвячені осмисленню проблем портретування в художньому тексті Т. Д. Адамс, Н. Демчук, Л. Дмитрієвської, Д. Корвін-Пйотровської, Е. Костюк, І. Семенчука, Г. Сириці, К. Сізової та ін. Також використано праці зарубіжних авторів літературознавчого, культурологічного, психологічного, лінгвістичного, філософського напрямів Р. Барта, М. Бахтіна, Ж. Бодріяра, Ж. Гюсдорфа, Ж. Женетта, Ю. Лотмана, Д. Олні, С. Сміт тощо.

Наукова новизна монографії полягає в тому, що *вперше* в українському літературознавстві *системно вивчено* особливості портретування у творах документальної літератури (в мемуарах і художній біографії), осмислено специфіку портретування у творах різних жанрів, простежено складники портретних характеристик, визначено домінантні підходи до створення портретів. *Удосконалено* системну класифікацію портретів в українській документалістиці згідно з новітніми досягненнями літературознавства. *Уточнено* структуру і семантику портрета в різних жанрах мемуарної, біографічної (автобіографічної) літератури. *Набула подальшого розвитку* жанрова модифікація портретного дискурсу стосовно документальних творів. *Розширено й уточнено* формулювання низки теоретичних понять, зокрема таких як портрет, концентрований портрет, деконцентрований порт-

рет, автопортрет, парний портрет, колективний портрет, оніричний портрет. *Залучено* до аналізу низку текстів, зокрема останніх літ, які досі не були предметом наукових студій, а також маловідомі архівні матеріали.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що в ній осмислено жанрові модифікації портретного дискурсу в документальній літературі ХХ – поч. ХХІ ст. Висновки та основні положення дисертаційної праці можуть бути використані при викладанні курсів “Історії української літератури ХХ – початку ХХІ століть” та “Теорії літератури”, а також є підґрунтям для подальших наукових студій, об’єктом яких є документальна спадщина українських і зарубіжних письменників зазначеної доби. Результати дослідження також можуть бути використані для написання монографій, підручників і навчальних посібників, виконання магістерських і дипломних робіт, розробки спецкурсів і спецсемініарів у вищих навчальних закладах України, а також у практиці вчителя-словесника в середній загальноосвітній школі.

РОЗДІЛ І. ПОРТРЕТ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ

1.1. Документальна література як об'єкт дослідження

Поняття “документально-художня література”, “документальна література” (інколи просто “документалістика”) відоме з 20-х років минулого століття, хоча паралельно вживалися терміни “фактографія”, “література факту”. Термін “документалістика” зрідка використовували 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 пізніші роки ХХ ст. ним активно стали користуватися науковці тодішнього Радянського Союзу (Н. Банк [22; 23], Ю. Борєв [54], О. Галич [93; 94; 95; 142], Л. Гаранін [144], Л. Гінзбург [145; 146; 147; 148], В. Здоровега [235; 236], П. Палієвський [382], Я. Явчуновський [552], І. Янська і В. Кардін [555] та ін.). Цей термін залишається актуальним і на початку ХХІ ст., про що свідчать праці багатьох науковців, зокрема Е. Аметової [11], Т. Гажі [86; 87; 88], О. Галича [134; 135; 139; 140; 141; 143], О. Дацюка [182; 183], Є. Заварзіної [227], Н. Ігнатів [250], Н. Колошук [273; 274], О. Местергазі [248], О. Рарицького [413], В. Пустовіт [410 ; 411], В. Родигіної [414; 415], І. Савенко [422; 423], І. Сіверської [437], К. Танчин [475; 476], М. Федунь [493], Т. Черкашиної [526; 527; 528], А. Швердіної [538] та ін. Користуються ним і західноєвропейські вчені, про що свідчать, скажімо, німецькі довідкові видання [563; 568; 570; 582]. Під впливом західних учених українські науковці (М. Варикаша [58], О. Галич [139; 140; 143], Н. Колошук [273; 274], Т. Черкашина [526; 527; 528]) останнім часом як синонім до поняття документалістика використовують термін “література non-fiction”.

Документальні 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 [195; 196; 197; 198], круглому столі “Мемуари на зламі епох” [297], під час обговорення в журналі “Знамя” [319], в працях Н. Балиної [21], Н. Банк [22; 23], Д. Затонського [231], В. Здоровеги [235; 236], Н. Ігнатів [250], Н. Колошук [273; 274], М. Коцюбинської [287; 288; 289], С. Кушнерук [302], Л. Оляндер [375], П. Палієвського [282], О. Скаріної [441], Я. Явчуновського [552], Л. Якименко [553; 554]. Вивченню мемуарів і окремих їхніх жанрів присвячені праці І. Барбукової [29; 30], І. Василенко [59; 60], І. Велієва [64], І. Веріго [66], І. Гавриш [84], Т. Гажі [86; 87; 88], Л. Гараніна [144], О. Єгорова [213], А. Ільків [251], В. Кузьменка [298; 299], Л. Курило [301], Г. Мазохи [324; 325], О. Максименко [327], Г. Маслюченко [341; 342], О. Медоренко [344; 345], М. Михеева [353], В. Оскоцкого [376], В. Пустовіт [410; 411], В. Родигіної [415], Н. Сопельник [457], К. Танчин [476], А. Тартаковського [489; 481; 482], М. Федунь [493], І. Шайтанова [532; 533]. Художня біографія вивчалася І. Акіншиною [8], І. Грегуль [165], Д. Карачовою [256], Я. Кумоком [300], Г. Померанцевою [401], І. Савенко [422; 423], А. Шевердіною [538]. Автобіографія є об’єктом дослідження І. Даниліної [178], О. Дацюка [182; 183], І. Данильченко [180], Н. Ніколіної [370], С. Сіверської [437], Н. Скляр [440], А. Цяпи [500], Ф. Лежена [310], Б. Нойманна [571], Дж. Олні [578] та ін. Останнім часом з’явилися праці, присвячені альтернативній історії, О. Полішук [400] 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. У 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” [200, 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” [147, с. 118].

Однак уже в другій половині ХХ 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” [310, 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” [401, 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” [146, 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” [95, с. 2].

Проте ще й на початку ХХІ ст. чимало українських учених, за свідченням К. Танчин, “явно недооцінювали природу сучасної документалістики” [475, 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” [475, 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” [398, с. 239]. Дослідниця документальної літератури Т. Черкашина підкреслювала: “Новий етап еволюційного розвитку українського спогадового письма розпочинається наприкінці ХХ століття. Мемуарно-автобіографічні твори цього періоду мають яскраво виражений філософсько-екзистенційний характер. Продовжується традиція лірико-спогадової літератури, твори стають більш само рефлексивними 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” [526, с. 197]. М. Чобанюк пише про “розквіт художньої документалістики (зокрема біографічної і мемуарної літератури)” на рубежі ХХ – ХХІ ст. [531, 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” [265, 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” [65, с. 236]. “Літературознавча енциклопедія” зупиняється на такому визначенні: “**Документальна література** (лат. *documentum*: *взірець, посвідчення, доказ і litteratura: буквенне писмо, освіта, наука*) – художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нарис, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел” [317, с. 294]. А далі наводиться застереження, що такі твори “різняються 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” [317, 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, з чим треба сперечатися, оскільки, скажімо, в такому мемуарному жанрі як щоденник типізація та авторський вимисел зведені до мінімуму. В “Українській літературній енциклопедії” наведено таке визначення: “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” [358, с. 85]. Автор цієї статті в “УЛЕ” Е. Морозова також виводить з поняття “документалістика” мемуари та щоденники, заявляючи, що “до Д. л. ча-

сом неправомірно відносять усі твори, присвячені історичним подіям та реальним особам, а також мемуари, щоденники тощо, внаслідок чого втрачаються межі поняття” [358, с. 85].

Протилежної думки дотримується науковець із Росії О. Местергазі, що вважає: “Документальна література (документалістика) – прозові твори, в яких художня реальність створюється на основі документальних фактів” [348, 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 [348, с. 17]. Інший російський учений Ю. Борев 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” [555, 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” [141, с. 4].

Український літературознавець М. Варикаша слушно зазначала: “Для сучасного українського та російського літературознавства характерна нечіткість у використанні термінів “література”, “документалістика”, “література факту”, “фактографія” [58, 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” [58, с. 51]. Ця ж дослідниця пропонує розрізняти “документалістику в літературі, публіцистиці, кіно- і теледокументалістиці, фотодокументалістиці тощо” [58, 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” [140, с. 13].

О. Рарицький зараховує документалістику до метажанрових утворень: “У структурі метажанрових конструкцій помітна роль відводиться художній документалістиці” [413, с. 43]. Проте дос-

лідник 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” [413, с. 43]. Щоправда, О. Галич ще раніше писав про мемуари та художню біографію як метажанрові утворення [138], що було пізніше зафіксоване в його підручнику “Вступ до літературознавства” [133]. 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” [526, с. 313]. До метажанрових утворень відносить автобіографію як вид документалістики О. Даниліна [178]. 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” [538, 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” [134, с. 14 – 15].

За свідченням Т. Черкашиної, “у західних літературознавствах традиційним є поділ літератури на фікційну (“fiction”) та нефікційну (“non fiction”), який отримав значне поширення з 1970-х років [526, 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 фіктивній домінує вимисел, проте, щоб уникнути плутанини між цими двома видами літератури, окремими підвидами літератури фіктивної доцільно було б розрізнати *власне фіктивну (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 [58, с. 55 – 56]. Чимало вчених досі недооцінює літературу non-fiction, про що заявляє О. Забужко: “...Спогади, листи, щоденники, есеїстику, біографії: все те, що зветься non-fiction, – ми не вельми святкуємо й нічого сумняшеся скидаємо кудись на зади, у “додатки”, у набрані петитом примітки – для “спецкористування” істориків з філологами...”. “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? [225, 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 [574].

Польський літературознавець Оля Гнатюк, автор документальної книжки “Відвага і страх”, в інтерв’ю К. Кисіль зауважує, що “в українській мові немає відповідника перекладу слова *non-fiction*. Це свідчить про сам підхід. У польській мові є таке поняття – література факту. Це теж переклад. Але цей термін вже питомий польський” [262]. Справді, українське літературознавство не має терміну, 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, в 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 розрізняє 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 даний момент, або кимось іншим, від кого він її успадкував” [218, 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” [218, с. 386]. В іншому випадку французький учений, відносячи істо-

ричні твори, автобіографії, щоденники, до не-фікційного дискурсу, робить уточнення: “Проблема полягає в їхній літературності, умисній чи ні, іншими словами, в їхній вірогідній естетичній функції” [218, с. 384]. Солідні дослідження автобіографії належать іншому французькому вченому Ж. Гюсдорфу [562]. 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 [566].

На початку ХХІ ст. документальна література стала об’єктом дослідження мовознавців, про що свідчить дисертаційне дослідження С. Кушнерука [302].

Останнім часом з’явилися перші бібліографічні праці, присвячені окремим документальним жанрам. Зокрема одна з таких праць містить бібліографію, що репрезентує дослідження щоденникових текстів [436]. Розділ І праці І. Сирко “Теоретико-методологічні засади сучасного щоденникознавства” складається з історіографії та історіософії досліджень жанру щоденника, автор простежує його генезу, 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” [436, с. 5].

На рубежі ХХ – ХХІ 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” [445, 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” [318, с. 394]. О. Галич відносив до квазідокументальних творів псевдомемуари В. Некрасова, псевдобіографії Сократа С. Віннер,

Сковороди В. Єшкілева, Борхеса М. Паїча, Марії Болейн К. Харпер, а також твори, побудовані на імітації документу Ж. Жене, Б. Акуніна, Л. Костенко, Ш. Тхарура, братів Капранових [135, с. 141 – 224]. У новій монографії цей дослідник вважає квазидокументальним твором роман-симулякр А. Нотомб “Форма життя” [134, с. 184 – 194]. Романи Г. Пагутяк “Магнат”, В. Шкляра “Маруся”, В. Даниленка “Капелюх Сікорського” О. Галич зараховує до таких, у яких біографія поєднується з квазібіографією [134, с. 25 – 35; с. 57 – 67; с. 67 – 85]. М. Варикаша відносить подібну літературу до межевої (border fiction), що є “серединною між fiction і non-fiction” [58, с. 56]. І. Барбукова розглядає новітню документалістику як зразок віртуальної літератури [30].

XX століття виявилось багатим на праці, присвяченим вивченню такого напрямку 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 XX 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” [401, с. 14]. На рубежі XX – XXI ст. у західному літературознавстві з’явилися довідникові праці про художню біографію [558].

Українська дослідниця Т. Бовсунівська, спираючись на праці Л. Гінзбург, пише про автодокументальні жанри, до яких вона зараховує “есе, автобіографію, щоденник, мемуари, хроніку, сповідь, лист, документальну повість, документальне оповідання, документальний роман, тревелог (розповідь про мандри) та ін.” [48, с. 423].

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 худо-

жньо-документальної літератури, з одного боку, справедливо наголошують, що вона перебуває поки що на етапі свого становлення, а з другого – самі позначені впливом “першопрохідництва” – слабкою теоретичною базою, нерозробленою дослідницькою стратегією, описовістю тощо” [413, 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” [134, 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 полі

На рубежі XX і XXI століть у літературознавстві спостерігається прагнення науковців до дослідження 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” [192, 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 розкрити 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 терміну “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” [65, с. 886]. З тлумаченням слова портрет пов’язані ще кілька лексем. Зокрема, портретист: “Художник, що малює перев. портрети; фахівець з портретного живопису” [65, с. 886]; портретність: “Докладність і точність опису зовнішності персонажів літературного твору” [65, с. 886]; портретувати: “Створювати портрет кого-небудь” [65, 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 веде свій відлік від праць скульпторів. За свідченням авторів “Енциклопедичного словника юного художника”, “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” [551, 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 [405, с. 10]. Саме недостатньо розвиненою візуальністю у греків М. Маклюен пояснює відсутність у них портретів у античну добу [405, 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 [405, с. 10 – 11].

Відомий польський літературознавець Є. Фаріно 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” [492, с. 166].

Середньовічний французький учений Віллар де Оннекур, що жив у XIII ст., спробував увести власний термін на позна-

чення 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 також 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” [68, 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” [68, 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” [314] є фрагменти, присвячені особливостям портретування у відомій давньогрецькій діалогії 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. Для таких портретів притаманним є наявність 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 запашині,
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 влещаять віршами пустими [378, с. 413].*

В українському літературознавстві термін “портрет” активно використовував уже І. Франко. За свідченням авторів “Словника літературознавчих термінів Івана Франка”, у його розумінні “портрет – зовнішність людини в літературному творі, у ширшому значенні образ” [389, с. 192]. В. Халізов стверджував: “З часом (особливо явно у ХІХ 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” [496, 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” [438, с. 19].

Ж. Бодріяр, розгортаючи теорію симулякрів писав, що образ в 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 екстрапольовати ідеї французького філософа на портрет, як необхідний складник образу, його візитку, то ви-

явиться 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 сконструйованого ним героя, за яким не стоїть жодна реальність. Тут можна згадати образ Козьми Пруткова, створений О. Толстим і братами Жемчужниковими, як такий, що не мав під собою жодної реальності, хоча й мав упізнаваний читачами портрет, чи в українській літературі містифікований К. Буревієм 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 відзначає Л. Гінзбург, цитуючи слова Н 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” [146, с. 8].

У художній літературі письменники нерідко вводили слово “портрет” у назву твору, яскравим прикладом чому є повість М. Гоголя [151]. У англійського письменника Г. Джеймса є твір “Жіночий портрет”. У його співвітчизника О. Вальда є 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 назву “Портрет”. 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 [328, 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 з 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” [369, с. 92]. Портрет іноді входить до назви наукової праці (“Портрет Далії Равіковіч”) [584].

Очевидно, все ж витoki 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], все 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” [91, с. 7]. Автор монографії вважає, що витoki 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” [91, 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” [91, 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 тоньким голоском і незмінною люлькою-носогрійкою, котру він ні на хвилину не випускає з рота в спекотній шенграбенській справі” [91, 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” [91, 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 [238; 239] присвячені розвитку портрета як жанру малярного мистецтва з давніх часів і до кінця ХХ століття. Серед художників, які внесли значний внесок у розвиток портретного жанру, автор називає Тиціана, Рембрандта, Веласкеса, Репіна, Серова, Сарьяна та інших європейських митців. Швейцарський учений

Ж. Старобінський розглядає специфіку портрета в цирковому мистецтві – “Портрет художника в образі паяца” [457, с. 501 – 578].

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 [427]. 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” [147, 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 багатоштинних. Авторська оцінка в цих випадках коливається і подвоюється, висуваючи то темне, то світле начало, у різних співвідношеннях і пропорціях” [147, 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” [467, 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 представлені” [467, с. 3].

Л. Дмитрієвська відносить портрет до словесного живопису, але наголошує, що “як термін це словосполучення досі не закріплене в літературознавчих словниках чи монографічних дослідженнях” [192, с. 3]. При цьому сучасна дослідниця наголошує, що “необхідність визначення “словесного живопису” диктуєть-

ся, по-перше, актуальністю теми в останнє десятиліття, по-друге, потребою дефініційно виразити змістову ємкість поняття” [192, 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” [192, 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” [192, 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” [548, с. 253]. Проводячи різницю між портретування 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” [548, с. 255]. “Неодмінною властивістю мемуарів є їхній суб’єктивізм – як у відборі фактів, так і в їхній оцінці; поширеним прийомом художньої характеристики – портрет” [320, 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 Белого” виділяє такі види портретів як портрет-гротеск, портрет-фантазмагорія, 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, виділяє 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 вважає, 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 виявилось невіддільним, з одного боку, від тілесного, а з іншого – від реального. Так породжувалися основні компоненти сучасного портрета” [322, с. 351].

Ю. Лотман називає динаміку однією з художніх доміант 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” [322, 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 мертво обличчя...” [322, 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” [322, 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” [322, с. 363]. Розвиваючи далі цю думку літературознавець ставить ще два питання: “Яку думку зображена людина висловила своїм обличчям і яку думку митець висловив своїм зображенням” [322, 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” [322, с. 365]. Ю. Лотман закінчує свою працю “Портрет” пафосними словами: “Людство ще не загинуло, і про це нам щогодинно повинен нагадувати портрет” [322, 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 і виправдовує естетично, робить її художньо значущою. Зовнішній образ, який виражається словами, все рівно – чи уявляєте зорovo (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 застосовані 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 героя і його світу 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 свого роду 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 штаняг. 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” [277, 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” [277, 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.

Як свідчить “Вікіпедія”, “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” [403, с. 2].

Т. Д. Адамс розглядає функцію фотографій у художньому тексті [557]. Роже-Ів Рош пише про фотографії в художній літературі, торкаючись їхньої ролі в автобіографічних творах, що також є предметом нашого дослідження [573]. Аналізуючи твори Жоржа Перека (“W або спогади дитинства”), Патріака Модіано (“Весняний собака”), Маргеріт Дюрас (“Коханець”), Жоржа-Артура Гольдшміда (“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.

С. Колосова на матеріалі російської поезії (І. Бунін, М. Гумільов, В. Брюсов, І. Северянин та ін.) звертається до вивчення типології та поетики портрета в ліричному тексті [271, с. 7]. Вона 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*” [271, 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)” [271, с. 17].

Студії про портрет у творчості окремого письменника належать О. Адамян (про Андрія Белого) [3], О. Айкашевій (про Ю. Айхенвальда) [6], В. Гречневу (про М. Горького) [166], Н. Демчук (про Т. Шевченка) [185], Л. Дмитрієвській (про З. Гіппіус) [189], (про Є. Замятіна) [190], В. Конькову (про В. Ходасевича) [275], М. Наумовій (про Л. Толстого) [364], у творчості низки письменників – О. Петришовій (про французьких мемуаристів Т. Де Рео, Рец, Сен-Симона) [386], Г. Галасьєвій (в радянській прозі 1920-х рр.) [92], О. Папковій (в мемуарній літературі другої половини ХХ ст.) [384], І. Рудневій (у мемуарно-автобіографічній прозі другої половини ХVIII – першій третині ХІХ ст.) [417].

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” [428, 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 персонажу служить творчим засобом розкриття характеру людини” [428, 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” [438, 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.

“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” [438, 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” [438, 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” [438, 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 самовираження і елементами драматичного діалогу та суто драматичною конфліктністю” [402, 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, колорис-

тична (коли семантика образу героя розкривається за допомогою кольорів, що домінують в описі); характеристика за допомогою пахоців, 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 (натур фактів чи артефактів), що допомагають створенню семантичної домінанти образу героя” [438, 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 надзвичайно розширює розуміння поняття “портрет”: “Усе те, що обирається митцем з дійсності (світу речей, природи, мистецтва) при зображенні людини, входить до змісту її портрета” [438, 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” [438, с. 23]. Ці образи, вважає К. Сізова, певним чином відрізняються від зорових, бо образи пахоців 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 напрямку, а також зумовлюється індивідуальними особливостями стилю письменника” [438, 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...” [438, 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 присутні зміни у портретуванні, його психологізацію” [438, 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 імponує 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” [258, с. 78]. Вивченню співвідношення літературного портрета та біографії присвячено монографічне дослідження М. Воронової “Портрет і біографія. Гранична сутність жанрів” [78]. 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 недостатчі 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” [276, 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” [276, с. 70].

Н. Копистянська вводить поняття “фотографічний портрет”, який “фіксує один часовий момент, і тим перетворює момент руху в статику” [276, с. 242]. Якщо ж автор прагне передати процес еволюції персонажу, 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” [276, 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” [276, с. 244]. При портретуванні Анна Зегерс завжди обирає певні деталі, які дозволяють створити “образ візуально і акустично” [276, 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” [276, 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 ха-

рактизує 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” [276, с. 246].

Досліджуючи “художню прозу М. Хвильового в контексті пошуків “нової сакральності” [237, 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” [237, 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 астеничним типом будови тіла. При цьому дуже часто у чоловіків подібного типу проявляються ознаки фемінності, у жінок – маскулінності. Проте відрізняють людей шизотимічного типу найперше гіпопластичні 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” [237, 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” [237, с. 120].

Певним внеском у дослідженні 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” [467, 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” [169, 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” [363, 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 дзвінків пісень.*

*Блакитноокий, кучерявий,
стрункий, 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*” [363, с. 258].

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” [535, с. 38 – 39]. Останнім часом з’явилися праці предметом яких є вивчення мовного портрета персонажа [473, 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 [458, 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” [458, 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 наголошу-

вав: “...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” [487, с. 200].

Отож, аналіз літератури з проблем портретування переконливо доводить, що якщо у звичайній художній літературі подібні питання ще якось 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 з власним задумом 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, релігійні позиції тощо. Мистецтво створення документального портрета полягає ще у відображенні духовного світу реальної особистості. Письменник повинен відмовитися від позиції своєрідного реєстратора зовнішності героя, але й відтворити власне ставлення до нього.

1.3. Дискурс як ключове поняття наукових студій

Дискурс є ключовим поняттям нашого дослідження. Термін цей є багатозначним, оскільки містить у собі філософські, релігійні, соціологічні, політичні, ідеологічні, семіотичні, літерату-

рознавчі, лінгвістичні, психологічні, журналістикознавчі складники. У результаті дискурс стає поліфункціональним, динамічним, здатним до видозмін. У найширшому розумінні дискурс – це учена розмова, письмова чи усна, на філософську, політичну, літературну чи релігійну тему. Саме в такому сенсі, на думку С. Павличко, його використовував Рене Декарт у праці “Discours de la methode” 1637 року [479, с. 34]: “Якщо розуміти поняття дискурс у найширшому сенсі, як його вживав, наприклад, Рене Декарт, тобто як учену розмову, письмову або усну, на філософську, політичну, літературну чи релігійну тему (згадаймо його то дискурс-розмова про модернізм, навколо модернізму, між модерністами та їхніми опонентами була центральною в українській культурі впродовж цілого XX століття” [479, с. 34]. На погляд С. Павличко, у мовознавстві існує інше, значно точніше трактування значення терміну “дискурс”: “В лінгвістичному сенсі дискурс означає “відрізок мови”, “більший за речення” [479, с. 34].

Аналізуючи лінгвістичне бачення цього терміну, українська дослідниця наголошує: “Дискурс” належить до набору норм, переваг і сподівань, що пов’язують мову з контекстом... Це – текст у “сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами; текст, узятий у подієвому аспекті; мовлення, “занурене в життя”. Поняття дискурсу є ширшим за поняття тексту. Дискурс багатьох давніх текстів, наприклад, не піддається реконструкції. Якщо текст є формальною конструкцією, то дискурс її актуалізує” [479, с. 34 – 35].

Зрозуміло, що сучасне мовознавче розуміння терміну є значно ширшим, аніж це представлено в праці французького філософа Рене Декарта. Дискурс – це мова, “котра розуміється як висловлювання і відтак охоплює суб’єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об’єктами дискурсу. Він може містити будь-яке висловлювання як частину соціальної практики. Дискурси неоднорідні за їхнім призначенням. Так можна розрізняти дискурс поезії й прози, чоловічий та жіночий. Можна виділяти дискурс політичного трактату, весільного тос-

ту, похоронної промови чи партійної пропаганди – і так за кількістю форм життя до нескінченності” [479, с. 35]. С. Павличко вважає, що з 60 – 70-х рр. минулого століття “вивчення дискурсу стало міждисциплінарною галуззю, предметом особливого зацікавлення окремих філософських шкіл. Французький постструктуралізм, зокрема, зацікавився семіотичним описом різних видів текстів (політичного, художнього, дидактичного та ін.). Мішель Фуко спробував поширити теорію дискурсу до всеохопної доктрини, яка б пов’язала в єдину систему слова і речі” [479, с. 35].

Як свідчить “Енциклопедія постмодернізму”, “дискурс – це наділений значенням фрагмент усної або писемної мови, що віддзеркалює соціальну, епістемологічну та риторичну практику групи; або спроможність мови віддзеркалювати й обмежувати цю практику в групі, а також впливати на неї” [214, с. 126]. І хоча М. Фуко намагався через це поняття пов’язати воедино слова і речі, проте й він змушений був натякати “на складність цього терміна (та на свою роль у його ускладненні) у своїй опублікованій 1969 р. книжці “Археологія знання” [214, с. 126].

У “Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” виокремлено три найважливіших значення поняття дискурс:

1) заг. термін для означення бесіди, розмови, діалогу, проповіді або трактату, напр., “Дискурс (трактат) про природу і розвиток сатири” Дж. Драйдена;

2) вузький термін для означення мови та її використання: Д. людини, філос. Д.;

3) лінгв. Термін для означення уривка зв’язаного усного або письмового мовлення, більшого, ніж речення. Інколи входить до дихотомії “мова: дискурс” (= мовлення) [313, с. 148].

Літературознавець В. Мацько трактує поняття дискурс як “складне комунікативне явище, що включає не лише текст, а й соціальний контекст. Останній створює уявлення про учасників комунікації, акт створення і акт сприйняття повідомлення” [343, с. 3].

У науковій і довідковій літературі трапляються й інші трактовки поняття “дискурс”. Український журналістикознавець

К. Серажим вважає: “Єдиним шляхом послідовного розвитку науки є побудова її парадигми, тобто системний виклад взаємозв’язку і взаємообумовленості понять явищ. Парадигма дискурсу – це сукупність пізнавальних принципів і прийомів відображення суспільної реальності, що визначають логіку організації знань і моделі теоретичного витлумачення мовленнєво-мисленнєвих явищ. Парадигма – це вихідна концептуальна схема, модель лінгвістичної проблеми та її розв’язання.

Дискурс у нашій концепції розглядається як суспільна діяльність в умовах реального світу, а не як теоретичний абстракт або продукт лабораторного експерименту” [431, с. 23 – 24]. Важливим у баченні дискурсу К. Серажим є той факт, що вона розглядає його не як теоретичний абстракт чи продукт лабораторного експерименту, а як суспільну діяльність в умовах реального світу. І хоча подальші роздуми науковця акцентують увагу на дискурсі як соціолінгвальному феномені новітнього середовища комунікації, що має лінгвістичну або екстралінгвістичну природу, нам ближчими є роздуми К. Серажим про спільність світу, який будується автором і сприймається читачем: “Дискурс – це складний соціолінгвальний феномен сучасного комунікативного середовища, який, по-перше, детермінується (прямо чи опосередковано) його соціокультурними, політичними, прагматично-ситуативними, психологічними та іншими (конституючими чи фоновими) чинниками, по-друге, має “видиму” – лінгвістичну (зв’язний текст чи його семантично значущий та синтаксично завершений фрагмент) та “невидиму” – екстралінгвістичну (знання про світ, думки, настанови, мету адресанта, необхідні для розуміння цього тексту) структуру і, по-третє, характеризується спільністю світу, який упродовж розгортання дискурсу “будується” його репродуцентом (автором) та інтерпретується реципієнтом (читачем, слухачем тощо)” [431, с. 326]. Саме такий підхід у взаємодії автор – читач дозволяє виокремити і витлумачити портрет як складник композиції в документальному тексті. Цей підхід співзвучний з трактуванням поняття “дискурс” Ю. Ковалівом в “Літературознавчій енциклопедії”: “Часто дискурсом називають логічно організований, аргументований ви-

клад обстоюваних кимось доведень із можливим використанням описових та експресивних компонентів, притаманних розсудковому, опосередкованому знанню, отриманому на підставі зв'язного судження та попереднього досвіду, наприклад індуктивного умовиводу” [317, с. 282].

К. Серажим пробує простежити історію самого терміну “дискурс”: “Наукова біографія” терміна “дискурс” цікава і не проста: вона почалася ще на зорі зародження гуманітарної науки людства в античні часи, проте його значення не усталилося й досі. Понад дві тисячі років цим поняттям означали бесіди (діалоги, мовлення) – спершу (у древньому Римі) тільки вчених, згодом – і широкого загалу (що, зокрема, фіксує Словник братів Грімм 1860 р.). і лише у 50-х роках минулого століття поняття “дискурс” почало вживатися як термін лінгвістики (уперше, у 1952 р., до нього звернувся, аналізуючи мову реклами, З. Харріс. Сам дискурс (зокрема, його внутрішня організація) став предметом дослідження наприкінці 50-х років ХХ століття, коли з’явилися праці про синтактичні конструкції, що складаються з двох і більше речень (ще у 20-ті роки ХХ століття Л. Щерба означив це мовне явище як складне синтаксичне ціле, пізніше його стали називати надфразною єдністю). У перший період розвитку цього напрямку лінгвістичних досліджень вивчалися логічні зв’язки у надфразних єдностях, синтаксичні регулярності...

На початок 1970-х років, коли сформувалася нова течія – “лінгвістика тексту”, що об’єднала суто лінгвістичні та суміжні з ними підходи, як теоретичні (літературознавство, функціональна стилістика), так і прикладні (теорія комунікації, статистична обробка текстів, психологія, викладання мов, автоматизований переклад, інформатика тощо), – виникла потреба чіткого окреслення предмета дослідження лінгвістики тексту, а отже, чіткого визначення сутності двох ключових понять – тексту і дискурсу. Основну відмінність між ним сформулював Е. Бенвеніст: дискурс ним було визначено як процес застосування мовної системи, а текст – як результат цього процесу” [431, с. 10].

Говорячи про значення терміну “дискурс”, Ю. Ковалів указував на множинність підходів до його тлумачення: “У літературознавстві дискурс як одиниця конкретного висловлення вказує на сукупність висловлень, що стосуються певної проблематики, розглядається у зв’язках із нею та між собою. Він уявляється як семіотичний процес різних дискурсивних практик зі специфічними способами організації усного та писемного мовлення, сприймається, за спостереженням Ж. К. Коке, як “зчеплення смислових структур, наділених власними правилами комбінації і трансформації”. Тому дискурс інколи асоціюється як із загальним стилем (бароко чи модернізм), так і з ідеостилем” [317, с. 282].

У нашій праці проаналізовано портретний дискурс української документальної прози, загальний дискурс якої містить низку окремих дискурсів: мемуарного, біографічного, автобіографічного, портретні характеристики кожного з яких мають значні відмінності. Виокремлення й вивчення їх в окремих характерних жанрах передусім мемуарної і біографічної прози є мотивацією цього дослідження. Портрет є елементарною одиницею дискурсу.

1.4. Методологічна база дослідження

“Проблема методології – одна з визначальних у сучасній науці про літературу” [18, с. 105]. У радянську добу подібний підрозділ у монографіях 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 ніхто не заперечує потребу звертатися до різних методологій аналізу літератури. На погляд Н. Астрахан, “постійна методологічна рефлексія характеризує розвиток сучасного літературознавства, що на новому етапі намагається наново усвідомити специфіку свого предмету, систему методів та прийомів його

дослідження, а отже, місце науки про літературу в корпусі сучасного наукового і зокрема гуманітарного знання” [18, с. 105].

Передусім нами використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, систематизації та узагальнення матеріалу, що надало можливість опрацювати низку теоретичних та історико-літературних джерел, які допомагають у системному аналізі 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” [137, с. 162]. Постає будь-якої реальної історичної особистості не можна досягнути, не знаючи її портретних характеристик, деталей, котрі розкривають не лише її зовнішність, а й внутрішній світ, зокрема факти інтимного життя, а також навчання, працю, коло друзів тощо.

Типологічний метод (від гр. *typos* – відбиток, форма, взірець) допомагає здійснювати наукову систематизацію й класифікацію портретних характеристик за певними спільними ознаками. Він дозволяє з’ясувати в документальному тексті 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 значного масиву документальних текстів, інтерпретація наукових праць українських і зарубіжних учених.

Важливим видається також порівняльно-історичний (інша назва компаративний – лат. *comparativus* – порівняльний) метод вивчення проблем портретування в документальній літературі, який дає можливість простежити як утверджувався, змінювався

й поглиблювався портрет у мемуарній та біографічній творчості українських письменників ХХ – поч. ХХІ ст. Цей метод веде свій відлік з середини ХІХ ст., де він розпочинав використовуватися спершу в лінгвістиці, а потім в етнографії. Пізніше його стали активно використовувати літературознавці.

Описовий метод дає можливість планомірно інвентаризувати, класифікувати й інтерпретувати портретні характеристики в документальних творах.

Продуктивними є дослідження на стикові різних наукових дисциплін, зокрема літературознавства і мистецтвознавства, для цього використовуються методи портретного опису в літературі та мистецтві.

* * *

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. Ха-

рактистику зовнішнього вигляду героя часто поєднують 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* представлено в культурі 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. Фелібьеном.

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 природи, 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, дає 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 ХХ 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 ХХІ ст. з'явилася праця К. Сізової “Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ – початку ХХ 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 (колеристика, пахощі, смаки, естетичні нахили тощо). Портретна характеристика включає ще й ім'я героя. К. Сізова поняття “портрет”

суттєво розширює, включаючи до нього все те, що сприяє ба-ченню 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 вивчення портрета в літературі є визначення його місця в структурі художнього тексту. Більшість учених, у тому числі й українських (П. Волинський, М. Коцюбинська, Г. Сидоренко, А. Ткаченко та ін.) вважають портрет як і монолог, полілог, пейзаж, вставний епізод тощо композиційними елементами.

Аналіз літератури з проблем портретування свідчить, що у звичайній 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 персонажу, 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.

Ключовим поняттям дослідження є дискурс. Автор розглядає портретний дискурс української документальної прози, загальний дискурс якої містить низку окремих дискурсів: мемуарного, біографічного, автобіографічного, портретні характеристики

кожного з яких мають значні відмінності. Портрет постає як елементарна одиниця дискурсу.

РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИКА ПОРТРЕТА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ

2.1. Складники портретної характеристики

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) виявляє себе початок цілісного зображення індивідуальності, яке включає в себе також ім’я, психологічні характеристики, манери, поведінку, творчу діяльність, біографію 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’єкту 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 з суб’єктивізмом як сваволею автора” [142, 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 допомо-

гою портрета такий образ реальної особистості, щоб він, не покидаючи царини документального мистецтва, ніс у собі елементи художності й у ньому проглядався духовний світ самостійної людської особистості, з власною біографією, життєвим шляхом і досвідом.

Новітня мемуарна та біографічна (автобіографічна) література несуть в собі 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, такі як риси обличчя, погляд, колір волосся, зачіску, позу, жест, міміку, ходу, костюм, звички, схильності, косметику тощо.

Саме про це йтиметься в наступних параграфах нашої праці.

2.2. Погляд зачіпає за живе

“Погляд – один із способів невербальної передачі інформації за допомогою очей” [393]. 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” [457, 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 допомагає осягнути її внутрішній світ. Акцент на відтворення 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” [467, 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” [467, 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 скрижальми”. І навпаки, очі Б’янки, що віддається діонісійському способу існування, нагадують “гарячі й темнокриваві вишні” (“Сентиментальна історія”) [237, 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) [167, с. 83]; “Його розумні, кольору степового неба, очі промовляли за поетичну натуру” (М. Кагарлицький) [255, с. 169]; “...Мав великі дівчачі сіро-голубі очі” (Л. Мірошніченко) [356, с. 265]; “лице, на якому грала лукаво-приятна усмішка, відбиваючись у дзеркалі його глибоко сірих, з голубизною очей” (Б. Олійник) [372, с. 279]; “в очах його, таких синіх-синіх, не було безнадії” (А. Фесенко) [494, 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, щось накластися таке, котре не стосується даної людини. 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” [357, с. 289]. До того ж, В. Підпалый 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” [167, 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 саява, 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” [167, 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 – саяво доброти” [176, 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” [199, с. 107]. В. Дроб'язку пригадалося, як у В. Підпалого “волошкові очі спрагло вбирали вишневий цвіт” [203, 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 – отожд, ухилитися від того пронизливого погляду, сказати напівправду просто було неможливо” [255, с. 169]. Коли хвороба В. Підпалого значно посилилася, то саме очі стали основою невербального спілкування автора спогадів: “Обличчя в Володі виснажене, сіре, безкровне, щоки запалі, очі хворобливо лискучі. При погляді на мене Володя, пересильючи біль у горлі, видавлює усмішку, розмовляє зі

мною більше очима, бо слово зривалося з вуст пошепки і то зрідка” [255, с. 175].

Виразною портретною деталлю й для М. Малахути є очі В. Підпалога: “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” [330, 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, намистин ним ритмом склалися у вірші” [330, с. 255]. Л. Стеценко пригадалося, що “...Володя мав прізвисько “Сонечко”. Мабуть, тому, що був світловолосий, з великими променистими очима, завжди усміхнений, веселий і дотепний” [465, с. 370].

А. Струку “добре запам’яталася вигоріла солома його чуприни і вусів, сумні добрі очі, ніжне, майже сором’язливе ставлення до дітей” [466, с. 371]. А. Фесенко, яка бачила В. Підпалога 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” [494, 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” [495, 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” [478, с. 378]. Щось подібне пригадалося й П. Перебийносу: “У Підпалога насамперед виділяються очі. Вони магічно вабили,

полонили, вбирали в себе всього тебе і все навколишнє” [385, 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” [57, 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” [483, 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” [237, 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 роз-

ширити його, хоч і без цього він тепер був завеликим” [495, 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” [160, 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” [159, 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” [237, 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 щоденнику портрет Юрія Косача, А. Любченко робить акцент на його очах, неспокійних, стомлених, які наче потайки стежать за ним: “...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 потай-

ки він увесь час пильно стежить за мною, ловить кожний рух, кожне слово” [323, с. 283].

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. Григiр володiв мужньою вродою, ним можна було замилюватись, якби не застарілий, винесений iще з дитинства смуток у його розумних очах. Той смуток повертав думку в iншому напрямi – вже було не до його вроди, кортило довідатися, що так засмучує цього слов’янського красеня. Та трохи поспiлкувавшись з Тютюнником, ти вже розумiв, що перед тобою людина, яка всотує чужi болiння, мов свої власнi. То просто властивiсть таланту, властивiсть людського серця. Таку людину треба оберiгати вiд тяжких вражень – вона перед ними беззахисна, мовби з неї здерли шкiру i так випустили у свiт” [416, с. 464].

Х. Алчевськiй запам’яталися сiрi очi Гната Михайличенка, молодого письменника, що став жертвою денiкiнцiв пiд час визвольних змагань на початку минулого столiття: “...Енергiйний, бадьорий, рiшучий, сiроокий блондин – учень Деркачiвської хлiборобської школи – Гнат Михайличенко” [10, с. 38].

Подiбнi описи очей, використання погляду зустрiчається в спогадах багатьох зарубiжних письменникiв. Наприклад, російська емiгрантка Н. Берберова через таку деталь як очi вiдтворює достатньо об’ємний пластичний портрет М. Гумiльова, вiдомого поета початку ХХ ст.: “Вiн подивився на мене свiтлими косими очима з висоти свого зросту. Череп його, що йшов куполом догори, робив його обличчя ще довшим. Вiн був некрасивим, вiдно некрасивим, я б сказала, злегка страшним своєю непривабливiстю: довгi руки, дефект мовлення, зверхнiй погляд, причому одне око весь час було вiдсутнiм, 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 ляльководи з його героями, виведеними на парад-алле за допомогою ледве помітних ниточок. Роботи танцювали в руках, кланялися, зникали...” [211, 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, вилізли з лоба, здавалося, ніби інтелект зсередини видавлює очі пальцем” [75, с. 279].

Промовиста деталь – очі перекладача й поліглота М. Лукаша в мемуарах М. Коцюбинської – свідчать про дивакватість 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 перек-

ладу – так його кваліфікували ті, хто був уже знайомий з першими його перекладацькими спробами” [288, с. 319].

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 Василь Шевчук в 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: “Траючи, 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” [541, 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” [541, с. 247]. Ще пізніше, описуючи пер-

шу їхню розмову, автор роману знову наголошує на невербальному спілкуванні Ольги очима: “Вона сяйнула синіми, як небеса, очима й відповіла не без лукавства в голосі” [541, с. 253].

Важливою художньою деталлю в портретній характеристиці першої дружини Миколи Лисенка, теж Ольги, є також очі. Автор робить акцент на них у тяжкий для подружжя час, коли дружина втратила дитину й дізналася, що вже ніколи не буде мати можливості стати матір’ю: “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 напівпід’їми кімнати з’явилось 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” [541, с. 159]. Ця родинна трагедія врешті-решт призвела до розлучення, а пізніше до другого шлюбу композитора.

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...” [541, с. 518].

Аналогічно й у випадку з портретною характеристикою Б. Грінченка Вас. Шевчук робить акцент на відтворення 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, несуетністю, розважним словом. Пив чай гарячий з холоду і розглядав краєчком ока чужу домівку” [541, с. 513].

Призаплющені очі І. Франка в його портреті в романі Вас. Шевчука дають можливість за допомогою творчої уяви побачити рідні краї героя: “Він призаплющив очі, немов хотів по-

бачити й тут, над Дніпром, далекі свої Карпатські гори, тоді зітхнув і мовив до господаря...” [541, с. 348].

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” [541, 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, в якому він згадує про них. Впливає також одна з визначальних рис мемуарної літератури суб’єктивність [докладніше, див.: 142, 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.

2.3. Поза: статика й динаміка

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 значущої складової будь-якого документального твору, в основі якого завжди знаходиться образ конкретно-історичної особистості. Важливим елементом портретної харак-

теристики 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 Олеса 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 Олександр Довженко. Про його непосидючий характер, імпульсивний темперамент свідчить запис у щоденнику Олеса Гончара: “Довженко не любив сидіти за столом. Він любив ходити і проповідувати. Образ його, полум’яний і мудрий, сам собою проситься на порівняння з біблейськими пророками” [158, с. 208]. Елементи опису зовнішності Олександра Довженка, зокрема відображення його динамічної пози (“любив ходити і проповідувати”) поглиблюють психологічну характеристику героя, розкривають його внутрішній світ у духовному вимірі. Тут доречним є натяк на порівняння Довженка з біблейськими пророками: “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” [158, с. 156].

Незвичні пози місцевих майко та гейш у щоденниковому записі Олеса Гончара, зробленому під час поїздки до Японії, відображають не лише екзотику Сходу, але й передають багатові-

кові 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 sake, 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 крипосницьке, 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) [159, 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 дураському 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) [159, с. 266].

Автор іншого відомого щоденника А. Любченко також при створенні портретної характеристики широко використовує такий елемент як поза реального героя. Розповідаючи про зустріч під час війни з молодим письменником В. Козаченком, автор щоденника звертає увагу на позу, яку займає 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. Опасис-

тий став. Вигляд куди краще, ніж у редакції було. В новому убранні. Цигарки “Київ” палить. ... Взагалі вихваляється, що йому дуже добре живеться. Це й видно. 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” [323, 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” [323, с. 158]. До речі, у схожій статичній позі змальовує одного з героїв у щоденнику відомий польський письменник В. Гомбрович: “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?” [154, 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, змальовує 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” [75, 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 задратований 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, срібляста, як потік, борода – справді це дуже яскрава постать, імпазантна, 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” [323, с. 284 – 285].

Ю. Шевельов у мемуарній диалогії “Я – мене – мені... (і до-вкруги)” також у портретних характеристиках особливе місце відводить позам своїх героїв. Адже його спогади – це ціла галерея людей, широко відомих всім 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 Веретенников, що викладав російську літературу, належав до старої, ще дореволюційної школи викладачів, а тому до студентів, що прийшли здебільшого з села, ставився презирливо. І це презирство відбилосся 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?” [536, 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 Веретеннікова, але автор мемуарів оцінює цього професора зовсім інакше. На його лекціях “кожний студент мав просторий фотель з боку стола. Таке саме крісло мав Олександр 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” [536, с. 126].

Якщо перший професор демонстрував уже самою позою власний аристократизм, то О. Білецький, сидючи 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 спогадів 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” [536, с. 163]. Зауваження завуча не подіяло на Шевельова: у спогадах він зазначив, що “дотримувався своєї звички до кінця педагогічної кар’єри, вже в Америці” [536, 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” [537, с. 8]. Побачене вразило автора спогадів

тим, що Державин завжди був “тільки відлюдним, зневажливим і завжди застібнутим на всі гудзики” [537, 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 неутралізував нервування” [537, 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 намілуватися її правічною, а разом з тим і такою мінливою красою” [412, 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 Светловим... То була іскрометна, дотепна людина. Перші півгодини стіл реготався від його дотепів, та невдовзі Светлов посоловів, а під кінець банкету лежав на столі, поклавши голову на руки” [416, с. 302]. Побачене стосується банкету, що за традицією слідував після кожного письменницького з’їзду.

У “Нешоденному щоденнику” Р. Іваничука оригінально простежується зміна пози в одного з 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..." [245, 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!.." [245, 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 по архівним джерелам, спогадам сучасників, творах тощо. Так, у біографічному романі-дилогії про Т. Шевченка "Син волі", "Терновий світ" у портретних характеристиках Вас. Шевчук 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..." [542, с. 11].

"Рвучко звівся", "ступив до столу", "взяв аркуш", "перо вмочив", "закашлявся", "знову сів" – В. 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: “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” [541, 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” [541, 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” [541, 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...” [541, с. 424].

На порозі кімнати з’являється Леся Українка: “І ось, нарешті, постала на порозі – згарніла, зхудла, з жалібною усмішкою” [541, с. 483]. Статичність пози героїв ніби засвідчує, що всі вони більше нагадують фото- чи малярське мистецтво й ніби писалися з якогось відомого портрета 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.

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 особистості дозволяє показати її неповторність, суттєво розширити знання про цю конкретну людину. Це є особливо цікавим, якщо йдеться про людей достатньо відомих, харизматичних у світі.

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, які 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.

2.4. Жест як спосіб доповнення до вербального спілкування людей

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” [219]. Французький театрознавець П. Паві трактує

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” [377, 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 епізоди вербального спілкування між людьми. Їх використання може відбуватися на свідомому чи на підсвідомому рівнях. І. Данилова розглядає жест більш широко, наближаючи його до пози: “Жест таїть у собі дві різні і, по суті, протилежних 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 в складному співвідношенні і 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” [179, с. 3].

Ю. Крістева наголошує, що “жест передає певне повідомлення в рамках даної 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 (смыслу) в ході комунікації” [293, 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” [293, с. 122].

У кожному історичну добу існувала своя неповторна концепція жестів. Класицизм розглядав жест “як виражальний засіб і засіб екстеріоризації внутрішнього психічного змісту (емоції,

реакції, значення), котрі тіло повинне повідомляти іншому” [377, 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” [219].

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. Сергеева 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” [432, 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” [377, с. 100].

У мемуарних та біографічних творах українські письменники при створенні портрета реальної особистості досить часто використовують мову жестів. Тут слушною є думка Ю. Крістевої, яка переконана, що “...жестовне мовлення досить добре передає різноманітні модальності дискурсу (наказ, сумнів, прохання), але погано граматичні категорії (іменники, дієслова, прикметники)” [293, с. 126]. Цікавий приклад використання жесту як елемента портретної характеристики використовує в спогадах “*Nomo 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 даному випадку нібито письменник В. Дрозд, є не сповна розуму, тут, скоріше, невербальне творен-

ня нового смислу, натяк на хворобу всього суспільства, що змушене посилати до божевільень 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 перегоняють 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” [220, с. 183]. У наведеному випадку є елементи портретної характеристики Володимира 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...” [220, 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. Проте помічені в лікарні жести хворих допомагають у створенні портретних характеристик цих героїв. Так само й піднятий Володимиром 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 пос-

мішка і востаннє піднятий догори кулак – тримайся, мовляв” [220, 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 переконливо 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” [220, с. 514].

Якщо у “*Nomo 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...” [290, с. 223]. М. Малахута також акцентує увагу на жести 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” [330, с. 240]. Б. Олійник подає більш повний портрет В. Підпалого, акцентуючи увагу на характерному для нього жести: “Непокір-

ний, 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” [372, 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; поправлення 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” [293, с. 127], – наголошувала Ю. Крістева. 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 з мною розмовляти, бо стрівшись, торкнеться шапки і швидко біжить далі” [530, с. 232].

У літературі останніх десятиліть дуже багато написано про П. Тичину. Багато 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...” [412, с. 51]. Дієслівна градація (“схопи-

вся”, “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 Олеса 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” [160, 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” [323, 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...” [201, 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”... [184, 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 все 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” [541, 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 скворода? – спитав Михайло, крутячи вже чималенькі вуса, заведені у Лебехівці” [541, 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 допомагає увиразнити ті портретні риси, які часом по-новому дозволяють трактувати постаті цих видатних діячів науки і мистецтва.

2.5. Міміка – рухи обличчя, що виражають почуття і відтворюють психічний стан героя

Серед складників портретної характеристики в документальному дискурсі найменш дослідженою і найменш репрезентативною є міміка. Вікіпедія свідчить: “Міміка (від гр. *mimikos* – наслідуваний, акторський) – рухи обличчя, що виражають почуття і психічний стан людини” [355]. 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.

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” [216, с. 282]. Таким чином мемуарист відтворює і почуття, і внутрішній світ героя. Відтворюючи міметичні рухи обличчя героїні, С. Єфремов в іншому записі передає не лише красу дівчини, а й розкриває доброзичливість її натури: “Дівчина посмінулась Констанці і склала губи, немов для поцілунку. Від того на її щоках накреслились спокусливі ямки” [216, 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” [216, 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...” [163, 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” [392, 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, пересилуючи біль у горлі, видавлює усмішку, розмовляє зі мною більше очима, бо слово зривалося з вуст пошепки і то зрідка” [255, 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 яблунами Григій Тютюнник випнув нижню губу і дмухнув угору, на свого чорнющого чуба, із нього навсібіч пурхнули пелюстки... А він кинув якийсь дотеп, і всі засміялися” [330, с. 245].

С. Голованівському запам’яталася міміка обличчя І. Микитенка при останній їхній зустрічі “Я пам’ятаю його об-

личчя: і освітлене задерикуватою усмішкою, і розпаленіле в гніві, і зосереджене, і пустотливе. Але найглибше воно врізалось в пам'яті таким, яке воно було в хвилини останньої зустрічі – брєзкле, незвично застигле, з відстороненим зором, наче належним комусь іншому” [152, с. 69]. Очевидно, І. Микитенко знав, 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 і 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, прєстуннікі!*” [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 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” [75, 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 настрої в усіх його найменших змінах” [541, с. 376]. Призаплющені очі І. Франка дають можливість цьому ж авторові передати масштабність мислення поета, який міг подумки переїхати 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...” [541, с. 348].

Дуже часто портретні характеристики у Вас. Шевчука складаються лише з однієї деталі – міміки героя: “Тарас примовк, насурмився” [542, с. 14]; “Ну, як тобі сковорода? – спитав Михайло, крутячи вже чималенькі вуса, заведені у Лебехівці” [541, с. 99]. Такий же прийом часом застосовує і Б. Левін: “...Князь підвів голову від книги, тонкі губи його зламались в усмішці...” [305, с. 269]; “Ліва брова на сухому обличчі директора поповзла догори” [305, с. 274]; “... Вона (Пряженківська – А. Г.), постоявши ще якусь хвилю, поправила зачіску, ледь торкнувшись двома пучками золотистого кучерика на скроні, кивнула на прощання” [305, 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 відтворює міміку своїх героїв у коротких портретах, прикладом якого є зовнішність князя Репніна: “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” [305, с. 472]. Міміка у 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 клетотів 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” [243, 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 просвітлило, 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” [243, 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...” [243, 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...” [243, 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 особистість, зокрема поета В. Підпалого, міміка допомагає побачити живий об’ємний портрет особистості, його життєрадісність й водночас принципівість. 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 фантазію, художній вимисел і домисел. Про це свідчать романи Вас. Шевчука, Б. Левіна, Р. Іваничука. Міміка часто є єдиною портретною деталлю героїв їхніх творів. Вона може відтворюва-

ти й оптимістичний настій, і широту мислення героя, і непохитність характеру.

2.6. Хо́да героя як сукупність індивідуальних ознак

Хо́да людини дозволяє зрозуміти внутрішній світ людини, її психологічний стан, визначити характер, з'ясувати індивідуальні особливості. Автори документальних текстів сповна використовують відображення цього візуального елемента портретної характеристики.

Згадуючи в спогадах “На віртуальному вітрі” Г. Грасса, 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. “Грасс – 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” [75, с. 195]. Така підмічена мемуаристом хо́да німецького письменника свідчить про його упевненість 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 хо́ди відомого поета-шістдесятника Володимира Підпало-го: “У сірому костюмі, з портфелем у руці, він розмашистим кроком пройшов повз мене...” [486, с. 403]. Розмашиста хо́да, 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. Підпалій) [171, 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” [392, 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)” [159, 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 Олесю Гончара покаятися, у чому він був не зацікавлений. “Дзвонив із санаторію “Конча-Заспа” Микола Платонович [Бажан], вітав з “Тоголівськими 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) [159, 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. Гомбрович 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 батьків-

щини *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” [153, с. 65 – 66]. У даному 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” [453, 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” [453, с. 77]. В. Сосюра тактовно вживає слово приходив, коли описує повернення п’яного батька додому, створюючи 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...” [453, с. 77 – 78].

Олесь Гончар у щоденнику відзначає особливості ходи знаменитого українського кінорежисера Олександра Довженка, з яким він зустрічався у 50-і роки не раз: “Довженко не любив сидіти за столом. Він любив ходити і проповідувати. Образ його, полум’яний і мудрий, сам собою проситься на порівняння з біблейськими пророками” [160, с. 208]. Рух режисера завжди супроводжувався проповіддю. Він багато ходив: “...Ходив у полковницькій формі (вона йому дуже пасувала, і він любив її носити)” [160, с. 204]. Хо́да Олександра Довженка у військовому вбранні була красивою.

Зовсім інші, негативні конотації в щоденнику Олесь Гончара отримує хо́да колишнього одесита і 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 Переделкіно, з розміреністю інтелектуального автомата продукуючи в затишку свою читабельну напівграфоманську белетристику” [160, с. 155].

У спогадах про А. Малишка С. Тельнюка 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” [483, с. 293]. “Йшли сміючись” свідчить, що обидва герої мемуарів були радісні, оптимістично налаштовані, а тому хо́да 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 приходять 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” [220, с. 387]. Мемуаристка про її хо́ду 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 загоріти безмежний простір, але серце слабшало, підвищувався кров’яний тиск, і лікарі все частіше змушували його лежати в ліжку...” [152, 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 марширування, стріляння, помирання масами й поодиноці. 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 жінки; 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 хлопчики, ходять купою по пляцу й безпорядочно розмахують руками, кричать хрипкими голосами якусь глупу пісню, – тоді стає моторошно” [69, с. 90] (запис від 23 серпня 1914 року). Для солдат природно марширувати, 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 домисел, вимисел, а часом і творчу фантазію. 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 означаючи 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” [542, с. 234].

В іншому біографічному романі Вас. Шевчука “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко” один із героїв драматург і актор Михайло Старицький на старості йде зсутулившись:

“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” [541, с. 388].

Письменник домислює ситуацію, але хода героя є правдоподібною як для людини, котра досягла поважного віку.

У романі В. Шкляра “Маруся” головна героїня “зіскочила з коня і, подзенькуючи острогами, підійшла до скирти” [546, с. 66]. Мова йде про зовсім молоду дівчину, яка легко зіскочила

з коня. Її хода свідчить про молодість і привабливість героїні, намаганні сподобатися оточенню.

Хода людини як сукупність індивідуальних ознак посідає важливе місце в портретній характеристиці реальних героїв мемуарних і біографічних творів. Вона дозволяє 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, хода реального героя свідчить про його упевненість у собі, неквапливість у прийнятті рішень, прагматизм, почуття власної гідності. В іншому випадку, 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, ніж це може зробити мемуарист. Знаючи життєвий шлях свого героя, автор художньої біографії може активніше використати домисел, вимисел, а часом і творчу фантазію.

2.7. Костюм як соціально й національно 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” [377, с. 164]. Польський дослідник Є. Фаріно зазначав: “Театральний термін “костюм” ми свідомо вживаємо тут розширено для позначення любого одягу, любой 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” [492, 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, соломі, очерет, шкури тварин, щоб надати їм бажану форму. В якості головних уборів також використовувалися природні матеріали, наприклад, видовбаний гарбуз, шкаралупа кокосового горіха, страусового яйця чи панцир черепахи” [254]. 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” [254].

Костюм з давніх часів свідчив про суспільне становище людини, її вік, професію, соціальний статус, стать, регіон проживання, націю. Він є важливим соціальним складником портрет-

ної 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 [232].

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 на той російські літератори. Їй запам'яталися костюми учасників вечора “чорний сюртук” [42, с. 99] Ф. Сологуба, “не то блузу, не то піджак” [42, с. 100] О. Блока, “білу сукню з “стюартівським” комірцем” [42, с. 101] А. Ахматової. Уже з цих лаконічних згадок про вбрання, в яке були одягнені відомі письменники початку ХХ 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” [69, с. 61] – це один соціальний тип. Інший, священник, – 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 “*Номо 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” [220, 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 незрівняним. ... 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...” [220, 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 Костен-

ко, як письменницю знакову для 60-х років ХХ ст., вона робить акцент на її вбранні: “Висока, струнка, в чорній сукні з білим коміром” [220, 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” [220, 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” [220, 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” [220, 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 цього: “Зустріла Івана. Богемний голубий берет і зверхня посмішка. Що вдієш – геній” [220, с. 102]; “У Спільці зустріла Івана. Він став “денді” – гарний чорний костюм, тримається так якось гідно, вишукано” [220, с. 115]; “... Іван Драч, якого моя пам’ять зафіксувала цього дня в зеленій сорочці навипуск” [220, с. 145].

Описуючи власне весільне вбрання і костюм свого нареченого В. Дрозда, письменниця деталізує портретну характеристику подружжя, наголошуючи, що обидва були молодими і 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 тем-

ному новому костюмі, першому в його житті справжньому костюмі, пошитому вперше (та і останнє) в київському ательє. До речі, дуже неоковирно пошитому)” [220, с. 147].

У спогадах про відомого поета-шістдесятника В. Підпалого багато хто з авторів звертає увагу на його вбрання як складову 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” [290, с. 223]. Б. Олійнику “запав у пам’ять його матроський, потертий літами однострій, в якому він досить довго дефілював” [390, с. 279]. Т. Грибінченко (Куцмай) помітила “голубого кольору вишивку на білій сорочці, матроський чорний піджак” [167, с. 83]. В. Гудзенко бачить В. Підпалого “в напрасованій білій сорочці й матроському кльоші” [171, с. 86]. Р. Заславський згадав, як він “вошел в распахнутом демисезонном пальто, с открытым воротом рубашки, из-под которой выглядывали бело-голубые полоски тельняшки” [230, с. 136]. Для Н. Кащук пам’ятним виявився “Володин чорний бушлат студентських років. ... Сіре пальто, яке з’явилося в останні роки, лиш підкреслило хуपाвість, тендітність Володі при всій моряцькій витривалості” [257, 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)” [346, с. 258 – 259]. С. Тельнюку бачився В. Підпалый як “...скромний, добрий, компанійський юнак у морському бушлаті” [484, 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) [199, с. 107]; “Незмінна вишиванка так пасувала і до його лица, і до нічних чарів весни, і до тодішнього нашого настрою” (В. Дроб’язко) [203,

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” [186, с. 105]. Є. Титикайлові В. Підпалий залишився в пам’яті “у сірому костюмі, з портфелем у руці” [486, 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” [390, 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: “Варвара Іванівна носила стареньку, блаженьку 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)” [550, с. 174]. У. Самчук наводить характерну деталь портрета Ю. Клена: “Шукаю Клена і бачу його за одним столиком у його мішкуватій уніформі звичайного вояка” [425, 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” [425, с. 32]. Турецький письменник Назім Хікмет бачиться Олесеві Гончару “в синій, грубуватого сукна тужурці і сірій кепці...” [158, с. 162].

В описах вбрання митців також костюм є важливим складником портрета. Кінорежисер О. Муратов, син відомого українського поета, згадував Параджанова: “Одним із свідків був Сергій Параджанов. Красивий, в оксамитовій чорній блузі, він був схожий на Воланда з “Майстра і Маргарити” [360, с. 264].

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” [74, с. 293 – 294]. А. Любченко, змальовуючи портрет митропо-

лита, наголошує: “... Митрополит Полікарп у білому клобуці з посохом має справді імпазантний вигляд” [323, 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” [453, с. 16].

Набагато більше уваги Ю. Шевельов у спогадах 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” [91, 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 піщого кольору, незвична кепі з довгим дашком” [536, с. 130]. Цей дивний костюм у спогадах Ю. Шевельову запам’ятовувався краще, ніж зміст лекцій цього викладача, а тому костюм Німчинова відіграє в тексті мемуарів характеротворчу роль: полюбуючи екзотику в зовнішньому вигляді, герой спогадів лишився сірятиною у внутрішньому змісті.

До речі, у спогадах іноземних авторів також у портреті багато уваги приділяється костюму. 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” [75, с. 331]. Костюм-трійка є свідченням соціального статусу М. Гайдеггера. Він 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 по-

всякденному житті він не ліз на рожен, частіше віджартовувався, ніби збираючи сили і голос для головного” [75, с. 39]. Інший російський поет-шістдесятник Є. Євтушенко, змальовуючи портрет радянського класика М. Шолохова в мемуарах “Вовчий паспорт”, 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 козакому 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” [211, с. 288]. Словацький учений М. Неврлий, змальовуючи портрет польського письменника Івана 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” [366, с. 354]. Костюм польського письменника має 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 використати домисел, вимисел, а часом і творчу фантазію. Тут головне, щоб портрет героя, у тому числі і його костюм відповідали логіці розвитку характеру реальної історичної особи. Тут письменник-біограф 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, в своїм плащі (чи балахоні!) та картузі з простої біло-сірої парусини здавався, мабуть, учнем на побігеньках...” [540, 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” [542, с. 13].

Важливим національним елементом костюма Івана Франка Вас. Шевчук робить вишиванку, поширену на заході України сорочку: “Він був на зріст середній, проте міцний, з ясным, розумним поглядом. Волосся темно-русе, високий лоб. Замість сорочки й краватки мав дуже гарну вишиванку” [541, с. 337].

Змальовуючи портрет відомого українського кобзаря Остапа Вересая, Вас. Шевчук 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” [541, 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” [541, 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” [541, с. 264].

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

шитво на мундирах чоловіків: “Концерт на честь приїзду його величності в колишній столий 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” [541, с. 357].

Польський письменник Є. Єнджеєвич, змальовуючи портрет Шевченка під час його перебування в Яготині і знайомства з Варварою Репніною, княжною, що залишила значний слід у його біографії, наголошує на костюмі поета: “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 свobodно й сміливо” [215, 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 Репніної, 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 суспільне 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 його місце в суспільстві, 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 елемента портретної

характеристики як костюм постає більш об'єктивним, 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 використовує 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.

* * *

Мемуарна та біографічна (автобіографічна) література ХХ – поч. ХХІ ст. відтворює сотні зримих образів реальних історичних особистостей, допомагаючи досягнути і всебічно розкрити справи їхнього життя, відтворити добу, в яку вони жили і працювали. Автори мемуарних і біографічних творів прагнуть передати неповторні обриси героїв, показуючи їхні портрети, що включають такі елементи як риси обличчя, погляд, колір волосся, зачіску, позу, жест, міміку, ходу, костюм, звички, схильності, косметику тощо.

Відображення очей реальної особистості, її погляду в документальних творах суттєво різняться 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 ре-

альної 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 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.

Міміка в мемуарній літературі значно рідше представлена, аніж жести, погляд, хода, поза. Хоча саме міміка дозволяє відтворити невербальним способом різні емоції, доповнюючи епізо-

ди вербального спілкування між особистостями. С. Єфремову міміка допомагає у відтворення почуттів і розкритті внутрішнього світу реальних особистостей. У збірках колективних спогадів про конкретну людину, поета В. Підпалого, міміка сприяє у творенні його живого об'ємного портрета, що передає його світоглядні позиції. Для Ю. Андруховича міміка допомагає відтворити збідненість духовного світу героя, його низький інтелектуальний потенціал.

Частіше звертаються до відтворення міміки автори біографічних творів. Для них значно менше обмежень на застосування фантазії, художнього вимислу та домислу, ніж для мемуаристів. Прикладом служать романи Вас. Шевчука, Б. Левіна, Р. Іваничука. Буває, що саме міміка є єдиною портретною деталлю героїв їхніх творів. Вона добре відтворює настроєву гаму, широту їхнього мислення, непохитність і непохитність характеру.

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

Важливим складником портретної характеристики героя в документальній літературі є костюм. 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 більш об'єктивним, 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 одразу 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 активно може використовувати домисел, вимисел, творчу фантазію, чого не може зробити мемуарист. Треба лише, щоб портрет героя, його костюм відповідали логіці розвитку характеру зображуваного реального персонажа.

РОЗДІЛ 3. СТРУКТУРА ПОРТРЕТА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ

3.1. Портретна класифікація

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” [438, 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” [438, с. 10].

Екстраполюючи ідеї згаданої дослідниці на документальний текст, слід додати ще один специфічний складник, від якого залежить портрет. 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, доклад-

ний, повний, розгорнутий, іконічний, узагальнений, фрагментарний, “нейтральний” [318, с. 249].

Зазначимо зразу, 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 лежати зрозумілі й добре аргументовані й апробовані на практиці підходи. Більш прийнятним є бачення К. Сізової, яка, аналізуючи портрети у творчості українських письменників ХІХ ст., виділяє такі їхні типи: концентрований і деконцентрований. Це своєрідна бінарна опозиційна пара, в основі розмежування якої є розташування портрета в тексті.

Концентрований портрет 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 портрету 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” [91, с. 71]. За основу такого поділу беруться передусім кількісні параметри. Концентрований портрет, якщо його подано в статично, 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 спосо-

бом 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” [548, с. 258]. Щоправда, ця ж дослідниця виділяє більш складну модифікацію цього виду портретів – “психологічний портрет, де превалюють риси зовнішності, що свідчать про властивості характеру й внутрішнього світу” [548, с. 259]. На погляд Л. Юркіної, “у літературі середини ХІХ ст. міцне місце посів розгорнутий експозиційний портрет, у якому опис зовнішності переходить у соціально-психологічну характеристику і сусидить з фактами біографії героя” [548, 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” [548, с. 259]. Схожий підхід спостерігаємо й у В. Халізева: “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” [496, с. 219]. Щоправда, на відміну від Л. Юркіної, котра користується терміном динамічний портрет, В. Халізов 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, хіба що більшою ступінню суб'єктивності: “Це особливо виразнюється 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.” [487, 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” [487, с. 199]. Для нас важливим є не введення А. Ткаченком нового терміну, а акцентування ним уваги на документальних жанрах літератури, які досі не аналізувалися з точки зору портретування. Так, ще ніхто не студіював з точки зору деконцентрації / концентрації в портретуванні такі жанри мемуарної літератури, як щоденник, літературний портрет, мемуарні повісті та роман, жанри художньої біографії, такі, як біографічна повість і роман, автобіографічні жанри. Тому вивчення передусім деконцентованого 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” [438, 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 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 персонажу, 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 його товариша 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 кожному 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 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” [74, с. 293 – 294]. З цього розгорнутого портрету можна отримати 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 обмежува-

ли її певними морально-етичними нормами. За свідченням Л. Юркіної, “портретні характеристики героїв ніби розчиняються в пластиці їхній дій, рухомих і змінних, як вони самі” [548, 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 волосья логарифмічною лінійкою. Жартували: жоден артист не заgrimувався 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...” [329, 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, в 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” [323, 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 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 поба-

чив її Олесь Гончар: “Була з візитом мати Тереза. Сухенька, чепурна, з добротою в очах бабусі” [160, с. 158].

Часом лаконічний портрет стосується і внутрішнього світу героя. Таким постає портрет німецької письменниці Анни Зегерс у щоденникових записах Олесь Гончара: “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) [159, с. 561].

Крім того, в залежності від кількості персонажів, портрети яких наявні в документальному тексті, можна виділити одиничні портрети (вони можуть бути концентровані й деконцентровані), парні й колективні. Окремо слід зазначити наявність автопортрета.

Одиничні портрети мають значну перевагу над всіма іншими різновидами цього елемента 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 “Каменяря”, 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” [541, 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” [541, 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, нарошуючи

поволі силу голосу: Я бачив дивний сон...” [541, с. 340]. Далі Вас. Шевчук пробує заглибитися у внутрішній світ свого героя: “Він призаплющив очі, немов хотів побачити й тут, над Дніпром, далекі свої Карпатські гори, тоді зітхнув і мовив до господаря...” [541, с. 348]. 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” [409, с. 188]. Таким чином, короткі портретні характеристики, розкидані по тексті 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 настрої в усіх його найменших змінах. Був, як завжди, у вишиванці, і це вражало, оскільки всі тут звикли до наречених у фраках та метеликах” [541, с. 376].

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 авторський домисел і вимисел, фантазія. 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 суспі-

льства 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 якимось 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 невиситимою тугою по минувшині і жадобною 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 діалектикою 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” [425, с. 14].

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 неможливості 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” [536, с. 152 – 153]. Фактично, автопортрет Ю. Шевельова, наче наново змальований з фотографії, що містить чимало зібраних воедино 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 суто 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. Творення ескізного опису зовнішності: лаконічний портрет

Корінь слова “лаконічний” походить від назви давньогрецької місцевості Лаконія, на території якої знаходилося знамените місто Спарта. Лаконізм (від гр. *λακωνισμός*) – гранично стисле вираження думки [303]. Сучасні словники дають таке тлумачен-

ня слова “лаконічність”: “Короткість, стислість, небагатослівність – виклад думок з використанням найменшої кількості слів” [303]. “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 II, і пізніше його син Олександр Македонський обходили Спарту у своїх походах” [303].

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 У. Самчука, яким його побачив і відтворив у щоденнику А. Любченко: “З’являється Самчук в чоботях, зарослий, запилений, дуже подібний до звичайного парубка з села” [323, 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 героєм 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...” [550, 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.

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 пешеним обличчям. Він був помітною постаттю в публічному житті селища, бо добре грав у волейбол і взагалі красувався на фізкультурних оглядинах...” [184, с. 22]. Автор спогадів робить акцент на поставі героя і його пешеному обличчя, додаючи ще два штрихи – добру гру у волейбол і любов красуватися перед публікою.

Цікаві приклади лаконічних портретів представлені в щоденниках Олесея 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” [159, 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” [159, 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” [530, 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” [435, с. 543].

Лаконічний портретний опис Тараса Мельничука репрезентовано в спогадах О. Ющенка: “...В Ірпені я зустрів змарнілого, виснаженого та бідненько вдягнутого чоловіка, з сивими вусами та бородою” [550, с. 408]. Це був Тарас 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 зов-

нішності. 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” [425, 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” [360, 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” [159, с. 167]; “С[єргій] 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...” [159, 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” [159, 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, холодноокий, черствий, він мені нагадує молодого фашиста. Кажуть, і звати його... Адольф” [159, 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. Тарівердієва та не менш відомого музиканта М. Растроповича А. Вознесенський: “Блискучий Мікаел Тарівердієв, для нас Міка, світський лев, засмаглий красень, якого навіть сьогодні звать сексуальним символом, був кумиром інтелігентної Москви доби 60-х” [75, с. 163]; “Його (Растроповича. – А. Г.) профіль схожий на профіль віолончелі – той же круглий лоб, носик, овал підборіддя” [75, 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 і Психушок... непроникна людина з крючкуватий носом і нездоровим рум’янцем плямами, застібнутий на всі гудзики, як сонет на всі рими, вів себе вкрай насторожено” [211, 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.

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” [159, с. 191]. З портретних деталей тут відзначені лише просте лице 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 Володимира 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” [71, с. 54]; М. Гайдаш відзначає: “Із Володею я зустрівся в першому класі. Він був білобрисий і маленького зросту” [89, с. 56]; “Маленького зросту Володя був аж до десятого класу, це його дуже турбувало” [89, с. 57]. С. Бабій згадує: “... Мене приймає в теплом 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 портрету: “... Білочубий юнак середнього зросту в напрасованій білій сорочці й матроському кльоші виходив на сцену актового залу. Вірші читав картавлячи, неголосно, надто наспівано” [171, с. 86]. В. Дарді “найбільше запам’яталася ... Володина усмішка – завжди м’яко іронічна, доброзичливо прихильна. Може саме ця усмішка завжди викликала до Володі особ-

ливу симпатію” [181, с. 104]. Очі В. Житника “бачать його живим енергійним, з доброю, щирою усмішкою, з русим, сонячно-золотистим чубом, від якого неначе світлішало довкола” [221, с. 114]. М. Сом писав: “Він був незагодований, вельми худорлявий, бо змалечку виростав сиротою – у вічних злиднях, у щоденній боротьбі за виживання” [452, с. 362]. Кілька виразних деталей до портрету додає І. Віденко: “Зі мною тепло вітається світловолосий, усміхнений юнак, студент університету, старшокурсник. У білій сорочці й новому темному костюмі” [390, с. 105]. Зрозуміло, що кожен із зазначених авторів подає власне суб’єктивне бачення постаті Володимира 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.

Зрідка в мемуарних творах трапляється лаконічний автопортрет. Прикладом цьому є щоденниковий запис В. Гомбровича: “Я ходив під дощем у капелюсі, насунутому на лоба, з припіднятим коміром пальта, сховавши руки в кишені” [153, с. 126]. Тут всього кілька штрихів, які окреслюють вбрання автора і позу (руки в кишенях).

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, створюючи 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: “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”

[541, с. 26]. Окремі елементи лаконічного портрета героя свідчать, що той сидів у сідлі розкуто, ніби там і виріс. Жест – помикування коротким поводом ніби підкреслює його вміння як вершника. Наступний портрет Старицького містить лише одну промовисту деталь: “Вже чималенькі вуса” [541, 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” [541, с. 328]. Вас. Шевчук створює динамічний лаконічний портрет Старицького, головними складовими якого є 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” [541, 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” [541, 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! ” [541, 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 і часу: “Хтось, здається до них прийшов. Михайло? Так він слабує саме. Теж підупав на силі, геть сивим став, пожухлим, наче осінній лист...” [541, 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 було перед чарчиною чи перед співом” [541, 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” [541, 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” [541, 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...” [541, с. 518]. Зовсім інакшою вона постає через місяць: “Десь через місяць Леся прийшла до них, задумлива і навіть таємнича. Жінки стають такими, коли закохуються” [541, 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...” [541, 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” [541, с. 534]; “Вона на хвильку змовкла, оглянула німу, незрушну залу й закінчила – вже тоном вище – славу поетам-попередникам” [541, 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 ХІХ – початку ХХ століття.

Біографічний роман Вас. Шевчука містить також розгорнутий портрет головного героя відомого українського композитора Миколи 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 Миколи Лисенка засвідчує, що навіть у одязі в селі він прагнув слідувати старожитнім звичаям. Так, відправляючись разом з товаришем і родичем Михайлом 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” [541, с. 70]. Однак після повернення з навчання в Німеччині в портретній характеристиці Миколи Лисенка відбуваються суттєві зміни. Вас. Шевчук наголошує, що обличчя Миколи Лисенка прикрасила борода, яку в другій половині ХІХ ст. в Україні чоловіки не носили: “... Мав борідку, що для киян було незвично й дивно” [541, с. 130]. Саме на бороду звернув увагу майбутній тесть Миколи 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 борода?

– Та як сказати... – м’явся, шукаючи очима Ольгу” [541, с. 133]. На початку своєї трудової біографії головний герой роману Вас. Шевчука “... одягався ... виключно по-європейському і був гранично ввічливий із будь-яким чиновником” [541, с. 190]. Коли Ольга втратила дитину, то Микола 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 напівпiтьми 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” [541, с. 159]. Змальовуючи очима головного героя портрет Ольги в непростий момент її 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 Миколи 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” [541, с. 249]. Оці портретні деталі (зморшки й сивина) постійно хвилювали Лисенка. Автор роману примушує того не раз роздумувати над різницею у віці між ним і Ольгою Липською, відтворюючи при цьому виразні портретні деталі, які відображали не лише зовнішність, а й внутрішній 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 ді-

дом, немічним та вередливим, як всі старі, а їй на той час виповниться сорок один” [541, с. 383].

Портретна характеристика другої Ольги в романі Вас. Шевчука подається через сприйняття головного 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” [541, с. 245]. Помітивши, що дівчина натхненно слухала його музику, Микола Лисенко наважився дізнатися, хто вона є: “Скажіть, будь ласка, – мовив до пані Лизогубової, що ждала на подяку за комплімент, – як звати ту русяву панну, що цілий відділ вистояла біля фортепіано?” [541, с. 246]. Дізнавшись, що дівчину звати Ольга, він став непомітно спостерігати за нею. Автор послідовно розгортає кілька лаконічних портретів Ольги Липської: “Стоїть на тому місці й пливе на хвилях музики” [541, с. 247]; “Він все терпляче слухав, вклонявся, тепло дякував, а сам тихенько стежив за дівчиною, що впала в око. Мовчки стоїть собі біля вікна, відтиснула туди поважними жінками та чоловіками, й не зводить з нього погляду. А погляд той аж сяє, аж променить” [541, с. 247]; “Сказала щось, від чого та зашарілася, взяла за руку, немов малу, і повела крізь поріділу публіку” [541, с. 247].

Уже з епізоду першого побачення Вас. Шевчук відтворює привабливий, хоча й лаконічний, портрет Ольги: “І справді, першою його в дворі зустріла якраз вона. Рожева від морозу, струнка, у німбі з хутра” [541, с. 250]; “Я ждатиму, – шепнув, цілуючи її холодну руку” [541, с. 251]; “Вона сяйнула синіми, як небеса, очима й відповіла не без лукавства в голосі” [541, с. 253].

Побравшись, Ольга виявилася люблячою дружиною. Про це свідчить жест, що його відтворює письменник: “Дружина встала і підійшла до нього. Поклавши йому на плечі руки, поцілувала в голову” [541, с. 385].

Рання передчасна смерть Ольги надзвичайно вразила Миколу Лисенка. Вас. Шевчук моделює ситуацію прощання при їхній останній зустрічі, наголошуючи на такій портретній деталі, як усмішка: “Вона пішла, всміхнувшись через плече. Та усмішка стояла довго йому в очах” [541, с. 546].

Серед інших героїв, чії 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 розпространі 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” [541, 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 еством, 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” [541, 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 нахмурих брови, торкнувся струн, а потім дав волю пальцям. Кобза враз затужила чайкою, зарокотала бурєю, заклкотала орлом у небі, що видивлявся в степу безмежнім здобичі...” [541, с. 231].

Серед лаконічних описів зовнішності героїв роману виділяється портрет Миколи Костомарова. Він також є деконцентрованим, хоча й не таким розкиданим по тексту, як портрети самого Миколи Лисенка чи його друга Михайла 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 Миколи Лисенка та його супутників, що прийшли заколядувати в Петербурзі до старого вченого: “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” [541, 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” [541, с. 213]. Продовжуючи творення портрета Миколи 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” [541, с. 213]. Порівняння людини поважного віку з молодими колядниками фактично завершує портрет Миколи Костомарова, який, зважаючи на вік, суттєво програє молоді: “На тлі старого й немічного господаря вони (колядники. – А. Г.) були дубами. Міцні, рожевощокі...” [541, 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!” [541, с. 215].

Все 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 Олександра 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” [541, с. 408]. Тут наголос

зроблено на віці героя, умінні слухати співрозмовника, відзначена усмішка, руденькі вуса.

Інший портрет належить відомому громадському діячеві Олександру Русову: “Сашко кивнув. Який у біса тобі Сашко! Йому давно за сорок, вже скроні сиві і срібло в такій розкішній колись чуприні” [541, с. 421]. Тут також Вас. Шевчук виділяє такі деталі, як вік героя і його сивину. Для лаконічного портрета іншого відомого українського історика Володимира Антоновича автор роману обирає тільки позу: “Володар, – було колись! – сидів, як завжди, в кріслі, обкладений валами книг. Якби ще рів з водою!..” [541, 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 Леоніда Глібова, автор відтворює відомі з фотографій письменника скупі деталі його зовнішності, такі, як бакенбарди, але поза героя, його погляд – все це домислено Вас. Шевчуком на основі доброго знання біографії цієї людини: “П’ятий ряд, біля проходу... З баками, що заміняють бороду...

Старий байкар сидів, підперши рукою голову, й з цікавістю роздивлявся людей довкіл” [541, 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” [541, с. 456].

При створенні портрета Бориса Грінченка Вас. Шевчук порівнює його з Іваном 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, несуетністю, розважним словом. Пив чай гарячий з холоду і розглядав краєчком ока чужу домівку” [541, с. 513].

Наречену Івана Франка Ольгу Хоружинську Микола Лисенко побачив такою: “ Вона була нівроку. 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...” [541, с. 345]. Хо-

ча тут зовсім мало портретної конкретики, однак проглядається образ симпатичної молоді жінки.

Окремо слід згадати лаконічний курйозний портрет, що є унікальним у портретній галереї української документалістики. Єдиний приклад такого портрету репрезентовано в щоденниках Олесь 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” [159, 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. Проте і в такому випадку проглядається певна, хоча й редукована типізація та індивідуалізація героя через розкриття окремих деталей зовнішності (обличчя, вбрання, пози, жестів, погляду), манери поведінки, динаміки мовлення, етнічної та соціальної приналежності, статі 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 розрізаних портретних характеристик окремих авторів у цілому вимальовується розгорнутий портрет героя.

У біографічних творах лаконічний портрет має власну своєрідність. Він може бути концентрованим, як це найчастіше трапляється в мемуарних творах, особливо в щоденниках і деконцентрованим. У такому разі лаконічні портрети героя без зайвої

деталізації, розгортаючись у часовій динаміці, ніби доповнюють один одного, створюючи його повнокровний об'ємний портрет.

3.3. Розкриття зовнішнього вигляду і частково внутрішнього світу героя: короткий портрет

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 досягнути 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, концентрованими, зосередженими в одному місці спогадів.

Зокрема, Х. Алчевська, відтворюючи короткий портрет Ганни Барвінок, звертає увагу елементи одягу старої письменниці, її прикраси, вік, наводить прізвище та псевдонім героїні: “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 спід-

ниці 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...” [483, 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 нещирість, 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” [529, 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 русавою 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...” [529, с. 198]. Є. Чикаленко завершує портрет акцентом на дипломатичні та ораторські здібності свого героя, його безкорисність і прагматизм.

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 замилюватись, 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 боління, мов свої власні. То просто властивість таланту, властивість людського серця. Таку людину треба оберегати від тяжких вражень – вона перед ними беззахисна, мовби з неї здерли шкіру і так випустили у світ” [416, 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.

Чимось схожий портрет старшого брата Григора Тютюнника Григорія створює Р. Іванчук у спогадах “Благослови, душе моя, господа...”: “Того дня за столом сиділа незнайома мені людина. Великогорова, 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” [242, с. 85]. Автор не згадує вік героя, але акцентує увагу на тому, що Г. Тютюнник був великогоровою людиною, тяжкою і понурою. І знову ключовою деталлю портретної характеристики постають очі. Р. Іванчук 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. Всі

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 – хвилинка, 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...” [184, 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...” [184, 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 екзоти-

чність 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...” [184, 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 якимось 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 расс-

тановкой”...[184, 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 можливість учителя. Некваплива мова, характерний жест (“терлівою рукою коло вуха”), мовленнєві поради завершують портрет Миколи Яковича Онипка.

Інакше будеється короткий портрет однієї людини в спогадах різних авторів. Так, у мемуарній книжці “Пішов у дорогу – за ластівками” героєм є відомий український поет Володимир Підпалый, 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 насмішкватим, 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. Всього 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” [167, 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 досягнути 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: “Уперше я побачив його на засіданні літературної студії в Київському державному університеті імені Тараса Шевченка. 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” [346, 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 порт-

рет 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 “солонною 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 світлорусий, 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” [549, 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, в 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. Гомбровича. Варто порівняти два його портрети, дівчини Джін з багатой 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, люксові 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... Твереза, енергійна, смілива – сучасна і атеїстка” [154, 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 спілигла 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” [154, с. 65 – 66]. Портрет першої героїні містить дані 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 багатой 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. Гомбрович окреслює її зовнішність – дівчатко, блондинка, працьовита, тихесенька. Вона з бідной родини, тому прагнула всьому навчитися, раціонально використовуючи час, відвідуючи художні виставки, заглиблюючись у творчі пробле-

ми, роблячи копії, начерки, нотатки. Автор щоденника наголошує на тому, що ця неназвана на ім'я дівчина формувала себе, прагнучи освоїти обрану нею професію художника. Негативних рис її портрет у щоденнику В. Гомбровича не містить.

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 ХХ 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” [75, 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, самотник. 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 формувань. 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” змальовує надзвичайно поетичний портрет знаменитого іспанського художника Пабло 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 ляльковеда з його героями, виведеними на парад-алле за допомогою ледве помітних ниточок. Роботи танцювали в руках, кланялися, зникали...” [211, 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 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 яким той був знайомим, або спостерігав його в реальному житті, а результатом вивчення життя і діяль-

ності героя, якого він ніколи не бачив, оскільки дистанція в часі тут сягає не кілька десятків років, як у мемуарах, а часом сотень років. 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” [542, с. 163]. Вас. Шевчук, обравши ключовим елементом портрета сльози Шевченка, водночас устигає згадати і 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, Тарас Шевченко намагається по пам’яті написати портрет княжни Варвари Репніної, він бачить окремі риси її зовнішності, але ніяк не може все це звести до цілісного образу. Поза (“Сидів за чистим аркушем і намагався згадати лице Варвари”) – це спроба відтворити в портреті муки творчості героя: “Сидів за чистим аркушем і намагався згадати 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 нежиттє з гори високих помислів і вболівань” [542, с. 198 – 199].

Короткий портрет у документальному творі – це один абзац або кілька речень, у яких розкривається зовнішній вигляд і частково внутрішній світ реального героя. 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 кожен 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 повернути до нього увагу.

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

3.4. Відображення зовнішності й психології героя: розгорнутий портрет

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 всебічно 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 мемуарних 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 до-

кладніше 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, найдранивіший, 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” [74, 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, найдранивіший, 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 непривабливі 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 незносими.

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 пересвідчився, 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. Гомбрович 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 сприйнятливність. Уява, політ, поезія, гумор. Культура. Вільне, без комплексів відчуття світу...”

Легковажність. Ця легкість – результат того, що він не хоче – не вміє? – користатися своїми козирами. Європеець 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” [153, с. 205 – 206].

У цьому портреті В. Гомбрович, 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 сприйнятливність. 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. Гомбрович 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. Гомбровича, зокрема, особливості його світосприйняття.

Оригінальний розгорнутий портрет знаного українського поета Ігоря Муратова репрезентує його син, теж відомий український кінорежисер Олександр Муратов у книзі спогадів “Розчачнута брама”. Цей портрет є деконцентрованим, тобто розпоросненим 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” [360, 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. 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” [360, с. 59 – 60]. Тут О. Муратов уводить до портретної характеристики маловідомі факти (скоріше, замовчувані) з біографії батька, пов'язані з війною, яка для нього вилася 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” [360, 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” [360, 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 люди-

ною не антирадянською, але до влади дуже критичною” [360, 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” [360, 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” [360, с. 241]. О. Муратов пише про надзвичайну працездатність і мужність батька, який до останніх годин життя, перемагаючи біль, писав. Все 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 виіплює зовнішній вигляд і внутрішній світ героя. Переконливим свідченням цьому є роман Б. Левіна “Видно шляхи полтавській...”, головним героєм якого є зачинатель нової української літератури І. Котляревський. Розгорнутий портрет пись-

менника 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” [305, 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” [305, 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” [305, 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” [305, 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, струнким, у добре пошитій формі, з відкритим поглядом: “Високий, стрункий, у добре пошитій формі, відкритий погляд” [305, 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...” [305, 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” [305, 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 в 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” [305, с. 145]. У праці над “Енеїдою” постійно змінюється міміка на обличчі героя: “Очі сміються, на обличчі бликає хитрувата посмішка” [305, 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” [305, с. 218]. Обличчя героя витончене, злегка повісплене, говорить твердо. Хан робить висновок, що перед ним смілива 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 засмагли, аж ніби чорні, і шия, як у юнака – тонка і довга” [305, 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 гудзики, 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” [305, 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 Огнева, а син, як завжди, був спокійний, навіть веселий, і це цілком влаштувало 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” [305, 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-неде 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...” [305, 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” [305, 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 нашійний платок, пов'язаний великим вузлом: “Котляревський – у сюртуці, на жовтому жилеті виразно виділявся білий нашійний платок, елегантно пов'язаний великим вузлом, привітний, свіжий, ніби й не було неспокоїної, майже без сну, ночі, і це зразу помітили і оцінили до всього уважні лицедії” [305, 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...” [305, 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 втоми, мабуть, працює забагато, забілів сніжок на скронях, і зморшки залягли біля чітко окресленого рота, але вони не робили його старішим, навпаки – надавали більше мужності” [305, 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 зотягся кілька разів люлькою, випустив димок угору, щоб вітерець не погнав його в бік гостя...” [305, 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 з приводу 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” [305, с. 263]; “Котляревський неспішливим кроком пересік кабінет, біля дверей ще раз повернувся, вклонився” [305, 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. Одиначні розгорнуті портрети зустрічаються значно рідше, особливо в невеликих за розміром мемуарних 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.

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

3.5. Автопортрет – об’єкт власного психоаналізу

Потужний інтерес до розкриття психології реального героя вилився в мемуарних творах у потребу глибоко власного самопі-

знання 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, в “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 одерж, схованих під нею. А на грудях носять підвішений хрест, зроблений окремо від одержі, 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 одержі, піп же із послушником мало чим од нас різнилися” [168, 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 багатой 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” [556, с. 93].

Л. Большаков, відштовхуючись від автопортретів Тараса Шевченка, у біографічній трилогії “Бувальщина про Тараса” пи- сав: “Мені важливий ПОРТРЕТ В ІНТЕР’ЄРІ, “інтер’єр” же тут – час і край, люди й норони” [52, с. 25]. Оскільки час біографіч- ної праці Л. Большакова обмежений періодом заслання, він уво- дить опис автопортретів Шевченка цієї доби до тексту: “Раїмські автопортрети, більше, ніж будь-які інші, були нещадно відвер- тими. Хочете знати, який він зараз? Дивіться, жодних прикрас, жодного приховування!

Самий що не є н е п а р а д н и й вигляд: непоказність, не- охайність, навітьнеголеність щік обличчя, що загострилося, не- пригладженість 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 ло- бом, частково його прикриваючи, частково затіняючи...

На обох аркушах, що в одному, що в другому автопортре- тах, панує погляд. Відкритий, немигаючий, прямий... Гіпнотич- ний 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 бажуючого” [52, с. 296]. Обидва автопортрети подають зовнішність Тараса Шевченка в далеко не кращий період його життя. Саме тому Л. Большаков наголошує на непарадності його вигляду, суттєвими компонен- тами якого є неголеність обличчя, непригладженість рідкого во- лосся, немигаючий погляд стомленої в неволі людини. Деталь костюма – козирок кашкета, що частково закриває лоб, ніби по- силює відчай людини, яка насильно викинута з людської цивілі- зації і відправлена у віддалені й дикі місцевості величезної імпе- рії.

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 автопорт-

рет. 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 даного автора. Автор-творець не може бути створений у тій сфері, у якій він сам є творящим” [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” [220, с. 98]. Наступною портретною деталлю постає ніс героїні, червоний від морозу: “Морозяка робить з носів перчини і помідори. Я довгоноса, отже, у мене – перчина” [220, 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 квітцям. І пронизливо-синя кофтинка” [220, 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, свідомо 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 вчи-

нила підлість, – я вмерла б у своїх очах. Я була б мер-зен-на. З цим усвідомленням такої 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 працювитою – 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” [220, с. 189]. Той факт, що до портретної характеристики потрапляє ще й обважнілість ходи письменниці, свідчить, що для усвідомлення 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” [220, с. 190].

Цікавим прийомом створення автопортрета в мемуарних творах є спостереження за змінами в зовнішності, як вони відбулися 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 формуючої і завершальної реакції, абсолютно не введений у єдність мого життєвого досвіду” [37, с. 114].

Автори мемуарних творів інколи прагнуть увести власне відображення на фотографії у свій текст. Яскравим прикладом цьому є мемуарний роман Г. Грасса “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 розізнати, він може рукам волю дати” [164, с. 58].

Потім у пам’яті Г. Грасса постає він, підліток у коротких штанях, 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 гримасує, причому не тільки коли читає” [164, с. 59].

Випнута нижня губа, яку юний Г. Грасс 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 во-

лося. 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” [164, с. 66].

Наступний автопортрет Г. Грасса 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?” [164, с. 84].

Далі німецький письменник відсторонено в третій особі описує своє фото, на якому він зображений на війні. Автопортрет не містить відтворення зовнішності Г. Грасса, зате є чимало деталей, які допомагають побачити портрет героя: автомат, протигаз, торбинка для провіанту, годинник: “Він все ще озброєний, тримає автомат напоготові. 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” [164, с. 180].

Черговий автопортрет Г. Грасса 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” [164, с. 226 – 227].

Далі Г. Грасс бачить себе хлопчиною, який у повоєнній Німеччині мусить іти непротореним 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: непроторений шлях. Але все ж він ризикує робити по ньому перші кроки” [164, 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” [164, с. 264].

Герой автопортрета вісімнадцятилітній Г. Грасс 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 – та кож з американського військового складу – оливкового кольору. І тільки сіра “сухарка” нагадує про німецьку військово-польову форму” [164, с. 265].

Закінчуючи власний автопортрет, Г. Грасс 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 клеєна 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” [164, 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” з'явилися ще й автохарактеристики й автопортрети. Сама постаць автора неначе стає об'єктом власного психоаналізу, у результаті проявляються окремі складники своєї зовнішності. Очевидно, що створення автопортретів у документальних жанрах має пряме відношення до спроб 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

У залежності від кількості персонажів, портрети яких наявні в мемуарних і біографічних творах, можна виділити одиничні портрети, парні й колективні. Зрозуміло, що одиничні портрети мають значну кількісну перевагу над всіма іншими різновидами цього композиційного елементу документального тексту. Їх у мемуарах і біографічних творах зустрічається найбільше. Вони можуть бути концентрованими й деконцентрованими, тобто зосередженими в тексті в одному місці або розпорошеними по

всьому тексту, докладними, короткими й лаконічними. Парні портрети кількісно зустрічаються значно рідше. Вони бувають розгорнутими, короткими й лаконічними. Ще рідше в документальних текстах ми маємо справу з колективними портретами. 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 буде парний портрет Х. Водяний, товариш шкільних років відомого українського режисера 20 – 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 слабкий 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...” [74, 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 – з селянської, що позначилося на їхніх портретних характеристиках.

Дещо інакше буде 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, м'ятежна і розкидана” [453, с. 6]. Автор наголошує, що вона була красунею. Для відображення портрету матері В. Сосюра широко використовує цілу низку різноманітних 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 птахів, красиво загнуті брови; нервові ніздрі майже класичного, з ледве помітною горбинкою носа завжди були в якомусь дивнім, хвилюючій русі. Мама була чудесно збудована. У неї було чорне, аж до синяви, волосся, і вся вона була як зоряна і пристрасна пісня” [453, с. 6]. Відзначаючи ро-

мантичність 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 ріднім 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” [453, 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” [453, 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” [453, с. 31].

У романі В. Врублевської перший портрет подружжя Кобилянських є парний, лаконічний, побудований 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” [81, с. 7]. Схожим, побудованим на контрастному зіставленні, є парний лаконічний портрет Івана Котляревського та отця Іоанна Станіславського в романі “Видно шляхи полтавській...” 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” [305, с. 20]. Контрастними також є портрети вчителя латини Квятковського, що бив різками своїх учнів, і доглядача Котляревського, який був категорично проти таких 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, заціпеніле. Хотілось тут же, при учнях, кинути в обличчя езекутора слово відрази і гніву, воно так і рвалось, але він стримався...” [305, с. 380]. Автор наголошує на поглядах обох героїв, кожен із яких постає ніби в баченні свого противника.

Польський письменник В. Гомбрович 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 молокососами 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” [155, 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. Спершу парний портрет І. Франка і О. Хорунжинської перед весіллям: “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 настрої в усіх його найменших змінах. Був, як завжди, у вишиванці, і це вражало, оскільки всі тут звикли до наречених у фраках та метеликах” [541, с. 376]. Письменник звертає увагу передусім на риси зовнішності обох реальних персонажів. У Ольги він зупиняється на кольорі волосся і очей, а в Івана – на орлиному погляді, живому і рухливому обличчі. До того ж Вас. Шевчук доповнює портрет нареченого тим, що він був одягненим у традиційну українську вишиванку, у той час, коли в Києві на той час перевагу віддавали фракам і метеликам.

Дещо нижче в 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, немичним та вередливим, як всі старі, а їй на той час виповниться сорок один” [541, с. 383]. Тут порівняння обох героїв відбувається через показ різниці в їхньому віці.

Короткий парний портрет може відображати родичів. У згаданому романі Вас. Шевчука таким є портрет композитора Миколи Лисенка й драматурга та актора Михайла 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 вдалися до послуг одного з них” [541, с. 70].

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 спіль-

ному ювілеї свого офіційного безробіття. “Вусате сонечко” всміха-ється, 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” [477, с. 159]. Тут мало портретних деталей, але настрої 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 буде портрет подружжя Малишків, Андрія Малишка і Любові Забашти у щоденникових записах С. Тельнюк: “Біля Спілки письменників стріли Андрія Самойловича з Любов’ю Василівною. Обоє – веселі, рум’яні, життєрадісні, красиві – йшли сміючись нам назустріч” [483, 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 білизою” (запис від 12 листопада 1982 року) [159, 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 нервово, 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” [75, 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. Сократівсь-

кі. Те розсмішило й роздратовало водночас. Мужі великі, мудрі, а полишили напризволяще “Словник” та наукове зібрання і видання Шевченка!” [541, 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” [366, с. 359]. На контрасті темпераментів побудовано лаконічний парний портрет Василя Суярка та Івана 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: якимось то буде; один спонукує до негайної діяльності, а другий застерігає перед наслідками...” [244, 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” [194, 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” [438, 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 можна виділити одиничні портрети, парні й колективні. Парні портрети кількісно трапляються значно рідше. Вони бувають розгорнутими, короткими й лаконічними. Ще рідше в документальних текстах ми маємо справу з колективними портретами. 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. 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 аналіз соціуму на тлі доби

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 колективний 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" [276, 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 багатofункціональності 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” [276, с. 242].

Новітня мемуарна та біографічна (автобіографічна) література несуть у собі 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 його портретної характеристики, яка б містила свідчення про окремі її деталі, такі як поза, жест, хода, костюм, звички, схильності тощо. Це б допомогло глибше побачити 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” [318, 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 належать до цього соціуму. “Соціум (від лат. *socium* – спільне) – великий колектив людей, спільнота, що характеризується спільністю соціального, економічного і культурного життя” [445, с. 538].

Колективні портрети 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 відіграла творча індивідуальність митців, особливості бачення ними світу.

У Р. Іваничука дуже часто такі портрети (письменника Д. Лукіяновича, художників І. Севери, Г. Смольського, вчених І. Свенціцького, М. Возняка, композитора С. Людкевича) 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” [242, с. 79]. Якщо когось Р. Іваничук і виділяв із колективного портрету, 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...” [242, с. 57]; інший професор постійно тряс борідкою: “Професор Рудницький тряс борідкою, придивляючись до мене то скептичним, то поважно-прискіпливим поглядом” [242, с. 61]; Д. Лукіянович нагадував гнома з сивою бородою: “Маленький гном з білою бородою” [242, с. 89].

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 зовніш-

ності, 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 поодинокі 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, знуцаннях, безправної і тої небезпеки щоденної і щогодинної, яка зводить людину до стану напівбожевільної розтерзаної істоти” [194, с. 301]. Цей запис здійснено під впливом побаченого на зруйнованих війною й майже безлюдних вулицях Києва, які О. Довженко відвідав разом з тодішнім радянським керівником України М. Хрущовим невдовзі після звільнення міста 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” [194, 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. Бедні. Не поють. Малоприветливі. Нет смеха, нет веселья, нет песен на улицах, как было когда-то. Есть водка, пьяная брань и тишина” [194, 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 *весь зельоний, в жопе веткі, капітан ідьот разведкі*” [15, с. 25]. Рис зовнішності в таких портретах небагато, це, скоріше, окремі деталі: розстібнута до пупа сорочка у офіцера, пронизані антонімізмом риси зовнішності його супутниць – одна товста, друга дрібна, а з інших характеристик, які б мали відтворювати внутрішній світ, – це пияцтво, плоскі дотепи, фактично, роблять акцент на духовній убогості персонажів, заниженості їхнього естетичного складника.

Колективний портрет студентської пори автора 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 то-

варистві 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].

Схожим у романі Ю. Андруховича постає й колективний портрет студентів, чия майбутня професія була пов’язана з художнім оформленням книжки, до яких у гуртожиток підселили майбутнього письменника. З подібного портрета проглядається теж саме узагальнення, 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].

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 зірками. 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, 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 товчється чоловіцтво, повно всіляких добряче засмальцьованих типів, з вигляду гробарів або тромбоністів, поміж ними часом сновигають якісь вислозоді 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 лице 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 однорублеви-ми” [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 нутроці, тату-йований 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 Чернівці. У групу письменників-шістдесятників органічно вписується пам’ятник українського класика, чия вже 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, дошліфове 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?...” [434, 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 багато часу 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, фантазії, домислу і вимислу. Цікавим з цієї точки зору є колективний портрет трупи полтавського театру, створеного І. Котляревським у романі “Видно шляхи полтавської...” 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, Алексеєва, Нальотова, за ними переступили поріг вітальні Барсов, Городенський, Павлов, Медведєв, Угаров. Останній, не чекаючи запрошення, влаштувався за столом, ближче до печива і пірижків 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: Алексеєва, 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 підпірав 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, виробленого оборкою з тієї ж матерії. Виріз сукні прикривала пелеринка з плісової кремової кисеї” [305, 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 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. Іванчук 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. Індивідуальною 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 пасищу. Б. Левін акцентує увагу здебільшого на виразних деталях одягу окремих індивідів, що складають колективний портрет покоління акторів полтавського театру, директором якого був І. Котляревський.

3.8. Оніричний портрет у документальному тексті

У документальній літературі оніричний портрет з'являється не часто. Проте наукових праць, у яких би він характеризувався в літературознавстві практично немає [471]. Аналізуючи зміст поняття “оніричний”, М. Варикаша зазначала: “Термін “оніричний” на позначення сновидіння з'являється вже у книзі “Оней-рокритика” Артемідора (2 ст. н. е.). Ця робота набула особливо-го 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” [58, с. 145].

Серйозний внесок у розробку теорії сновидінь на межі ХІХ – ХХ 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 у процесі творчості, вивільнюється зміст несвідомого, оголюючи приховані думки й реалізуючи 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.” [58, с. 145 – 146].

Дослідниця відзначає значну роль у розкритті феномену 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” [58, с. 146].

Онiричні 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 онiричний 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” [516, 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 своєю рожеву нічну сорочку грию для нього...” [517, с. 5]. Тут також є елементи портретної характеристики Чермена Бегізова, В. Чередниченко чує голос чоловіка, бачить його усмішку, очі, чує слова, мовлені осетинською. Тут у підтексті звучить надія, що чоловік повернеться.

Набагато частіше онiричні 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 трапитися з героями. Активно користуються онiричними підходами до портретування В. Єшкілев, Г. Пагутяк, В. Шкляр, І. Корсак та інші письменники-біографи.

У романі В. Єшкілева “Усі кути Трикутника” наявні декілька портретів онiричного характеру. Головний герой роману

український філософ Григорій 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” [217, с. 26]. Письменник у цьому оніричному портреті робить акцент на еротичне зображення оголеного тіла цієї богині, яке нагадувало Сковороді більше чоловіче, аніж жіноче, що збігалось з його роздумами про андрогіна, істоту, яка в античній міфології мала одночасно чоловіче і жіноче начало.

Один із героїв роману Вигилярний бачить уві сні Григорія 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 металеві 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” [217, 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. Єшкілев наголошує на металевість 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 Сково-

родою, і для нього не має значення, у якому вигляді той міг з'явитися перед ним.

Цікавий прийом у створенні парного оніричного портрету застосовує Р. Іванчук у романі “Вода з каменю”. Головний герой твору Маркіян 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 віддыхом.

Видиво зникло” [243, 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 “Магнат”. Один із головних героїв твору бідний шляхтич вдівець Северин Никловський вирішив вдруге одружитися. Уві сні йому привиділася його небіжчиця. Її оніричний портрет склався 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” [380, 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 лица і дуже зажурений. Потім усе загуркотіло й гори почали обвалюватися. Більше я вас не бачила” [546, 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 вмер, а життєві шляхи його й Марусі через несприятливі обставини долі розійшлися.

Один із портретів Олександри 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 перепинаючись та збиваючи ноги” [281, 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” [281, 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...” [281, с. 116].

Отже, оніричні портрети в мемуарних творах майже не зустрічаються. Набагато частіше їх 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 по-

переджають героїв про щось таке, що може трапитися з ними в недалекому майбутньому.

* * *

Портрет у документальному тексті, з одного боку, нагадує подібний елемент композиції суто художнього твору, а, з другого боку, 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 інша 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. Останні мають як модифікацію портрети з фото (автопортрет, парний, колективний).

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 вималюватися 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 невеликих за розміром мемуарних жанрах (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 трапляється, 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 персонажу 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 яком з відтворенням рис 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.

Онірничні портрети у творах мемуарних жанрів майже не трапляються. Значно частіше їх використовують письменники у творах художньої біографії, для якої органічним є художній вимисел, домисел, фантазія, а самі вони досить близькі до белетристики, у якій сні чи видіння здебільшого провіщають і попереджають героїв про можливі неприємності в недалекому майбутньому.

РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТУВАННЯ В МЕМУАРНИХ ЖАНРАХ

Мемуарна література має достатньо розвинену жанрову систему, що включає в себе готові, тобто запозичені з епічного роду жанри, такі, 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 з цих названих і неназваних жанрів активно використовується портрет як важливий композиційний складник. ХХ – поч. ХХІ ст. виявилися надзвичайно багатими на мемуари українських письменників. Це – “На шляхах і роздоріжжях” Б. Антоненка-Давидовича [16], “Думи і спогади” М. Бажана [20], “Спомини з мого життя” О. Барвінського [31], “Спомини в біографії” Б. Бойчука [50], “Спогади” В. Вовк [73], “З моїх споминів (1880-ті – 1920-ті рр.)” М. Галагана [90], “Меморіал” С. Голованівського [152], “Щоденники” О. Гончара [158; 159; 160], “Соло для дівочого голосу” Г. Гордасевич [162], “Дар Евдотеї” Д. Гуменної [172], “Сповідь дитинства: станційні пасторали” Г. Гусейнова [175], “Не окремо взяте життя” І. Дзюби [184], “Прожити й розповісти” А. Дімарова [187; 188], “Щоденникові записи” О. Довженка [194], “Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок” В. Дрозда [205], “Високе осяяння душі” І. Дузя [210], “Щоденники” С. Єфремова [216], “*Noto feriens*” І. Жиленко [220], “Пам’яті пекучий біль” С. Жураховича [223], “Дитинство” А. Заливчого [229], “Благослови, душе моя, господа...” та інші мемуарні твори Р. Іваничука [242; 244; 245; 246], “Щоденники” М. Івченка [247; 248; 249], “З вершини літ” О. Килимника [260], “За далиною – далина” Ю. Кобилецького [266], “До Брами Світла. Портрети”, Р. Корогодського [279], “Зустрічі і прощання” Г. Костюка [283; 284], “Книга споминів” М. Коцюбинської [289], “Розмови в дорозі до себе” І. Кошелівця [291], “Спогад і сповідь з ХХ століття” С. Крижанівського [292], “Київські зустрічі” Є. Кротевича [295], “Листки у лавровий вінок” І. Ле [312], “Приватний щоденник. Майдан. Війна” М. Матіос [332], “Роман пам’яті” Т. Масенка [340], “Моя Минківка” і “Червоний Парнас” В. Минка [350; 351], “Від Зінькова до Мельбуерна” Д. Нитченка [371], “На калиновім мості”

П. Панча [383], “Пізнання істини” О. Підсухи [387], “Дороги моїх днів” В. Поліщука [394], “Визначні, відомі й та інші...” В. П’янова [412], “Найбільше диво – життя” М. Руденка [416], “Письменники зблизька” М. Рудницького [419; 420; 421], “На білому коні. На коні вороному” У. Самчука [425], “Розповіді про неспокій” та інші мемуари Ю. Смолича [447; 448; 449; 450; 451], “Третя Рота” В. Сосюри [453], “Гуси-лебеді летять”, “Щедрий вечір” М. Стельмаха [460; 461], “Спогади” Н. Суровцової [470], “Повість мого життя” З. Тулуб [489], “У серці дзвонять голоси” А. Цюпи [499], “Щоденник” В. Чередниченко [503 – 525], “Спогади” і “Щоденник” Є. Чикаленка [529; 530], “Я – мене – мені... (і довкруги)” Ю. Шевельова [326; 327], “На березі часу” Вал. Шевчука [543; 544; 545] та ін. Слід назвати ще й колективні книги спогадів про Р. Гром’яка [304], П. Загребельного [455], В. Підпалого [390], М. Рильського [368], І. Світличного [193], В. Стуса [365], П. Тичину [407], Гр. Тютюнника [72], Ю. Яновського [316] та ін.

Для аналізу ми обираємо найпрезентабельніші жанрові форми, такі, 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 портретного дискурсу в мемуарах як специфічному родо-жанровому утворенні документалістики.

4.1. Портрет у щоденнику ХХ ст.

4.1.1. Ранні щоденники В. Винниченка: неореалістичний портрет

Науковці вже давно помітили, що портрет є одним із важливих художніх засобів 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'ясовувалися особливості портретування в мемуарній літературі, зокрема в такому її жанрі як щоденник. Ніхто не писав під таким кутом зору й про щоденники Володимира 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” [173, 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” [173, 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” [438, с. 296]. “Неореалізм (*итал. 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.” [318, 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” [438, 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” [282, с. 11]. Спостереження над людськими характерами в щоденниках В. Винниченка розпочинається з їх портретних характеристик.

У щоденниках є портретні характеристики конкретних реальних персонажів, хоча автор у деяких моментах обмежується лише ім'ям або назвою професії конкретної людини, яку він зображує. Майя, “знаменитий критик”, Петр Николаевич, Галінар, Ліза – у їхніх портретах скрізь присутні одна чи декілька деталей, що вирізняють їх з-поміж оточення. Майя – “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 Майєю (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?” [69, 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 серйозності до дуже ввічливої і привітної посмішки” [69, с. 32]; “Петр Николаевич – з доброю посмішкою, зачучвереною бородою, стомленим тонким лицем. По професії адвокат, але кінчає у Фльоренції медичний. Галінар, друг Майї, говорить поросійськи, 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” [69, с. 35]; “У Дор. така походка, як у людини, що дуже роздратувалась і біжить когось бити (наприклад, дитину, яка дуже надокучила” [69, 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: Майя, 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 у собі 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” [69, с. 38]; “Старий єврей, мовчазний, блідий, з гус-

тою квадратною бородою, яка з початку чорно-бурого кольору, а на кінцях сивого. Видно хворий” [69, с. 60]; “Циганка за 5 к. гадає. У неї сині плями під очима, синяки. В рідкому рябютинні лице і блудливий погляд” [69, 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” [69, с. 61]; “Піп у рясі фіолетового чорнила” [69, 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” [69, с. 61]; “Кирпичне лице з вусами білими, як колоччя. Темне пальто, чоботи і солом’яний капелюх” [69, с. 61]; “Дівчинка в білому з м’ячем. Круг білого капелюшка прошморгнута вогненночервона стьожка. Така ж стьожка в двох косах” [69, с. 61]; “Городовики в мундирах і картузах з туго, як дно бубна, натягнутим верхом кольору хакі, м’якозеленого” [69, 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, священник, – 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” [69, 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” [69, с. 62]; “Т-ій – брат Ф-а. Подібний строем лица. Випнуті вилиці й надчільні кістки. Між ними глибоко посажені 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” [69, 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” [69, 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” [282, с. 123].

Досить часто портретні замальовки в ранніх щоденниках В. Винниченка відзначаються акцентом на натуралістичне зображення людини: “В одному купе зо мною їде товстелезна да-

ма-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” [69, 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 фактографічність відтворення рис їхньої зовнішності, опису вбрання. При цьому письменник часто робить наголос на фізичних вадах чи відхиленнях від ідеалу в портретній характеристиці, не забуваючи про професію чи національність героя портретного опису.

4.1.2. Портрети в щоденниках Олеса Гончара: еволюція в часі

Без зображення людської особистості практично неможливо написати художній твір. Еволюція характеру героя художнього твору обов’язково зачіпає його портрет. К. Сізова наголошувала: “Портрет героя у прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як художньої єдності фізичного, соціального і психологічного компонентів” [438, с. 316]. Той факт, 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.

Якщо звернутися до щоденникових записів Олесея Гончара, то ми помітимо, що окрім опису зовнішності героя, письменник вводить до тексту достатньо різні його характеристики, починаючи з антропоніма, який містить ім'я, ім'я та по батькові чи прізвище персонажа, психологічну, порівняльну, естетичну та інші характеристики тощо. Все це врешті решт дає можливість побачити героя як цілісність. Найчастіше портрет героя в щоденниках Олесея 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 Олесея Гончара, постають в суб'єктивному сприйнятті автора, адже, як стверджує О. Галич, “суб'єктивність у щоденниках надає можливість простежити індивідуальну концепцію життя автора його очима [140, 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 Олесея 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 Олесея Гончара є те, що воно пройшло значну еволюцію в часі. Портрети 40-х – 50-х років ХХ набагато спрощеніші, аніж портрети, створені у 80-х – першій половині 90-х років.

Першим портретом у щоденнику Олесея 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” [158, 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 німецького, якому підкоряються українці, покійно 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 наглядча. І оті скупі портретні характеристики, 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” [158, с. 13], другий – “цибатий журналіст” [158, с. 14]. Фактично, Олесь Гончар робить портретні характеристики окупантів редукованими, акцентуючи увагу лише на окремих штрихах їхньої зовнішності.

Більш розлогим є портрет безіменної дівчини-поліція, до війни філолога, що охороняла військовополонених, серед яких був і автор щоденника: “Гвинтівка на плечі, рука перев’язана. Вона була красуня – висока, чорнява, струнка. 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” [158, 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 Олесь 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 плвли 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..." [158, 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, висяць цілим кетягом в знак того, очевидно, що господиня їхня вбачає найвищу красу в грошах" [158, с. 182 – 183]. У першому прикладі додається ще й порівняння дівчини з уявними її ровесниками, які змушені працювати, чого не потребує донька мільйонерів.

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 якими 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” [158, с. 163].

Олесь Гончар наголошує на скромності героя його портретного опису.

Такий же одиничний портрет Назіма 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 знайдемо, 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” [158, с. 162].

У подібних портретних характеристиках у щоденнику Олесь Гончара завжди на початку 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, по-

рівняно з героями реалістичних творів, він менш узагальнений, адже повинен легко впізнаватися читачем” [438, 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 Олесь 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... [158, с. 157]; “Сивий і стрункий в свої 60 літ. Гарячий і владолубний” [158, с. 207]; “Довженко не любив сидіти за столом. Він любив ходити і проповідувати. Образ його, полум’яний і мудрий, сам собою проситься на порівняння з біблейськими пророками” [158, с. 208]; “Втілення краси людської – це Довженко” [158, с. 225]; “Такий делікатний був, такий привітний і сумний” [159, с. 159]; “...Ходив у полковницькій формі (вона йому дуже пасувала, і він любив її носити)” [159, с. 204].

Паралельно до опису зовнішності Олександра Довженка Олесь Гончар прагне дати йому психологічну характеристику, розкрити внутрішній світ, подати образ українського режисера і письменника в духовному вимірі: “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” [158, с. 156]; “Оповідач

він незрівняний. З кількох фраз виліпить перед нами характер – яскравий, випуклий, неповторний” [158, 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” [158, с. 198].

Чим далі в часі від реальних зустрічей Олеся Гончара й Олександра 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...” [160, 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 чій душах жила Україна” [160, 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 портрету героя.

Розглянемо особливості створення деконцентрованого портрету в щоденниках Олесь 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 Олесь Гончара, хоча, звичайно, далеко не у всіх із них наявні елементи портретної характеристики цього поета.

“Бажан, якого аж похитує хвороба” [159, с. 75], – таким Олесь Гончар бачить Миколу 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?” [159, 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)” [159, 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” [159, с. 178]. У цьому фрагменті щоденника Олесь Гончара увага концентрується на таких портретних деталях, як поважний вік героя і усвідомленні ним ганебності ролі, яку йому було доручено виконати тодішніми ідеологами. “Увечері ходили з Бажаном. Ска-

ржитися на самотність” [159, 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 Микола 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) [159, с. 381].

Певний негативний присмак від особи Миколи 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) [159, с. 383].

Деконцентрований портрет Миколи 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) [159,

с. 436]; “Дзвонив із санаторію “Конча-Заспа” Микола Платонович [Бажан], вітав з “Гоголівськими шляхами”. Скаржитися 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) [159, с. 486]. Усі ці записи робилися незадовго до смерті Миколи Бажана. Останні прижиттєві нотатки в щоденнику Олесь 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) [159, с. 506]; “Микола Платонович [Бажан] тане на очах, весь час скаржитися на здоров’я” (запис від 5 липня 1982 року) [159, с. 527].

Уже після відходу 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) [160, с. 195].

Поновлюючи в пам’яті постаті письменників старшого покоління, Олесь Гончар не забуває й про Миколу 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, поверхнєве в таких оцінках відпадало, акцент робився на узагальненому, вічному: “Згадалися 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) [160, с. 300].

Олесь Гончар у записі від 8 серпня 1990 року згадав, як Микола Бажан у далекому 1955 році познайомив його зі своїм батьком, який, не дивлячись на те, що син посідав високий державний пост, вичитував йому на недбальство уряду й недостатне

підкування про українську мову: “Микола Платонович почував свою винуватість, щось буркав виправдовуючись” [160, с. 308]. Заповіт батька Бажана, надрукований у журналі “Вітчизна” 1990 року, став для Олеса 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...” [160, с. 309].

Роздумуючи про місце Миколи 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 ежовщину! 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) [160, 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, чие життя обмежувалось би світом книг та рукописів. Він умів і любив спілкуватися з людьми...” [157, с. 155].

Таким чином, особливістю портретування в жанрі щоденника є переважання деконцентованого 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, створюючи непорушну цілісність образу. “Портрет не звучується 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” [438, с. 316], – зазначає 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 особистості – є своєрідним брендом, що вже закладає в портрет певні характерні риси, притаманні саме цій особі.

4.2. Український мемуарний роман у портретному дискурсі

4.2.1. “Третя Рота” В. Сосюри: акцент на портрети однієї

родини

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 генологію 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” [453, 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 україркою” [453, с. 5].

Портрети батьків переважані численними деталями, що є вдалою спробою письменника відтворити їхню зовнішність. Малюючи портрет батька, В. Сосюра акцентує увагу на його бороді, батько любляв носити еспаньйолку, що була зовсім не характерною для українців. Еспаньйолка явно вступала в дисгармонію з довгими козацькими вусами, притаманними для українців. Серед інших деталей зовнішності 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” [453, с. 6]. Далі В. Сосюра наголошує на поставі й ході батька: “Він був стрункий, широкоплечий, з грудьми богатиря, трохи зігненими кавалерійськими ногами; ходив він ледь сутулячись і завжди дивився трохи вниз” [453, с. 6]. 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: “Він був спокійний, мовчазний, чудесно малював, особливо аквареллю, пейзажі і любив малювати людські обличчя. Грав на гітарі і під її задумливий, срібний акомпанемент співав задушевних українських пісень. Писав вірші, але більше сатиричні” [453, с. 6].

Створюючи портрет матері, В. Сосюра будує його на протиставленні до зовнішності батька: “Моя мама, як контраст до мого руського татка, була чорна, майже циганка, м'ятежна і розкидана” [453, 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, хвилюючим русі. Мама була чудесно збудована. У неї було чорне, аж до синяви, волосся, і вся вона була як зоряна і пристрасна пісня” [453, с. 6]. Відзначаючи романтичність природи 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 ріднім 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” [453, 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” [453, 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” [453, 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” [453, 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, 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 дасть денег, бог дасть пищу.

У нього було вузьке татарське лице, опуклі карі очі, орлиний ніс з чулими й тонкими ніздрами, 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, підперезаний мотузком, любив співати сумних українських пісень і писав вірші...” [453, с. 77 – 78].

Згадуючи про смерть молодшого брата Миколи, В. Сосюра подає окремі штрихи до портретів своїх батьків у трагічній 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” [453, с. 34 – 35].

Портрет хворого брата Олега також деталізований: “І от Олежик захворів на віспу.

Перед тим йому зробили прищеплення віспи, але перед термін 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...” [453, 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” [453, 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” [453, 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 незаконнорожденний син, і з нею стався випадок, під час якого вона вивела в степ мого татка з сестрою і хотіла їх повісити... Добре, що не було на чім... Випадок пройшов, але у бабусі на обличчі залишився слід: у неї був викривлений рот із лівого боку” [453, с. 9].

За походженням бабуся 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” [453, 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: “Її улюблений син Ко-

стя 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 гудзиків 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 бабуся, хоча вона найдужче любила Костю.

Поховали бабуся на нашому тихому старому кладовищі під вишнями, що плакали за нею багряними сльозами, там, де перед нею навіки заснув мій дідусь...” [453, 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 гудзики на чорній шинелі, що підкреслювали його приналежність до залізничників.

Інший дід В. Сосюра 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” [453, с. 10]. Проте розлогіх характеристик зовнішності, ні дідів, ні бабусі автор не подає, зосереджуючи значно більше уваги своїм батькам.

Важливою особливістю портретування у В. Сосюра є наявність у тексті роману некропортретів (від гр. 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 моро-

зу 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 близнят-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..." [453, 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" [453, 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 Ариффея й пивної Гавриленка,

грумада збудувала маленьку, негороджену хворостянку бабі Цибульчиси, 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 плескати-ми очима й загостреним смертю носом... ” [453, 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 біла. 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 полоху злі сльози” [453, 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 погребках: “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 погребках” [453, 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. “Тасмниця” Ю. Андруховича: домінування колективних портретів

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, вони повинні його творити, використовуючи написані раніше тексти письменників 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 еkleктика, 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, еkleктику, алогізм.

Однак на сьогодні відсутні наукові праці, у яких би вивчалися особливості портретування в постмодерній мемуарній чи біографічній літературах, окремих їх 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” [438, 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 Егон 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: “Егон 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 нівелю-

ючі особистість характеристики, що відображають норози 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 беретках, 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].

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 худож-

ниці, 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 товчється чоловіцтво, повно всіляких добряче засмальцьованих типів, з вигляду гробарів або тромбоністів, поміж ними часом сновигають якісь вислозadı 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 лице 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 однорублеви-ми” [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, волосся, 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 узгалялі 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 воедино 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.

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 порізно, 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 джінсі 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 zdegradованим 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 злочинському 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 за-свистав” [15, с. 465].

Більш розлогим, але також одиничним, є портрет одного з друзів Ю. Андруховича Олександра 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 добудитися – удень він значно більше за інших говорить, жестикулює і рухається, а вночі вирубуються 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 волю 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 Юрія Кузнецова – 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, ве-

льмишановний 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 “Песняри”. Тільки значно худіший і хрипкіший від оби-

двох. 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 схилився 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 дядяпан 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: *смїррррна, преступнікі!*” [15, с. 222]. Характерно, що 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 деконцетрований 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 віт-ривці та червоних спортивних штанах” [15, с. 265].

Деконцентрованим постає також портрет Андруховичевого кумира 80-х років Миколи Рябчука. Автор наділяє його надзвичайно крайніми рисами вдачі, водночас наголошуючи на його харизмі як беззастережного авторитету в середовищі тодішньої творчої молоді: “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 штанах 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. Синтетичні жанрові форми у портретному дискурсі

4.3.1. “Homo feriens” Ірини Жиленко: портрети шістдесятників

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 у реальному часі й сьогодні через певну часову дистанцію. З’ясування особливостей портретування постатей шістдесятників у творі І. Жиленко бачиться як досить актуальна проблема вивчення новітньої документальної літератури.

І. Жиленко, що сама належала до покоління українських шістдесятників, як і личить поетесі, емоційно й образно відтворює у 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...” [220, 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, В. 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 постаті, про що свідчить кількість знаків оклику при написанні його ім'я та прізвища: “Іван! Іван Драч!!!” [220, с. 89]. Письменниця зауважує, що цей поет одразу її “засліпив, приголомшив своїм талантом, величчю, розумом” [220, с. 89]. Далі вона звертає увагу на зовнішні портретні деталі постаті І. Драча: “Скромний... Звичайнісінький. Його і не помітиш серед інших. Тільки очі – розумні, сірі, несмішливі і дуже високе чоло” [220, 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. Ко-

ли Іван скінчив, ніхто не зміг навіть щось сказати. Тиша...” [220, с. 89]. Художня деталь (тремтіння пальців), доповнює портрет І. Драча: вона свідчить про його глибоким зануренням 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” [220, 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” [220, 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” [220, 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 глупст-

вом, 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 доценту” [220, 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” [220, 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...” [220, 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” [220, с. 385]; “Висока, струнка, в чорній сукні з білим коміром” [220, 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: “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” [220, с. 153 – 154].

А. Горська постає як сильна особистість, одержима творчою працею, від якої вона не може відірватися, навіть коли до неї приходять чоловік В. Зарецький: “...Вона розпатлана, заквечена фарбою, голодна, вся у вугіллі (малює зараз вуглем) – колінкує по майстерні, малює, мордується, рве і знову малює, й озвіряється на Віктора, коли він приходить” [220, 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” [220, 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” [220, 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 полісів. Його лице освітлене якоюсь дивною, дитинною, ласкавою посмішкою. Говорить повільно, соромливо і ласкаво. За руку бере так, ніби то не чоловіча рука, а тепле літне

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” [220, 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 випендрюж – просто манера. Втім, Вінграновський вродливий якось аж занадто “показово” [220, 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” [220, 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” [220, 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 Спільку зустріла Василя Симоненка. Він відростив вуса, і я не впізнала його, аж поки не зіш-

товхнулися 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” [220, 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” [220, 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 в себе і портретні деталі (кучерявість), і манеру листуватися, і мудрість молодого 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)” [220, с. 134].

Ще ширшим є опис зовнішності й внутрішнього світу одного з лідерів руху шістдесятників в Україні Івана 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” [220, с. 152].

Портрети реальних особистостей, що належали до покоління шістдесятників, у мемуарному творі І. Жиленко “*Номо fe-giens*”, автор якого відтворює їх з певної часової дистанції, дозволяє наповнити риси зовнішності зримими емоційними деталями, що передають не лише індивідуальність кожної особистості, а й показують їхню роль в тодішньому літературно-мистецькому житті в добу нетривалої хрущовської відлиги. Студії в цьому напрямку є перспективними, оскільки дозволяють глибше й ширше побачити потенціальні можливості портретування в мемуарному тексті, побудованому на відтворенні реальних подій і постатей відомих особистостей [

4.3.2. “Я – мене – мені... (і довруги)” Ю. Шевельова: елементи словесного портрета

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” [438, с. 316]. Той факт, 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, в 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 довруги)”. Уже на їх 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” [536, 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 звичайному 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 всім і таких, що лишилися в пам'яті тільки автора. Так, Ю. Шевельов у портретних характеристиках особливе місце відводить позам його героїв, про що йшлося вище.

Чимало виражальних можливостей у портретуванні відіграє жест реального героя в спогадах Ю. Шевельова. Зокрема, 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” [536, 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” [536, с. 124].

Творячи портрет свого колеги по викладацькій праці в Харкові Льва Догадька, Ю. Шевельов робить акцент на такому жесті: той часто любляв витирати піт з обличчя носовиком (“Бачу його, звичайно в зеленавому вбранні (я волів чорне – теж різниця темпераментів), завжди захопленого чимнебудь, струмки поту збігають з його гладкого обличчя, він витирає їх носовичком, і ось він біжить далі” [536, с. 183]). Оцей жест, квапливість, з якою він щораз витирив 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 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” [91, 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 пісового кольору, незвична кепі з довгим дашком” [536, 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” [536, 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 тощо 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” [536, 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 реально-го 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.

Ході реальних героїв Ю. Шевельов у портретуванні приділяв небагато уваги, 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” [536, 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 повернувшись до Харкова, він ледве міг не тільки ходити, але й сидіти” [536, с. 133]. В обох випадках, хода героїв є елементом не лише портретної характеристики, а 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 інтелегент, 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” [536, с. 412]. Володимир Мартинець “говорив швидко, а рухався ще швидше” [536, с. 376]. Ця портретна деталь наштотує 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” [536, 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 заплещеними очима” [536, 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 [536, 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 по-

чинався патріот, де кінчався академік і де виривався несподівано бунтівник проти застою, штампу й офіційної брехні” [536, 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” [536, 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” [536, 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” [536, с. 369].

Дружина відомого мовознавця Василя Сімовича досить недовіливо 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” [536, 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” [536, 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” [536, 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” [536, 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” [536, 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 персонажу читачами. Наприклад, портрет письменника Григорія Епіка складається всього з одного короткого речення, де найважливішою деталлю є опис волосся персонажа: “Запам’ятався мені Григорій Епик з чорною буйною шевелюрою над квадратним обличчям” [536, с. 136]. Під час процесу у справі СБУ, свідком якого був автор мемуарів, йому запам’ятався виступ обвинувачувача Панаса Любченка “з його рудим волоссям і бородою” [536, 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” [536, с. 391]. І це було не дивним, невдовзі Любченко 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” [536, с. 388]. Можливо, такий опис виразу обличчя цієї жінки в спогадах Ю. Шевельова є реакцією на те, що вона мала на нього якісь види, 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 вагомую 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 визначальним, а отже й головними в ліпленні образу. При цьому ідейне й психологічне навантаження портрета на відміну від звичайного 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. До того ж кожна творчо знайдена деталь портретної характеристики, варта набагато більше, ніж розлогий портретний опис.

4.4. Різножанрові твори Р. Іваничука: амплітуда портретування

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, господо...”, “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.

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, господо...” 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 заросених старих штанях, обвіяний млосним духом жита, солодким запахом кукурудзяного прядива, п'янким конопляним дюком – щасливий і святий” [242, с. 17]. Тут Р. Іваничука використовує запозичену з українського фольклору ідеалізацію цього персонажа. Як романтичний герой, батько постає із зовсім скупю 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” [244, с. 9]. Через багато років син напише: “Я ще раз відчув його (батькову. – А. Г.) доброту, взяв її і пішов з нею у світ” [244, 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!” [244, 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” [244, с. 10 – 11]. Романтичний, ідеалізований батько в цьому епізоді постає через портретну характеристику, як суворий реаліст, для якого характерні найкращі людські якості, 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” [244, 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” [242, с. 71]; “...Бачу, як центром міста чотири енкаведисти ведуть арештованого. Крадькома придивляюся до нього: руки закладені за спину, обличчя в синяках...” [242, 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” [244, 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 досліддам.

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” [242, 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” [242, 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 Коломії лікаря” [242, 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 за рахунок психологічного портретування цієї реаль-

ної 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” [242, 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” [242, 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 кутків 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” [242, с. 86].

Письменники 50-х років, що мешкали у Львові, увижалися Р. Іваничукові як пасажери 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 закованими 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" [242, 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" [242, с. 92].

Більше уваги зовнішності героя приділив Р. Іваничук, зображуючи портрет письменника, який повернувся із таборів, Володимира 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 заповонювали.

"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 пі-

знання характеризували його протягом останніх двох десятиліть життя і праці” [242, 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” [242, 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 не довірою, 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” [242, 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. Свенціцький, 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” [242, с. 79]. Якщо когось Р. Іваничук і виділяв із колективного портрета, то портретна характеристика такого персонажу 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...” [242, с. 57]; інший професор тряс борідкою: “Професор Рудницький тряс борідкою, придивляючись до мене то скептичним, то поважно-прискіпливим поглядом” [242, с. 61]; Д. Лукіянович нагадував

гнома з сивою бородою: “Маленький гном з білою бородою” [242, 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 Ніни Бічуї: “Зарозуміле дівча з довгим до пояса руським 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 неприйнятним у нашій заполітизованій і сентиментальній читацькій громаді – модерним стилем...” [242, с. 79]. Більш чіткими обриси зовнішності Ніни Бічуї постають у наступному описі, хоча й тут є певна негативна конотація: “...До редакції “Жовтня”... зайшла тендітна, з довгим руським волоссям зеленоока молода жінка й запропонувала мені свою новелу. Як на прозаїка, вона здалась мені замало статечною...” [242, с. 106].

“...У творах літератури і мистецтва портрет не можна отожднювати з простим описом зовнішності людини, її обличчя, фігури, одягу, жести” [91, 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 в 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.

ві. 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. Портрет у 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, ґрунтовану 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” [501, 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 zenіті її слави, важко уявити собі, що був час, коли вона існувала без неї...” [430, 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 літературознавець С. Серотвінські: “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.)” [575, с. 92].

У 60-і роки XX ст. з'являються теоретичні праці про літературний портрет як жанр мемуарної літератури В. Барахова [28], В. Гречнева [166], де окремі сторінки присвячуються проблемам портретування в цьому специфічному мемуарному жанрі. Пізніше про це ж пишуть Б. Єгоров [212], Д. Жуков [222], Н. Ніколіна [370]. 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 вважає, 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 уважає, 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. В. Петришевої [386].

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. ХХІ ст. О. Маркова зробила спробу розглянути літературний портрет як складник системи біографічних жанрів [333].

Як жанр літературної критики літературний портрет розглядали Л. Гроссман [170], Г. Корокотіна [280], А. Сивогривова [433], І. Велієв [64], 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 [224], М. Щеглова [547], С. Шаталова [534], А. Тертичного [485] та ін. Зокрема, літературний портрет як нарисовий жанр студіювали: Т. Беневоленська [41], Г. Колосов [272], М. Стюфляєва [469].

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” [80, с. 3]. До нарисових жанрових різновидів відносять портрет І. Михайлин [352].

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 [60]. Останньою за часом працею про літературний портрет як жанр мемуарної літератури є кандидатська дисертація І. Клеймьонової “Жанр літературного портрета: природа, поетика” [263]. Науковець 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” [264, 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 осяння 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 “Номо 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 спога-

дах Б. Бойчука “Спомини в біографії”) та деконцентрованим (портрети А. Горської, І. Дзюби, І. Драча, Є. Концевича, І. Світличного у мемуарах І. Жиленко “*Nono 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. Стефаніка (“Недійшла”), створені М. Рудницьким” [264, 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” [152, с. 10]. Із широкого спектра портретних деталей С. Голованівський найбільше приділяє увагу костюму Миколи 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 Миколи 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 стовбурчилась 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” [152, с. 38].

Інакше твориться портрет Павла 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 так, яку бачив у ньому завжди” [152, 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 виявляє себе 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 раничи 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 покою, щось на кшталт інтелектуалів Латинського кварталу в Парижі. Він любив дебатовати 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 з цим фактором Б. Бойчук пов’язує елегантність зовнішнього вигляду Є. Маланюка, стрункість його постаті: “Маланюк був старшиною армії УНР, і щось “офіцерське” збе-

реглося 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, розпошеним по всьому тексту. Зокрема, таким є портрет у спогадах І. Жиленко “*Nomo feriens*”, про які мова йде в цьому ж розділі вище.

4.6. Портрети в мемуарних та біографічних текстах, що зберігаються в архівах: акцент на суб’єктивність і відвертість

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 [247; 248; 249], В. Поліщука [397], В. Чередниченко [503 – 525], спогади С. Васильченка [61], автобіографічні повісті В. Поліщука [396], З. Тулуб [489]. У кожному з 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” [236, 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, міс-

тять 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 широко...” [517, 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 записах. До того ж записи постають часто невідредагованими, у них є певні порушення граматики і 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 у 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” [504, 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 жадному журналі не лежить нічого для друкування за винятком нещасливої “Євпаторії”...” [505, 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 Поліщуківої 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” [505, 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!” [512, 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” [512, 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 червоношока дама і він... Висока постать... Лінії скелета вгадуються під пальто і стомлене з почервонілими очима знайоме по фотографіям обличчя...” [512, с. 6]. А потім у запису від 5 грудня 1927 року вона кількома виразними деталями обличчя і шиї змалює А. Барбюса вже старим і змученим, зовсім не таким, яким він здався їй напередодні в аеропорту: “Змучене обличчя... Шия в старечих зморшках і жилах...” [512, с. 6].

Концентровані портрети в щоденниках В. Чередниченко найчастіше є лаконічними. Автор інколи означає 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 [506, с. не вказана]. Портрет М. Галич також має, крім прізвища, одну рису, але вже не зовнішності, а характеру, а са-

ме: гостинність: “23/УІІ [1940]. Ночувала у Галич. Вона широко гостинно до мене ставиться...” [516, 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 руськими борідками ходять взад-вперед. ... Наталія Забіла кокетує з О. Микитенко[м]...” [512, 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” [514, 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. Сосюра: “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” [515, 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, пацієток 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...” [508, с. 38].

“Ганна Іванівна Гладковська. 42 р. З дивовижною сухою маленькою постаттю. Лекторка ІНО в Луганську.

Я її пізнаю по зграбних і молодод вбраних ніжках, які дисгармоніюють англійсько-сірим вбранням з білою блузкою й чорною краваткою” [508, 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, ім’я й по-батькові. Робиться це з професійного боку, письменниця хоче через увагу до портретних деталей зафіксувати постаті пацієнток санаторію, щоб, можливо, використати їх у власній творчій діяльності, зробивши їх 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 I розділ. Назва зостається стара: “Історія гімалайського кедра”. Дійові особи залишаються також:

1. Харитина Сергіївна Колодій. Середнього зросту, струнка, гарно збудована жінка 35 р. З сіро-зеленими очима, криласкими 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 мінімуму: 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" [516, 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. Професор-хірург [516, 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 очі. Рідкі брови. В роті багато золотих і сталевих зубів. Але тіло гарне, привабне, струнке 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-ентузістка по покликанню, а з фаху бухгалтерка з конотопської промкооперації, якось проговорилася, що вчилася в Смольному інституті" [516, аркуш 5].

Працюючи над повістю, В. Чередниченко звертає передусім на такі складники портретів своїх героїв, як вік, професію, прізвище, 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. XX 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, прогножуючи майбутнє). Зокрема, 15 січня 1927 року письменниця занотує: “П. Тичина. Не скинув пальто з якоюсь пляшечкою і кашкетом під пахвою і просидів біля 2 годин” [507, с. не вказана]. Тут є кілька атрибутів лаконічного портрету: ініціал та прізвище персонажу, 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...” [507, 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...” [512, 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...” [512, 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!” [512, 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 машкару, відзначивши при цьому, що П. Тичина став гладким. Їх 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 манера 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...” [513, 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, сирій, 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” [514,

с. не вказана]. Цей лаконічний портрет суттєво доповнює попередні. Тут уже немає замилювання 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” [514, 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” [514, 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” [517, 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...” [518, 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 манісінською 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 якимось 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 одній родині старців.

З моєю дочкою вона витворяла якісь дивні ексцентричні вчинки. Моя дружина якимось 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, гвалт, точнісінько як в Корчмі.

Ся маленька людина, якоюсь малюсінькою безмежною душею, однак заповонила все життя, забруднила. Вона сама худенька, маленька невинним обличчям з крюкуватим 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” [247, с. 5].

Зовнішність героїні в портреті М. Івченка представлена достатньо докладно: маленька на зріст, худа, має крюкуватий 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 величчя 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 знач-

но 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 в міру того, 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 героїні, але й глибоко розкривають духовну її убогість.

* * *

Портрети в ранніх щоденникових записах В. Винниченка позначені акцентом на натуралістичне зображення реальних особистостей, часто таких, з якими автор навіть незнайомий. Зрідка у 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 переважаються 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 фактографічність відтворення рис їхньої зовнішності, опису вбрання. Письменник не цурається робити акцент 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 щоденнику Олесь Гончара завжди на початку 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 по всьому 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 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 портретного характеристики увиразнюють зовнішність персонажа. Документальне начало, необхідність портретувати реальну людину, накладає 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 особис-

тості в щоденнику є 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, в 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 будує портретний дискурс таким чином, що він не прагне відтворити в реальних героїв всі їхні індивідуальні риси, а лише ті, які він побачив у них 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 розпоросшеним, 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 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 відтворити 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, головним в ліпленні образу. Ідейне й психологічне навантаження портрета в спогадах Ю. Шевельова суттєво зростає, ніж це буває у творах звичайної художньої літератури. До того ж кожен портрет реального героя автор вписує 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 ве-

лике 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 окреомому 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 БІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ

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” [146, с. 5]. На погляд Л. Гінзбург, праця біографа нагадує працю художника: “Біограф діє як художник, що розміщує речі для майбутньої картини, як садівник, який буде свій твір з натурального матеріалу, але, на відміну від них, свій матеріал біограф втілює в слові” [148, 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 чести й нетипових поведінкових стереотипів, що визнаються суспільно значимими настільки, наскільки служать іншим взірцем у визначенні вже їхніх життєвих стратегій. Таке творення та викохування особистості з гордим і незалежним профілем – річ значно складніша за будь-яку літературну творчість” [468, 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 вимислу, домислу і фантазії залежить від задуму письменника і 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 [62], “Шарітка з Рунгу” В. Врублевської [81], “Тричі мені являлася любов” Р. Горака [161], “Капелюх Сікорського” В. Даниленка [177], “Добра вість”, “Ритми життя” В. Дрозда [204; 206], “Усі кути Трикутника” В. Єшкілева [217], “Кларнети ніжності” П. Загребельного [228], “Тарасові шляхи”, “Марія” О. Іваненко [241; 240], “Вода з каменю” Р. Іваничука [243], “Петербурзька осінь” О. Ільченка [253], “Полин чорний, мак гіркий” Г. Колісника [269], “Перстень Ганни Барвінок” І. Корсака [281], “Видно шляхи полтавській...” Б. Левіна [305], “Романи Куліша”, “Аліна і Костомаров” В. Петрова, “Се мого серця драма”, “Тарасові страсті” З. Легкого [306; 307; 308; 309], “Дочка Прометея” М. Олійника [373], “Марія Башкирцева”, “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” М. Слабошпицького [442; 443], “Поетова молодість” Л. Смілянського [446], “Історія одного потаємного кохання” І. Стебуна [459], “Тарас Шевченко: геній в самотності” Б. Сушинського [472], “В степу безкраїм за Уралом” З. Тулуб [488], “Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко”, “Син волі”, “Терновий світ” Вас. Шевчука [541; 540; 542], “Маруся” В. Шкляра [546] та багато інших.

Важливим композиційним компонентом біографічних творів є портрет. Для відтворення 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, що є цікавим з огляду на тему нашого дослідження.

5.1. “Маруся” В. Шкляра: соціально й національно зорієнтовані портрети

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, 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 зорієтованим. 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 виявляє себе в ідеалізації Марусі, акценті на окремі деталі її зовнішності, які мають безпосередній зв'язок з фольклором.

Так, уже перше знайомство з Олександрєю 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!" [546, 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 стрункий 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!" [399, 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 персонажу, що займає кілька фраз, може мати всього один конотативний означник – “нервозність” цього персонажу, 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 народнопісенною традицією, одним із атрибутів якої 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” [438, 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 родимкамуска. 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 тягулася 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 звать Маруся.

Вона трішки не вимовляла літеру “р” і від того здавалася майже підлітком” [546, с. 22 – 23].

Важливим елементом портретної характеристики в художньому тексті завжди є ім’я. Його вага в документальному творі значно посилюється, бо ми маємо справу з реальною людиною. Героїня сама називає своє 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 Миرونві 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” [546, с. 89]. Тут ім’ям героїні автор наводить асоціативний місточок з іменами античності, адже у древніх Марія, Маріанна – та, що чинить неспокій, непокірна.

Далі портрет головної героїні поглиблюється через її бачення братом Лесиком, старшим за неї лише на два роки. Насамперед, старший брат звертає увагу на інші деталі її образу, передую-

сім наголошуючи на інтелігентності Олександри, яка, можливо, передалася їй від матері, що походила з 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 ножом і виделкою, навіть свою улюблену ковпачку спритно підгрибала 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 носіку навіть не видно ластовиння, хоч воно їй теж до лица. Ще немає шістнадцяти, а вже, вважай, учителька!” [546, с. 25]. Не даремно в цьому портретному описі брат робить акцент на ученості 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” [546, 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 маскуванню вона “зодяглася, як сільська дівчина, в сіренький сачок, хустину закутала низько на очі, поклала в кошик півкопи яєць і пішла немов на базар...” [546, с. 263].

Французький учений Г. Башляр уважав, що в такому разі 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” [546, 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 хав 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” [546, 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” [546, с. 164].

Згодом читачі бачать Марусю в образі маски молодого зухвалого циганчука, одягненого в екзотичне вбрання, який здатен

на все заради порятунку коханого: “Не 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! Всем аставацца на местах, іначе ми аткроєм агонь із пушек! – репетував циганчук, наче він командував артилерійською батареею” [546, 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 підкоритися денікінці, показує Марусю зовсім в іншій іпостасі. Коли ж операція по врятуванню Мирона 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: “Астайтесь здорові і благодарю за вніманіє, гаспида хорошіє, – піднесено сказав він. – Я дарю вам жізнь. Но еслі кто-нібуть вздумаєт нас преследовать, передайте єму, что вон в том лесочке, куда ми сейчас направімся, стоїт целая дівізія бандіта Зельоново. А теперь разрешіте аткланяцца”. Нахаба, помахавши бомбою, скочив у кибитку, і погонич ляснув по конях” [546, 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 з 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 в світі циганчука із сінью-сірими очима” [546, 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” [546, с. 205]. Під час переправи через Дніпро “Марусина рука нервово стискала Миронову руку”

[546, с. 206]. Врятований з полону галичанин “дивився на її чисте обличчя, з якого Дніпро зливав 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” [546, 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 увіразнити 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 яець і пішла немов на базар...” [546, 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” [546, 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 порчник Гірняк” [546, 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” [546, 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” [546, с. 272]. Очима Мирона Маруся постає і в 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” [546, 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” [546, с. 73]. Портрет Марусі очима Мирона доповнюється описом такої портретної деталі героїні, як її усмішка: “Усмішка в її синьо-сірих очах промінилася тривожним блиском” [546, 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. Їй дивилася на латаття, що відцвітало своїми жовтими маківками” [546, 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 сорочки був ще легенький твинчик, який Маруся одягала заради кишень – у правій і разом 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...” [546, 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...” [546, 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 черв’яково відсвічували проти червоного місяця” [546, с. 93]; “Її губи були холодними, а рот тремтливо-гарячий” [546, с. 96]; “Він узяв її обличчя в долоні і глибоко подивився Марусі в очі” [546, 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” [546, с. 99].

“Маруся обняла його, але в її обіймах було більше смутку, ніж пристрасті” [546, 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” [546, 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 страх, що вона зараз піде й він знов не встигне сказати їй те, що носив у собі давно” [546, 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: “Їй було холодно. Так, ніби вона одним-одна лишилася посеред світу, і невідомо куди, невідомо нащо гнала коня назустріч осінньому вітру. Вона вся шулилася 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” [546, 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 погляда-

ли на базарувальників, на загромаджені всіляким добром рундуки. Дівчина теж приглядалася до людей і товару” [546, 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...” [546, 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 Марусю 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, взяла 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 те-

пер 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 порошок 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 замилювання. 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” [546, 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, захопивши 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...” [546, 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 шулилася, 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...” [546, 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 сидлі” [546, с. 302]. Останнім штрихом до її портрету є сльози “з Марусиних очей” [546, 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” [546, 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” [546, 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” [546, 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” [546, с. 45].

В. Шкляр лише кількома штрихами змальовує лаконічний портрет брата Марусі священника Степана Соколовського: “Він стояв на амвоні худий, блідолиций, як самітній печерник, чиїх молитов не чує ніхто, окрім Бога” [546, с. 188]. Порівняння з печерником лише підкреслює аскетизм життя людини, що пов’язала свою долю з 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” [546, с. 191]. Цей опис зовнішності подається у сприйнятті дружини, Явдохи, що походила з древнього шляхетського, але збіднілого роду Квасніцьких. 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...” [546, 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” [546, 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 [267], 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 підтримував 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” [546, 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...” [546, 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” [546, с. 105].

Серед реальних історичних особистостей, чий 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, вирлоокій, 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...” [546, 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...” [546, 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...” [546, 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...” [546, с. 82]. Змальовуючи постать головного Отамана, Маруся розуміє, що саме обставини національної революції примусили таку цивільну людину як Петлюра взятися 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 носачами, 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, бутаторному, 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 питаєте в москалика:
Биця чи мириця –
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-и! Тр-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” [546, 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...” [546, 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 шіпку, хоч годували їх вівсяною баландою навпіл з остюками, “чтоби білі здарови, как лошади”. 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...” [546, 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” [546, с. 28].

Схожим є колективний портрет підрозділу армії УНР: “Поруч із Сальським їхали начальник штабу Куц 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 козаць-

кого 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” [546, с. 124]. Проте тут автор робить акцент на вбранні запорозького підрозділу, виділяючи такий елемент зовнішності вояків, як оселедець, котрий нівелював всіх їх і робив безликим і невиразним, щоправда, виділяючи з-поміж воїнства їхніх командирів, які, окрім прізвищ посад та звань, також нічим не виділялися, за винятком хорунжого Гаєвського, автор якого наділяє похмурістю та ще тим, що в його руках був прапор.

Інакшим, у карнавальному стилі постає колективний портрет проросійських сил, що вступали в Київ. 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 храни”. 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” [546, с. 127 – 128]. Колективний портрет проросійських

сил репрезентує різні прошарки суспільства: військове керівництво, духовенство, церковний хор, рядових денікінців. Автор акцентує увагу лише на окремі деталі їхньої портретної характеристики: обвішані орденами груди генерала, золоті ризи священників, 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 робить помітний акцент на сатиричне зображення окремих індивідів, виділяючи деякі самотні деталі їхньої вбрання і зовнішності: “Не дожджаючи до парадного входу, серед площі, російський генерал натягнув поводі, 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 обцілювати від носака до коліна. “Спаситель ви наш родненькій” – 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 хороше”, і рушив до Думи” [546, 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...” [546, с. 290]. На тлі безликої колони, взутої хто в лапті, постолі, 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...” [546, с. 40]. В іншому місці автор порівнює його з сатаною, що осідлав безногу тварину. До того ж В. Шкляр додає промовисту деталь, герой загубив картуза, що віщує йому неодмінно смерть, яка справді трапилася за кілька хвилин: “Аралов, заляпаний багнукою, скидався на сатану, котрий осідлав безногу тварину. У тій колотнечі він загубив картуза...” [546, с. 43]. В очах одного з повстанців, від кулі якого гине Аралов, це – “болотяне страховисько з цапиною бородою” [546, 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” [546, 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 прилю-

дно 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” [546, 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 закарданюбився ніс, і від того Бошкове лице здавалося хижим, як у лисого чорта” [546, 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...” [546, 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 зодгається тепло, вже по-зимовому” [546, 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, уста його були стиснуті, як у мерця” [546, с. 168]. Портрет отамана П’ятова у В. Шкляра ледве окреслений, але через його свідомість знаходить уточнення портрет отамана Ангела: “П’ятов зняковів, 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” [546, 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 герою, 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...” [546, 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” [546, 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 ляца, більше нічого такого немає, гостей не ждали, але чим хата багата, – туркотіла, як голубка, бабуся і бряжчала ложками у миснику” [546, 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 таким широко розплющеними очима, наче перед ним проїжджав сам Джузеппе Гарібальді зі своїм корпусом ополченців...” [546, с. 179].

Портрети інших епізодичних персонажів творилися в залежності від симпатій чи антипатій автора. Зокрема, один із повстанців, Юхим Горошко, завжди ішов 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” [546, 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 мережана сорочка: “...Зайшов молодий чоловік у солом’яному брилі й мережаній білим по білому сорочці...” [546, 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 најжачилася, а вуса, які гостряками стриміли вгору, ворухнулися, як два багнети” [546, с. 123]. Жінка, яка підійшла до цього командира, щоб його привітати з визволенням Києва, була вродливою і одягнутою у вишукане вбрання: “...До полковника Сальського підійшла напрочуд вродлива дама в білосніжних шатах від черевичків до крилатого капелюшка. Не кажучи ані слова, вона вельможним жестом привітала полковника і взяла його коня за ву-

здечку” [546, 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 наддніпрянца від галичанина” [546, 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...” [546, 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 зазначає: “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” [252, 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” [546, с. 269]. Герой бачить обличчя батька немов “крізь жовте скло” [546, с. 270]. Руки батька також жовті: “Батько винувато розвів жовтими, наче виліпленими з глини, руками” [546, 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 вішуючи йому, що він, хворий на тиф, уже не може видряпатися з непростой ситуації, для нього втрачена вже остання надія: батько “чудно всміхнувся, і від того лице його, виліплене з жовтої глини, взя-

лося тріщинами, а потім і зовсім розсипалося” [546, 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” [252, с. 105], віщуючи майбутнє. Портрет при цьому набуває глибокого психологізму й метафоричності, асоціативно пов’язуючи реалії життя і 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” [546, с. 297]. Потім свідомість її ніби відімкнулася, а через певний час вона почула голос: “Тікай!” [546, 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 і поглиблює сутність художнього образу людини, котра є героєм 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. Все 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 чи сну. 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 25 років з’явилося чимало творів цього автора: “Тіні і полиски” (1990), “Покруч” (1991), “Оksamит недавнених 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 ціка-

вить 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. Фаріно, 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 даної людини, і як відображення її внутрішнього стану в даний момент, і як відображення ставлення до самого себе, і як реакцію на соціальне чи природне середовище, що оточує, і як своєрідну “маску” тощо” [492, 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 даний текст, взятий 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 кож-

ного 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 молодій дівчині, 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” [281, 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” [281, 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” [281, 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” [281, с. 7]. Мимовільний рух героїні (“Олександра спинилася на мить” [281, 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” [281, с. 7]. Врешті-решт, не маючи сил продовжувати цю розмову, “Олександра повернулася стрімко і подалася у дім, не бажаючи більше мордувати душу” [281, с. 8]. Завершується цей експозиційний портрет головної героїні знову ж таки відтворенням її пекучих сумнівів, болісних переживань з приводу майбутнього шлюбу з Кулішем: “Олександра, зачинившись в кімнаті своїй, тепер могла виплакати за всі минулі літа: що ж воно діється на білому світі, досі такому ласкавому, материнським теплом зігрітому?” [281, с. 8].

З погляду Куліша, що його наводить І. Корсак в експозиції роману, його кохана – це “Сашенька, миле і приязне дівча, улюблениця сусідських поміщиць...” [281, 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 шляху. Автор випробовує героїню зустріччю з 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” [281, 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” [281, 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” [281, 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 неznаною 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..." [281, 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 болу згодом блискавкою низонув про вагітність її, вже, напевне, втрачену..." [281, 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 – все 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..." [281, 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 вітиху 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" [281, с. 54]. З цими почуттями героїня не могла поділитися ні з ким, окрім рідної сестри Надії. Її швидкий говір передає не лише образу за зраду Пантелей-

мона 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 схиливсь 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” [281, с. 69]. На запитання сестри про кохання до Куліша Олександра Михайлівна відповіла: “То моя кара довічна, – опустила присоромлені очі сестра” [281, 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...” [281, 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” [281, с. 74]. До того ж Олександра Білозерська, зваживши всі pro et contra, вирішила, що її чоловік більш талановитий, 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...” [281, 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 ухилилась від комара надокучливого” [281, 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-білюсінські, 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...” [281, 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 допикати 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” [281, 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...” [281, с. 136]. Сповідуючись 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 щенятко Марка хотіла погладити, а той цапнув негадано і підступно...”

Я одягала два роки потворного, жахливого капелюшка тультського, 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 комірць брудний, і зачесана неохайно” [281, 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...” [281, 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” [281, с. 151]. Цей 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 Олександрю 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” [281, 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 відірвався від землі” [281, 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” [281, 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” [281, с. 210]. Міміка героїні ніби імпліцитно передає те, що мала сказати вона у відповідь на грубощі і читач асоціативно розуміє, які слова могли зірватися з її уст.

Один із 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 вихолонувалими.

– 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 піклююся?

– 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?” [281, с. 213]. І. Корсак відображує зміни в поведінці героїні під час сварки: спочатку вона делікатно підкашлює, потім жалкує за підсмаженими нею млинцями, які можуть вихолонутися, 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 хвилику: крізь посірілу віконну шибку несміло, ніяково навіть, зазірала 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” [281, с. 228 – 229]. Закінчується портрет Олександри Білозерської здивуванням і переляком героїні, Куліш, який її покинув, несподівано з’явився на порозі її хати. Автор при цьому робить акцент на руховій моториці персонажу.

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 ходю, не вельми переймаючись порогами, які випадає переступати, бодай навіть і спотикатися на них інколи” [281, 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...” [281, 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” [281, 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” [281, 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” [281, 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 вагітної дружини.

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 до-світка, заледве спросонку цвірінькне пташка в саду, і аж до сутінок надвечірніх, наче квочка з опущеними задля перестороги крилами, опікується ним дружина – не повинен він голову сушити про хліб і шварку 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 унікалом який, душа в тебе здатна любити двох одночасно? Чи ти звичайнісіньке біологічне твориво, банальний самець, вся

сутність життєва якого чим більше самок запліднити?” [281, 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?!” [281, 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...” [281, с. 74 – 75].

Наступний портрет Куліша подається в баченні Вахнянина і Олександри Михайлівни. Тут перераховуються риси характеру письменника, нетерплячість, 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 стрінеється чи справу має, мусить бути на його винятково послуги. Олександра Михайлівна навіть наприкінці Вахнянина застергла:

– Я вас жалую, бо ви з моїм чоловіком не довго видержите.

На те Пантелеймон Олександрович тільки пальцем дружині вдавано суворо було пригрозив” [281, 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 елемент 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” [281, 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...” [281, 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” [281, 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 самотність” [281, 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...” [281, с. 100]; “А в самого перо з рук випало, так хвилювався” [281, 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 невідчужність та неспокоеність, 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 якимось дивно, мов висипкою дитячою вкрилося” [281, 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 умінь 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” [281,

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 роса, коли підіб’ється сонце, та сама осіння мліч” [281, 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” [281, 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 Кониського, в яких йдеться про здатність П. Куліша до містифікації. Кониський 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 попрощавшись, і довгий час не писав, а потім все вияснилося. Вірші ці були поміщені в “Основи” і підписані прізвищем Куліш” [281, 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” [281, 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 мливно засипати; Олександра Михайлівна з острахом позирала на чоловіка, подумки прикидаючи, чим би то його спинити” [281, 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, відігриваючи їх, довго й незрушно сидів перед камином” [281, с. 207]. Тут автор натягає і 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 дров 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” [281, 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” [281, 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”... ” [281, 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” [281, 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...” [281, с. 213 – 214]. Закінчується портретна характеристика Куліша його рішення залишити дім, на що дружина мовить: “Іди й не вертайся...” [281, 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 якимось похнюплено і безвільно, втомлено вниз дивився” [281, 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... [281, 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 фраківі, з манерою витриманою і виваженою" [281, 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" [281, 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" [281, 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 жовтіло від жнивної спеки негараздів, не висохло, не зчерствіло від подиху осені, яка ж мала колись та настати” [281, 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” [281, 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 Петербургу; 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 вниз, 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?..” [281, 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 Олександрі Михайлівни Білозерської, в Ганни Барвінок...” [281, с. 188].

Автор закінчує портрет Марка Вовчка відтворенням її марення, де лише пробивалася нерозбірлива мова й відчувалася туга за загибим 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” [281, с. 190].

Портрети вигаданих персонажів у романі І. Корсака постають концентрованими, лаконічними. Студент, друг брата, який умовляє Олександрю 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” [281, 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 Олександрі вона викликала мимовільний страх: на довершення, на плечі старої сиділа ворона, з дивовижним рідкісним оперінням – така ж біла, як і її господиня” [281, с. 15].

Таким чином, ми маємо справу з творчими пошуками 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, при чому 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. Експерименти в портретуванні: Г. Пагутяк “Магнат”

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. Г. Пагутяк є автором “Повісті про Марію і Магдалину”, “Лялечки і Мацька” (1982). Їй належать також твори “Господар”, “Соловейко” (1986), “Компроміс”, “Трагічні оповідання” (1989). “Гірчичне зерно” (1990), “Смітник Господа нашого”, “Радісна пустеля”, “Записки Білого Пташка” (1999), “Захід сонця в Урожі” (2003), “Писар Східних Воріт Притулку” (2003), “Королівство” (2005), “Книгоноші з Королівства” (2007). “Урізька готика” (2010), “Зачаровані музиканти” (2010), “Сни Юлії і Германа” (2011), “Сентиментальна мандрівка Галичиною” (2014), “Новий рік у Стамбулі” (2015), “Гіркі землі” (2016) та інші. Роман Г. Пагутяк “Слуга з Добромиля” удостоєний Шевченківської премії.

Зупинимося конкретніше на одному з останніх творів письменниці романі “Магнат” (2014). Головним героєм твору є Ян Щасний Гербурт з Добромиля, неординарний чоловік, що спро-

бував 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” [381, с. 2]. І справді, “Магнат” 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” [381, 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 Ян 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, фізіономія” [444, 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” [381, 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” [381, с. 9]. Тут знову таки дуже мало штри-

хів, 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” [381, 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 сповіреному 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” [381, с. 12]. Г. Пагутяк передає фізичні муки героя, що відбилися на його зовнішності: “Права частина лица потемніла, а ще він розщибався, і довелося нам прискочити і тримати ясновельможного, щоб не зірвався з постелі й не побився” [381, 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” [381, с. 13]. Проте Северин зазначає, що “так могла виглядати й наша кров – кров здорових” [381, 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” [381, 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” [381, 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

метушилися, і руки не дрижали” [381, 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, змудився, і спитав, у яку пригоду я потрапив” [381, с. 22]. Герой цю рису характеру Гербурта пояснює тим, що він “чоловік великий, високого стану” [381, 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!” [381, 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” [381, 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” [381, 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 курча-

та 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” [381, с. 28].

Онiричні 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 зазиравав 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 заляжало...” [381, с. 29 – 30]. Онiрична 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 час ще час, щоб вкотре 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” [381, 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” [381, с. 207]), Северин Никловський намагається якомога більше дізнатися про небіжчика, щоб якомога 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” [381, с. 122]. Северин не раз бачив як трепетно Ян Щасний ставився до книги: “...Приймав книгу, наче дитя...” [381, 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 герої 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” [381, с. 149]. На кресленнях прутиком на снігу Северин бачить вежі, колони, браму, дорогу, на якій зникає Ян Щасний, він на-

магається 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” [381, 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” [381, с. 156]. Дехто, як, наприклад, кравець, що готував костюм для двійника, вважав, як і сам Северин: “...Ясновельможний був дебіліший і ширший в плечах, та й лице мав кругліше” [381, 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?” [381, 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” [381, 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. Гудзики 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” [381, 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 гудзики на додачу. Тільки шапка не по мені – голова моя більша” [381, 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” [381, с. 73]. Герой залишився задоволений зовнішністю: його статура, вік, одяг робили його схожим на магната, але, щоб втілитися 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, комедіант. Думає пан, що як вбрав одягу Гербуртову, то вже ним став? Ні! І постава не та, і погляд не той” [381, 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” [381, с. 92]. Секретар дав Северину пораду, намагаючись бути схожим на покійника, не влізати 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 влізати в душу та серце небіжчика, бо довіку не вилізеш!” [381, 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 побутовала не одне століття: “Не може один чоловік стати тінню другого чоловіка. Ну, пройдуся я в тій процесії, чи проїдуся у панським візку з відкритим верхом у одязі покійного ясновельможного – і до мене так робили, се лиш чудернацький звичай” [381, 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 розпорядитися 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” [381, 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 одязу 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” [381, 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” [381, с. 127]; “Ніколи не довелось мені бачити ясновельможного таким благим і спокійним, як пан” [381, с. 127]. Рятівник Северина Яць із Тернової каже йому: “...Вашмосць зле виглядає, змарнів, пожовтів на лиці. ... Пан щораз більше стає схожим на небіжчика ясновельможного” [381, 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” [381, 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 циркульник” [381, 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 одягу, щоб була, як на портреті, навіть шапку соболеву мав я на голові, що тиснула на скроні, і я чув, як жила б’ється” [381, с. 212]. Найтяжче в момент оглядин для Северина виявилось “дивитись їй (вдові. – *А. Г.*) у очі й обливатись потом в одяжі небіжчика” [381, с. 212].

Фізична і 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” [381, 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” [381, 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 okazji” [381, 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” [381, 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 сні 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 колісь від нього приповідка. І зразу ж серце моє огорнув пекельний жаль. Бідний! Бідний! Стратив усе, що мав. Куди ж він тепер піде? Голо-

ва йому хилилась на груди, руки мав безвільно опущені. Я знав, що ясновельможний помер, проте пересилив себе, підійшов і обняв зранене тіло” [381, 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” [381, с. 131].

Завершуючи свою місію двійника Яна Щасного Гербутра, Северин Никловський висловив сподівання, що в майбутньому магнат дасть йому певний знак, що б свідчив про оцінку його роботи по втіленню 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” [381, 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 сьак-та перебираю ногами. Аж коли завели мене до покою, зняли шубу й шапку, розмотали пояс і дали напитися води, я почав приходити до тями” [381, 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” [381, 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, сободем підбиту, а перстень віддам пану маршалку, то Михайло і Павлусь вже не служитимуть мені” [381,

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” [381, 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” [381, 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 православному, але бачили мене і в костелі. Збоку могло виглядати, що я був одним, а прикидався іншим” [381, 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 невидючими очима” [381, 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” [381, с. 228]. У відповідь Северин скаже: “Я ледве стри-

мував сміх. Син почервонів” [381, с. 228]. Різниця в зовнішності батька – двійника магната й сина була настільки різною, 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 невчесана борода: “Десь півроку тому мені наснився мій отець, що вже помер як тридцять літ тому: у брудній спідній сорочці з невчесаною бородою, що промовляв до мене: “Видиш, а видиш!” [381, 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...” [381, с. 40]. Таким же лаконічним є портрет хлопця, якого надіслали прислужувати Северину: “...Невдовзі постав переді мною, вбранний у трохи завелику жалобну одягу з чужого плеча. Від чорної матерії лице видавалось блідим, тільки ніс посинів від холоду. ... Хлопець витер драним рукавом носа. ... Засмальцьована шапка була за поясом” [381, с. 44]. Щоправда, на короткому просторі тексту письменниця відтворює більше деталей зовнішності дитини (блїде лице, синій ніс), не обминаючи й її костюм (одягу 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 одягу, поточену міллю, яку він вбирив, певно, колись до шлюбу і беріг на дуже велику оказію. А може, то була одягу ще його вітця, бо покрій виглядав старосвітським” [381,

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 персонажу. 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” [381, 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” [381, 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 одягу, 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” [381, 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” [381, с. 144]. Інший мав більше деталей зовнішності: “...Вийшов сивобородий чернець. Рукави ряси мав закасані, а в руках віхоть соломи, якою обтирав собі долоні. По-

бачивши нас, чернець широко всміхнувся...” [381, с. 164]. Всі 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 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” [381, с. 154]; “Молодиця підняла на мене великі сиві очі” [381, с. 155]. Портрет її чоловіка передано всього кількома словами: “...Лежав чоловік, схожий на живого мерця” [381, 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, в обов’язок якого входила організація похорону Яна Щасного Гербурта. Портрет цього персонажа свідчить про суперечливість його натури. Це пов’язано з його обов’язками служити господарю, щораз підлаштовуючися 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” [381, с. 32]. Далі після зникнення секретаря Гербурта він став набувати більшої упевненості. Це видно з того, як маршалок поводить себе з Северином: “Пан маршалок випив зі мною гарячого меду з гвоздикую і цитриною, обтер вуса і приступив до справи” [381, 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...” [381, с. 52]. Можливо, маршалок розраховував на іншу кандидатуру, але спадкоємці зупинили свій вибір на Се-

верині. Сам же Никловський позитивно ставився до маршалка: “Маршалок боневицький – чоловік порядний і проникливий” [381, 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” [381, с. 55]. Він “низенький і худий” [381, с. 56]. Коли Северин став ставити маршалку недоречні, на його погляд, запитання, то “лице його то рожевіло, то блідло” [381, с. 76]. Маршалок боявся, що ці запитання наражають на небезпеку не лише Северина, а й 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” [381, 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” [381, с. 94]; “На лице маршалка набігла тінь, видно, ясновельможна вдова вже має когось на мислі” [381, с. 95]. Іншого разу Северин бачив маршалка Томаша стриженим. Під час розмови “маршалок відпив добрий ковток, витер вуса й продовжив...” [381, с. 112]. Далі портрет маршалка весь час поповнюється дрібними деталями, що суттєво доповнюють його образ і свідчать постійну зміну настрою у відповідності з ситуацією: “Маршалок привітно всміхнувся до мене, ніби ми бачилися з ним не далі як учора” [381, с. 134]; “Маршалок захопив мене за рукав, шарпнув до себе і просичав...” [381, с. 135]; “Маршалок випустив мій рукав і, задерши носа, процідив...” [381, с. 136]. Северин спостерігає запопадливість Томаша перед вдовою ясновельможного: “Маршалок схопився, побіг відчиняти двері, за якими чекали слуги...” [381, с. 214]. Наостанок Северину маршалок тисне руку: “Пан Томаш потис мені руку і пішов” [381, с. 233].

Таким чином, уже портрет маршалка боневицького Томаша свідчить, що це була людина малоосвічена, боязлива, що звикла вірно служити своєму господарю, смерть якого і 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 невлучно селянське” [381, с. 85]. Уже перше знайомство з 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” [381, 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” [381, с. 103]. Його обличчя було розчервонілим і добродушним, без тіні смутку: “...Я не побачив на розчервонілому добродушному лиці свого рятувальника тіні смутку” [381, 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” [381, с. 180], потім він “тихо мовив” [381, с. 181], далі, “не знаю, чи образився отець Василь на мене, чи просто послухався, але більше слова від нього я не почув” [381, с. 181], ще далі: “Отець Василь лише засопів” [381, с. 186], пізніше Северин ска-

же: “Я хотів піти, але отець Василь пришпилив мене поглядом до ковбиці” [381, 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” [381, 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” [381, 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 запаленими очима. Я здогадувався, що його довіку мучитиме клятва ніколи не говорити про глиняного чоловіка” [381, с. 198]; “Він повернувся лицем до гори і перехрестив її” [381, 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” [381, 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 хвилину 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 обійтись, 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” [381, 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 схарпудився 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” [381, 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 згряя сорок; усі в довгих каптанах і кудлатих шапках, місцеві крамарі. Посеред них стояв найстарший і щось галайкав, розмахуючи руками” [381, 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, процесія біскупів, ксьондзів, ченців, голосільників, родину, шляхту, мешканців Добромилля 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”, чие 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 жалоб-

ним 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 Доброміль” [381, 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” [381, 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 “Магнат”. Власне портрет живого Ян 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 з часом став сумніватися, чи залишається він все 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 містить би оцінку його роботи по втіленню портретної схожості, вживання в образ реального героя.

У творі Г. Пагутяк одночасно із зовнішністю Северина, що поступово набуває портретних рис зовнішності 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 із 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 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” [177, с. 12]. Уже деталь (густо нафарбовані червоні губи) мала б застерегти недосвідченого хлопця від жінки, що “його цікаво розглядала” [177, с. 12]. Однак саме життєва недосвідченість героя, що виріс у професорській родині в Києві, 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 хлопчача задержуватість молодого півника і засміялась:

- Ого, та ти вже дорослий. Мабуть, дівчат лапаєш. Він почервонів і буркнув щось під ніс” [177, с. 13].

Тут проглядається певна фривольність з боку молоді 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 гострозика 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 гілка чоловічого капелюха і простягнула хлопцеві:

– Вдягни, цей капелюх називається федора. У ньому ти будеш дорослішим” [177, с. 13 – 14]. Цей капелюх, що стане своєрідним оберегом для Ігоря Сікорського, він 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.

Герой 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 панчошу і, відпускаючи складки, почала її натягувати. Він подивився, як пристебнула бретельками кінець панчохи й скачала другу, і виліз із куреня” [177, 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” [177, с. 16]. Гімназист “відчував, як свавільно відчиняє вона невидимі замочки потаємних бажань і відпускає їх на волю. Було так легко з цією молодого грайливою жінкою” [177, с. 16], яка “штурхнула ліктиком його і взяла під руку” [177, 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” [177, 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” [177, 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” [177, 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...” [177, 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 згвалтував дівчину. Після сварки з матір'ю вона опинилася на вулиці й соціальні обставини змусили її стати повією.

З цього часу Кароліна стала вночі снитися юному гімназистові. Домінантною деталлю її оніричного портрету став сміх, що “заповнював Царський сад, а відлуння долітало до Хрещатика” [177, с. 22]. Сни героя в романі стали передвісниками його майбутньої професії. У снах Ігор став літати, а Кароліна ніби проси-

ла 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” [177, с. 23]. У снах Кароліна просила придумати щось, щоб вони могли продовжити мандрівку в небі, де вітер тріпотів “її важким волоссям” [177, 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” [177, 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 Валі зіштотхнувся 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, викинута на берег Дніпра. І тільки яскраво нафарбовані губи видавали її професію” [177, 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” [177, 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 розвернулася, сердито зацокала підборами і зникла за дверима будинку з червоним ліхтарем” [177, с. 27].

Хлопець постійно шукав зустрічі з цією жінкою, у яку всерйоз закохався. Одного разу він знову її побачив. В. Даниленко суттєво поглиблює портрет Кароліни через сприйняття його го-

ловним героєм: “... Зустрів її, коли виходила з карети. Кароліна ступила на бруковку 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” [177, 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” [177, с. 28]; “війнула платтям” [177, с. 29]; “захихотіла вона” [177, с. 29]; “перекривила його, і в її очах спалахнули мстиві вогники” [177, 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” [177, 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” [177, 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” [177, 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” [177, 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. Протягнула йому руку в білих мітенках, і він припав до неї губами, вдихаючи запах жасминового парфуму і молодого жіночого тіла” [177, 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” [177, с. 44]; “він довго розсупонював корсет” [177, с. 44]; “оголив її важкі груди” [177, с. 44], “ніжно припала до його губ і обняла за шию” [177, с. 46]. Важливе 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” [177, 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 кристалому капелюсі, у якій упізнав Кароліну. Пахло левкочками. Вона зосереджено слухала музику. Криси її капелюшка були опущені” [177, 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” [177, с. 56].

Черговий портрет Кароліни знову подається автором через інтимну сцену в ліжку: “У спальні змусила зняти з неї одяг і затигла у велике дерев’яне ліжко” [177, 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...” [177, с. 60].

Під час випробування ще одного винаходу Ігоря Сікорського – аеросаней – він побачив на київському іподромі Кароліну. Портрет героїні, поданий через сприймання головного героя, є чи не найкоротший у романі. Тут відбито лише два предмети її туалету: “Вона була в шапці й шубі з чорно-бурої лисиці” [177, с. 72]. Однак вони свідчать про досить високі статки її чоловіка, якого досі сам Сікорський не бачив.

Одного разу він все ж побачив Кароліну з 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” [177, 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 Каролініне волосся” [177, с. 88]. Після

приземлення “Кароліна сиділа занурена в себе, ніби щось пригадувала, стріпнула головою і похмуро мовила:

– Було дуже добре. Але мені пора” [177, 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” [177, с. 93 – 94]. Виявилося, що Кароліна одяглася у непристойне вбрання з погляду київських міщан для того, щоб висловити свої українофільські настрої, протестуючи “проти погрому чорносотенцями газети “Рада” [177, с. 96]. А потім, коли Сікорський, рятуючи її від гніву міщан, підвіз її в кареті додому, “вона зацокала тувфельками до сірого будинку і зникла за дверима парадного під’їзду” [177, с. 97], не подаючи йому жодної надії на майбутнє.

Після того як Ігор Сікорський, ставши вже знаменитим у Російській імперії авіаконструктором, прилетів з Петербурга в Київ 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” [177, 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 “Континен-

таль”. 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” [177, 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 співав, доторкуючись губами до тіла, на якому виступали сироти, а потім слухав, як вона кричить і здригається в його обіймах” [177, 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” [177, 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” [177, 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” [177, 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 крилатому 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 квітничарки 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, месє?

Незабудки посипалися їй під ноги.

– Вибачте, мадам, – знічено пробурмотів. – Я помилився” [177, 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 молоді 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” [177, с. 213]. Героєві здалося, що зовнішність молоді 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” [177, 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 Ка-

роліни, оскільки її жести були схожими: “Вона подивилась на нього і жестом Кароліни поправила капелюшка” [177, 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” [177, 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 Хрещати-ком. 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 ір-жання коня” [177, 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” [177, 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” [177, с. 12]. При знайомстві з Кароліною “він стривожено озирнувся” [177, с. 12], коли та поманила хлопця пальцем, “він підійшов, поправляючи ранець” [177, с. 13]. Далі портретна характеристика гімназиста поповнюється не описами зовнішності, а констатацією зміни його станів: “Він почервонів і буркнув щось під ніс” [177, с. 13]; “З

викликом мовив” [177, с. 14]; “Він прислухавсь до себе, і йому здалося, що в серці щось гупнуло, ніби хтось туди заскочив через перелаз і там почав жити” [177, 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” [177, с. 15]; “Йому хотілося повалити курінь, кусати, дряпати її, вхопити за хаботи цього прицюцькуватого курдупеля” [177, 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” [177, 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, священник Тригубенко, автомобілі, трамваї, кінні екіпажі, а Зозулина Дача здалася райським садом, у якому не було нікого, крім нього і першої у його житті жінки” [177, с. 18]. Коли Кароліна вигнала хлопчика, 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” [177, 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” [177, с. 43]. Небагатослівним є портрет авіаконструктора, коли він назавжди покидав Росію, відправляючись в еміграцію: “На палубі меланхолійно снували пасажери, не звертаючи уваги на молодика в пальті й капелюсі, який дивився, як зникає за горизонтом повитий ранковою імлою берег” [177, 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. Вто-лено брів він холодним парком, доки не знесилів і сів на лаву. Заплющив очі й сидів у напівдрімоті, щоб заглушити голод і холод...” [177, 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 відтворення 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 минуші. 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” [177, с. 189 – 190]. Сосна, чії 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” [177, 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” [177, с. 220]. Успішне випробування завжди приносило йому задоволення від доботно виконаної праці: “... Притримуючи капелюха від вітру, усміхнувся Сікорський” [177, 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...” [177, 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” [177, 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” [177, 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” [177, с. 282].

Справді, головний герой роману мав всього три бажання: “Перелетіти через Атлантику, збудувати гелікоптера, якого обіцяв Кароліні, і побачити Кароліну” [177, с. 266]. Перше і друге бажання він зумів реалізувати наяву, третє реалізувати йому не вдалося, останні кілька десятиліть його життя пройшли без Ка-

роліни. 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 польського письменника Є. Єнджеєвича

2014 рік був оголошений роком 200-ліття Тараса Шевченка, геніального українського письменника, художника, володаря дум українського народу, його Пророка і Месії. Про Шевченка написано надзвичайно багато. Сьогодні ми знаємо про нього майже все. Нам відомі факти його життєпису. Тисячі разів предметом досліджень ставала його творчість. Він є героєм так званої Шевченкіани, що об'єднує твори різних авторів, різних жанрів, 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 все ще залишається малодослідженим в українському літературознавстві, чи не єдиним відгуком на нього була давня стаття в журналі “Дніпро” С. Козака [268]. Досі ніхто не досліджував роман Є. Єнджеєвича з точки зору еволюції портрета головного героя.

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 скритності й перекірливости, а головне – ставав обережним із людьми. Чимраз більше замикався в собі, – без сумніву, під впливом болючого досвіду, якого життя йому не щадило” [215, 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 очередах літали полчища комашні. Автор роману додає кілька штрихів до портрету 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” [215, с. 35].

Коли малий Тарас трохи підріс, дід віддав його в науку до нового кирилівського священника Кошиці. Тут хлопець трохи ожив, “почав одягатися чисто й пристойно” [215, с. 74]. Оскільки в родині священника 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 поді-

бним до інших дітей, а тепер став відрізнятися ще більше. Запустив довге волосся і сам ушив собі шапку, щось на взір конфедератки” [215, 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” [215, с. 79]. Є. Єнджеєвич наголошує, 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 з 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” [215, 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” [215, с. 124]. З портретної характеристики Тараса видно, що знайомство з Сошенком йому було приємне, й він покладає на нього надію на майбутнє. Звідси мила посмішка на обличчі героя біог-

рафічного роману і певна заклопотаність. Виразна деталь – сувій, що тримав під пахвою Шевченко, містив його перший оригінальний малюнок, героями якого були античні персонажі Едіп, Антігона, Полінік. 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” [215, с. 132]. Складовими цієї портретної характеристики є пригнічений стан молодого Шевченка, схуднення та смертельна блідість його обличчя: “Він був смертельно блідий” [215, 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” [215, 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 лица йому не сходила усмішка, повна доброти й пошани. До того ж Тарас постійно ще променів щастям від чудом здобутої волі” [215, 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 хлопчика: “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” [215, 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” [215, с. 220]. Цю жартівливість Тараса польський біограф продовжив таким епізодом: “– А вгадайте, хто? – запитав без представлення, веселим безжурним голосом, приязно всміхаючись.

Куліш зорієнтувався вмиль:

– Шевченко” [215, 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?” [215, с. 220].

До наступної портретної характеристики Є. Єнджеєвич удається, змальовуючи Шевченка під час його перебування в Яготині і знайомства з Варварою Репніною, 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 свobodно й сміливо” [215, 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, поселянському, із усієї сили. На двір вийшов без шапки” [215, 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” [215, с. 252].

Лише в одному випадку Є. Єнджеєвич звертається до створення портрету 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 лица у нього тільки баки; волосся стриже по-козацькому, але зачісує його вгору; не є він ані блондином, ані брjонетом, хоча більше брjонетом – із огляду на відтінок волосся і смагляву шкіру; риси лица звичайні; загальний вираз лица, як і поведінка, свідчать про відвагу; невеликі очі променять енергією. Років йому сорок або тридцять п’ять, рад-

ше – тридцять п’ять” [215, с. 287 – 288]. Цей портрет є найдокладнішим у романі Є. Єнджеевича. 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 напівдितячим, дещо збитошним поглядом очей, а другий, натомість, зображує мужчину з лицем, що променіє глибиною думки та почуттям гідності і шани” [215, 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, якимсь 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 поводитися стримано й ставилися до нього навіть з більшою пошаною, ніж до не одного офіцера” [215, с. 535 – 536]. Очевидно, Є. Єнджеевич 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 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 своєї елегантності. Інколи, однак, любувався контрастами в одязі: одягав кожух і баранячу шапку.

Декого це просто кололо в очі, як, наприклад, Тургенєва. Знаменитий співак недовідав 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” [215, 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...” за свідчує 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*” [215, 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. 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.

* * *

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 особистості Олександри Соколовської, який базується на документальних свідченнях очевидців, людей, що особисто знали свого часу 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 письменник 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 всього 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 “Магнат” Г. Пагутяк ми маємо справу з новаторством. 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, котрий тривав чотири місяці, й до самого похорону магната 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 магната, і на яке майбутнє він може розраховувати? 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.

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 “Магнат” 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 із 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).

“Магнат” 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, що народився й розпочав свою діяльність у Києві, Ігоря Сікорського 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 еволюціонує 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 розши-

рення 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 психологічній складовій 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, 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.

ВИСНОВКИ

Документальна проза як метажанрове утворення об'єднує в собі мемуарну, біографічну, автобіографічну літературу та художню публіцистику, представлені різними жанровими формами. Інтерес до вивчення документалістики суттєво зріс останнім часом. Дослідники розглядають метажанрову природу такої літератури, специфіку окремих її жанрових форм, особливості співвідношення документального та художнього, об'єктивного та суб'єктивного, 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 мало вивченим, то підходи до визначення його специфіки є дискусійними.

Слово *portrait* наявне в культурі багатьох народів Європи. Етимологія цього слова сходить до зображувального відтворення 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. Фелісьеном.

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 певному соціального середовища, створюючи її образ, моделюючи з морально-етичних позицій.

Портрет у документальному тексті 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 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. При цьому в мемуарах основою для портретування є пам'ять автора, в художньому ж тексті – уява, фантазія, вимисел. У біографії – поєднання уяви і домислу.

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 такому разі портрет допомагає уявити неповторний образ історичної особи, сприяє більш повному розкриттю її характеру, звичок.

Дослідники кінця ХХ ст. (В. Барахов, Б. Галанов, Ю. Лотман) витоки походження портрету 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.

Будь-який портрет у документальному творі має множинність функцій портретної репрезентації героя. Все залежить від авторського задуму, світогляду письменника, його індивідуального стилю, обраного жанру тощо.

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 персонажу, відтворенню його сутності.

Праці українських і зарубіжних учених з проблем портретування свідчать, якщо у художній літературі подібні питання вже вивчалися, то в документальній вони досі не були предметом ретельного аналізу. Автор звичайного 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 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 яко-

мога 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.

Українська й зарубіжна мемуарна та біографічна літератури ХХ – поч. ХХІ ст. відтворюють величезну кількість візуальних образів реальних історичних особистостей, цим самим допомагаючи досягнути і всебічно розкрити справи їхнього життя, відтворити час, на який припадає їхня діяльність. Мемуаристи і 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 виявляє себе 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 набагато більше можливості для портретування, залучення фантазії, домислу та вимислу, оскільки його героєм є зовсім інша людина, з якою він найчастіше особисто був незнайомим, а документи не завжди доносять її зовнішній вигляд. І хоча портрет у документальному тексті нагадує подібний елемент композиції суто художнього твору, однак він має власну специфіку, що полягає в більшій опорі на справжні документи й факти, свідчення очевидців.

Поділяючи погляд 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 і 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 з цих окремих складників 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 і в 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 повнокровний 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 кожен 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 разі такий портрет є одиничним і концентрується в одному місці твору і складається з кількох абзаців. Подібні портрети трапляються переважно в невеликих за розміром мемуарних жанрах: нарис, есе, літературний портрет. 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 послідовно в часовій послідовності відтворює зовнішній вигляд особистості, розкриває її внутрішній світ, відображаючи вікові зміни, роблячи 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 відтворити 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 автопортрету, який у документальних жанрах генетично сходиться до автопортрету в практиці художників. Так з'являється портретна модифікація – автопортрет з фотографії.

Важливе місце в документалістиці посідають парні портрети, які бувають також розгорнутими, короткими і 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 ві-

дображено окремі особливості зовнішнього вигляду чи вбрання, реальних особистостей .

Колективний портрет акцентує увагу на окремому соціумі, окремі деталі зовнішності часто постають узагальнено, інколи шаржовано. Все 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. Ідеостиль письменника також впливає на специфіку портретування. Так, портрети в ранніх щоденникових записах В. Винниченка відзначені акцентом на натуралістичне зображення 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, усереднені образи українського соціуму початку ХХ ст. з акцентом на фактографічність 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 персонажу.

У щоденниках Олесь 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 зобов'язує автора бути максимально об'єктивним в характеристиці зовнішності, а притаманна спогадам жанрова риса – суб'єктивність – превалує в побудові його портрета. Ті ж реальні постаті, яких Олесь Гончар добре знав, 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, створюючи непорушну цілісність образу. Щоденник є найоб'єктивнішим жанром спогадальної 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 бренд, 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, автор у такому разі міг щось забути, змістити в часі, накласти на іншого персонажа. Портретні характеристики членів родини В. Сосюри ("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.

Постмодерний роман Ю. Андруховича ("Таємниця") на відміну від традиційного, яким є "Третя Рота" В. Сосюри, перекоонує: 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 акцент у романі на створення 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*” виявляє себе 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)”), всі реальні герої мають власне обличчя, зовсім несхоже на інших, їхні індивідуальні риси зовнішності відіграють ключову роль у розкритті характерів, котрі виявляють себе в соціальних обставинах доби. Кожен портрет такого героя автор спогадів співвідносить з власною біографією, а окрема деталь зовнішності стає набагато вагомішою, ніж розгорнутий портретний опис.

Якщо автору належать декілька мемуарних творів різних жанрів (Р. Іваничук), то суттєвою особливістю портретування в них є той факт, що автор 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.

Наявна своєрідність портретування в самостійному мемуарному жанрі літературного портрета. Портрет у ньому буває одиничним і коротким. У випадку входження літературного портрета 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. 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 Марусі Соколовської, 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. Так 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 звичайний художній твір. Новаторством у портретному дискурсі 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 як Ганна Барвінок, і її чоловіка – Пантелеймона Куліша постають наскрізним і деконцентрованим у тексті твору. Автор прагне показати, що кожна деталь зовнішності поглиблює чи уточнює щось вагоме, допомагаючи у 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 оніри-

чний портрет реального героя, що має анімалістичні риси. Вигадані герої роману будуються за законами белетристики.

Новаторством у портретуванні відзначається роман “Магнат” Г. Пагутяк. Портрет реальної особистості – Яна Щасного Гербурта, – чий соціальний статус винесено в назву 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 якості парсуни, людини, котра була зовні схожою на покійника і 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 “Магнат” 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 використанні 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 обере-

гом, 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 польського письменника Є. Єнджеєвича “Українські ночі або Родовід генія...”, який зумів простежити зміни в зовнішності й внутрішньому світі українського генія від дитячих літ і до останніх днів життя.

Вивчення специфіки портретування в мемуарному та біографічному дискурсах відкриває перспективи для студій, головним акцентом яких було б з’ясування особливості відтворення пейзажу та інтер’єру в документальних текстах, над чим в українському літературознавстві ще не думав ніхто. Також перспективним є вивчення форм вираження авторської свідомості, відтворення діалогів і полілогів у спогадальній та біографічній прозі.

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” / Елена Игоревна 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 / [Упор. 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 / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1392 с.
18. Астрахан Н. Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне моделювання : [монографія] / Наталія Астрахан. – К. : Академвидав, 2014. – 432 с. – (Серія “Монограф”).
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. : Радянський 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. – Л. : 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 літературного портрета в творчестві М. Горького : автореф. дис. канд. філол. 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. – (Серия: Из истории мировой культуры).
28. Барахов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) : [монографія] / Барахов В. С. – Л. : Наука, Ленинград. отделение, 1985. – 321 с.
29. Барбукова І. С. Онлайнвий 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. Онлайнвий щоденник як феномен віртуальної літератури : жанрова природа, поетика : дис.... канд. філол. наук : 10.01.06 “Теорія літератури” / Ірина Сергіївна Барбукова. – 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 Підпалога / [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. – (Книга света).
40. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий // Вопросы теории и психологии творчества [ред. Б. Л. Лезин]. – Харьков : Научная мысль, 1923. – Т. 8. – 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. Из часу, що закривавився // “Доброокий”. Спогади про Івана Світличного / [Ред. Рада : Вал. Шевчук та ін. ; Упоряд. Леоніда і Надія Світличні ; Худож.-оформл. серії Іван Гаврилюк] / Сергій Білокінь – 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.; іл. – (Серія “Українські мемуари”).
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. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – М. : ООО “Издательство Астрель”; ООО “Издательство АСТ”, 2003. – 575 с.
55. Бровко О. О. Новела в структурі української прози : модифікації та функції : [монографія] / О. О. Бровко. – Луганськ : ДЗ “Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.
56. Брыль Я. Сёння і памяць: Апавяданьня, мініяцюры, эсе / Янка Брыль. – Мінськ : Маст. літ., 1985. – 317 с., іл.
57. Варв'яньський Володимир. Велике і шире серце Підпалого / Володимир Варв'яньський // 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.
58. Варикаша М. М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction : [монографія] / М. М. Варикаша. – Донецьк : “ЛАНДОН-XXI”, 2013. – 212 с.
59. 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.
60. Василенко І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Ірина Михайлівна Василенко. – Рівне, 1997. – 200 с.
61. 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.
62. Васильченко С. Мій шлях // Васильченко С. Твори: у 4 т.; [за заг. ред. О. І. Білецького] / С. Васильченко – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – Т. 4. – С. 7 – 64.
63. Ващук Ф. Образотворча роль портрета у повістях Шевченка / Федір Ващук // Зб. праць 26-ї наукової Шевченківської конф. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 32 – 37.
64. Велиев И. О. Литературный портрет: его функция и типология. / И. О. Велиев. – Баку : Элм, 1986. – 160 с.

65. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. : Ірпінь ; ВТФ “Перун”, 2003. – 1440 с.
66. Вериго И. М. Литературные мемуары 20-30-х гг. XX века. Принципы художественной организации материала : дис. ... канд. филол. наук : спец. : 10.01.02 “Русская література” / И. М. Вериго. – Днепропетровск, 2003. – 190 с.
67. Вертепи долі. Спогади про Романа Гром’яка / [Упоряд. З. Лановик, М. Лановик]. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2016. – 566 с. ; іл.
68. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма : [пер. А. Алевдиной, вст. ст. и ред. Б. Пшибышевского]. – И. И. Винкельман. – М. ; Л. : Academia, 1935. – 688 с.
69. Винниченко Владимир. Щоденник. Т. I. 1911 – 1920 / Владимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк : Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. – 500 с.
70. Виппер Б. Р. Проблематика портрета / Б. Р. Виппер // Статті об искусстве. – М. : Искусство, 1970. – С. 342 – 351.
71. 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.
72. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника : спогади про письменника / [Упор. А. Я. Шевченко]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 495 с.
73. Вовк Віра. Спогади / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2003. – 456 с.
74. 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. I. – С. 265 – 300.
75. Вознесенський Андрей. На виртуальному ветру / Андрей Вознесенський. – М. : Вагриус, 1998. – 478 с.
76. 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.

77. Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство фотопортрета / Л. Ф. Волков-Ланнит. – изд. 3-е испр. и доп. – М. : Искусство, 1987. – 272 с.
78. Воронова М. Ю. Портрет і біографія. Гранична сутність жанрів // [Електронний ресурс] / М. Ю. Воронова. – Режим доступу: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article=1350>.
79. Воронова М. Ю. Сучасна портретистика. Проблема жанру // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2002. – Т. 8. – С. 144 – 148.
80. 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.
81. Врублевська В. В. Шарітка з Рунгу : біографічний роман про Ольгу Кобилянську / В. В. Врублевська. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 512 с. (Автографи часу).
82. Габель М. О. Изображение внешности лиц // Белецкий А. И. В мастерской художника слова / Вопросы теории и психологии творчества : [ред. Б. Л. Лезин]. – Харьков : Научная мысль, 1923. – Т. 8. – С. 138 – 149.
83. 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.
84. 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.
85. 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.
86. 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.
87. 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.
88. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об’єктивного і суб’єктивного типів : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Харківський нац. ун-т імені В. Н. Каразіна. – 10.01.01 “Українська література” / Тетяна Павлівна Гажа. – Харків, 2007. – 200 с.
89. Гайдаш Микола. Світлий образ / Микола Гайдаш // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 56 – 57.
90. Галаган М. З моїх споминів (1880-ті – 1920-ті рр.) / М. Галаган. – К. : Темпора, 2005. – 566 с.
91. Галанов Борис. Живопись словом / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1974. – 344 с.
92. Галасьева Г. В. Портрет и мир природы в советской прозе 1920-х годов // Портрет в художественной прозе : Межвузовский сб. науч. трудов / Г. В. Галасьева. – Сыктывкар : Пермский ун-т, 1987. – С. 90 – 101.
93. Галич А. Документ частной жизни? Нет, эпохи / А. Галич // Радуга –1990. – № 8. – С. 100 – 109.
94. 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.
95. Галич А. А. Украинская писательская мемуаристика (природа, эволюция, поэтика): дис... докт. филол. наук : 10.01.08 “Теория литературы” / Александр Андреевич Галич. – К., 1991. – 339 с.
96. Галич А. А. Походка как визуальный элемент портретной характеристики в мемуарном тексте / А. А. Галич // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук : Журнал научных публикаций. – М., 2016. – № 10. – Ч. II. – С. 15 – 18.
97. 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.] / Артем Галич. – Минск : Изд. центр БГУ, 2015. – С. 31 – 34.

98. Галич А. О. Автопортрет у мемуарному тексті // Матеріали IV Всеукраїнської науково-практ. конф. “Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії” / А. О. Галич. – Рівне : Видавець О. Зень, 2014. – С. 52 – 54.
99. Галич А. О. Деконцетрований портрет у щоденниках Олеся Гончара: особливості компонування / А. О. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2013. – № 22 (281) листопад. – С. 82 – 90.
100. Галич А. О. Дискурс як ключове поняття вивчення портретування в документальному тексті / А. О. Галич // 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.
101. Галич А. О. Елементи словесного портрета в мемуарах Юрія Шевельова / А. О. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – 2012. – № 3. – С. 80 – 88.
102. Галич А. О. Жест як складник портрета героя документального твору / А. О. Галич // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. праць : Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2014. – № 2. – С. 51 – 57.
103. Галич А. О. Ірина Жиленко та Володимир Дрозд: автопортрет і портрет у мемуарному тексті / А. О. Галич // Наукові записки національного університету “Острозька академія”: Серія Філологічна. – Вип. 41. – Острог : Вид-во нац. ун-ту “Острозька академія”, 2014. – С. 150 – 153.
104. Галич А. О. “Капельюх Сікорського” В. Даниленка: шлях від ідеографічного до символічного функціонування образів / А. О. Галич // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : зб. наук. праць. – Вип. 7. – Кривий Ріг : ДВЗН “Криворізький національний університет, 2016. – С. 22 – 31.
105. Галич А. О. Колективний портрет як відображення певного соціуму в документальній літературі / А. О. Галич // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. праць : Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2013. – № 3. – С. 27 – 31.

106. Галич А. О. Короткий портрет у документальному тексті: акцент на відтворення зовнішності реальної особи / А. О. Галич // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. праць : Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2015. – № 2. – С. 29 – 37.
107. Галич А. О. Костюм як вияв національної і соціальної портретної ідентичності реального героя в біографічних творах / А. О. Галич // Літературний процес : методологія, імена, тенденції. – зб. наук. праць (Філол. науки). – Вип. 6. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. – С. 155 – 157.
108. Галич А. О. Костюм як складова портретної характеристики в документальному тексті / А. О. Галич // Вісник Черкаського університету. – Серія : Філологічні науки. – 2015. – № 30 (363). – Черкаси : Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2015. – С. 6 – 13.
109. Галич А. О. Лаконічний портрет у мемуарному та біографічному текстах як складова ескізного опису зовнішності героя / А. О. Галич // Літератури світу : поетика, ментальність і духовність : зб. наук. праць. – Вип. 5. – Кривий Ріг : ДВЗН “Криворізький національний університет, 2015. – С. 5 – 15.
110. Галич А. О. Міміка в документальному портретному дискурсі / А. О. Галич // 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.
111. Галич А. О. Неореалістичний портрет у ранніх щоденниках В. Винниченка / А. О. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2012. – № 12. – С. 146 – 153.
112. Галич А. О. Оніричний портрет у документальному тексті – повернення до белетристики / А. О. Галич // Молодий вчений : науковий журнал. – 2016. – № 2. – Херсон : Видавничий дім “Гельветика”, 2016. – С. 371 – 375.
113. Галич А. О. Особливості портретування в постмодерному мемуарному тексті: Ю. Андрухович “Таємниця” / А. О. Галич // Потужна енергія Слова: [за наук. ред. О. А. Галича]. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. – С. 108 – 123.

114. Галич А. О. Особливості портретування в щоденниках українських письменників (на матеріалі щоденників Олеса Гончара) / А. О. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2012. – № 3. – С. 63 – 70.
115. Галич А. О. Поза як елемент портретної характеристики в документальному тексті / А. О. Галич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту). – зб. наук. праць. – Вип. 18. – Дніпропетровськ : Ліра, 2015. – С. 85 – 93.
116. Галич А. О. Поліфонічність портрета Марусі в однойменному романі В. Шкляра / А. О. Галич // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. – зб. наук. праць (Філол. науки). – Вип. 6. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – С. 102 – 105.
117. Галич А. О. Портрет в українському літературознавстві / А. О. Галич // Язык. Литература. История. Культура. Проблемы изучения и преподавания : Сб. статей первого международного интернет-семинара. – Ланьчжоу : Ланьчжоуский политехнический университет, 2016. – С. 48 – 54.
118. Галич А. О. Портрет Ганни Барвінок як вияв тілесності в романі І. Корсака / А. О. Галич // *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.
119. Галич А. О. Портрети шістдесятників у мемуарному творі І. Жиленко “Номо feriens” / А. О. Галич // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць. – Вип. 19. – Одеса: Астропринт, 2014. – С. 185 – 190.
120. Галич А. О. Портрет Івана Франка як другорядного персонажа в романі Василя Шевчука “Страсті за Миколаєм” / А. О. Галич // Творчість Івана Франка у вимірах часу : Зб. студ. наук. праць. – Одеса : Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського, 2016. – С. 53 – 58.
121. Галич А. О. Портретні метаморфози в романі Г. Пагутяк “Магнат”: місія двійництва / А. О. Галич // Вісник Маріупольського державного університету : Серія “Філологія”. – 2015. – Вип. 13. – С. 5 – 13.
122. Галич А. О. Портретні пошуки у спогадах Юрія Шевельова / А. О. Галич // Слово і час. – 2013. – №7. – С. 82 – 87.

123. Галич А. О. Портрет Тараса Шевченка в романі польського письменника Є. Єнджеєвича: еволюція зовнішності / А. О. Галич // Молодий вчений : науковий журнал. – 2016. – № 7. – Херсон : Видавничий дім “Гельветика”, 2016. – С. 343 – 346.
124. Галич А. О. Портрет у мемуарних творах Івана Іваничука / А. О. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – 2013. – № 4 (263), лютий. – Ч. 2. – С. 129 – 137.
125. Галич А. О. Портрет у художній та документальній літературах як об’єкт вивчення / А. О. Галич // 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.
126. Галич А. О. Постаті шістдесятників у рецепції Ірини Жиленко: особливості портретування / А. О. Галич // Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови : матер. V щоріч. Міжнарод. наук. конф. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. – С. 64 – 71.
127. Галич А. О. Родина В. Сосюри в романі “Третя Рота”: особливості портретування / А. О. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2014. – № 1 (284). – січень. – Ч.1. – С. 82 – 90.
128. Галич А. О. Розгорнутий портрет у мемуарах О. Муратова / А. О. Галич // 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.
129. Галич А. О. Щоденники Олесь Гончара в парадигмі соціальних комунікацій і літературознавства / А. О. Галич, В. М. Галич, О. А. Галич. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. – 88 с.
130. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія / В. М. Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.
131. Галич Валентина. Представники “великих” і “малих” літератур у мемуарній і публіцистичній творчості Олесь Гончара / В. М. Галич // Погляди на специфічнасть “малых” літератур: беларуская і українская літературы. – Мінськ : Паркус плюс, 2012. – С. 333 – 346.
132. 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.
133. 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.
134. Галич О. А. Глобалізація і квазідокументальна література : [монографія] / О. А. Галич. – Рівне : Луганський національний університет імені Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. – 200 с.
135. Галич О. А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. – 264 с.
136. Галич О. А. Згуки рідної мови / О. А. Галич // Київ. – 1993. – № 6. – С. 106 – 110.
137. Галич О. А. Історія літературознавства : [підручник] / О. А. Галич. – К. : Либідь, 2013. – 392 с.
138. 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.
139. Галич О. А. Олесь Гончар у вимірі non fiction : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Книжковий світ, 2011. – 260 с.
140. Галич О. А. У вимірах non fiction: Щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
141. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
142. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика : [монографія] / О. А. Галич. – К. : КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
143. Галич О. А. Fiction і non fiction у літературі: проблеми теорії та історії : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. – 368 с.
144. 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.
145. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера / Л. Гинзбург // Вопр. литературы. – 1970. – № 7. – С. 62 – 91.

146. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 224 с.
147. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – М. : Intrada, 1999. – 413 с.
148. Гинзбург Л. Я. О старом и новом / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Ленинградское отд. “Сов. писатель”, 1982. – 424 с.
149. Гіптерс З. В. Міміка // Культурологічний словник-довідник / З. В. Гіптерс. – К. : ВД “Професіонал”, 2006. – 328 с.
150. Гнатюк Оля. Відвага і страх / Оля Гнатюк ; [пер. з польськ. М. Болновської]. – К. : Дух і літера, 2015. – 496 с. з іл.
151. Гоголь Н. В. Портрет // Собрание сочинений: В 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984. – Т. 3. – С. 66 – 121.
152. Голованівський С. Меморіал : Спогади / Сава Голованівський. – К. : Рад. письменник, 1988. – 342 с.
153. Гомбрович Вітольд. Щоденник. У 3-х т. Т. 1 1953 – 1956 / [Пер. з польськ. Р. Харчук]. – К. : Основи, 1999. – 414 с.
154. Гомбрович Вітольд. Щоденник. У 3-х т. Т. 2. 1957 – 1961 / [Пер. з польськ. Р. Харчук]. – К. : Основи, 1999. – 339 с.
155. Гомбрович Вітольд. Щоденник. У 3-х т. Т. 3. 1961 – 1969 / [Пер. з польськ. Р. Харчук]. – К. : Основи, 1999. – 365 с.
156. Гонський Володимир. Час воїнів. Олександра Соколовська – отаман Маруся / Володимир Гонський : [Електронний ресурс] : Режим доступу // <http://www.istpravda.com.ua/columns/2011/01/26/18551/>
157. Гончар Олесь. Твори в дванадцяти томах. – Т. 9. – Книга 1 : Публіцистика / [упор. і передм. В. М. Галич, коментарі В. М. Галич, О. А. Галича] / О. Т. Гончар. – К. : Наук. думка, 2012. – 888 с.
158. 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.
159. 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.
160. 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.
161. Горак Р. Д. Тричі мені являлася любов : повість-есе / Роман Горак. – К. : Рад. письменник, 1983. – 152 с.

162. Гордасевич Г. Л. Соло для дівочого голосу : автобіографічний роман / Г. Л. Гордасевич ; [авт. вступ. ст. О. Сапеляк]. – Львів : Добра справа, 2001. – 110 с.
163. 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.
164. Грасс Г. Луковица памяти / Гюнтер Грасс ; [пер. с нем. Б. Хлебникова] – М. : Иностранка : 2008. – 592 с. (The Best of Иностранка).
165. Грегуль Г. В. Українська біографічна проза першої половини ХХ 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.
166. Гречнев В. Я. Жанр літературного портрета в творчестве М. Горького / В. Я. Гречнев. – М. – Ленінград : Наука, 1964. – 132 с.
167. Грибініченко (Куцмай) Тетяна. Мудрість поетичної душі Володимира Підпалого / Грибініченко (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.
168. Григорович-Барський В. По Україні / В. Григорович-Барський // Корені та парості: український генеалогікон : пам'ятки української біографічної літератури XI – XVIII ст. [упоряд., автор вступ. ст. В. О. Шевчук]. – К. : Либідь, 2008. – С. 311 – 319.
169. Гризун А. Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика ХХ ст.) : [монографія] / Анатолій Гризун. – Суми : Університетська книга, 2011. – 358 с.
170. Гроссман Л. Літературные биографии / Леонид Гроссман. – М. : АСТ, 2013. – 319 с.
171. 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.

172. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Испит пам'яті. Кн. I : Київські кручі ; Кн. 2 : Жар і крига / Д. Гуменна. – К. : Дніпро, 2004. – 517 с. : іл., 1 арк. портр.
173. 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.
174. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2013. – 344 с.
175. Гусейнов Г. Сповідь дитинства : станційні пасторалі / Г. Гусейнов. – 2-ге вид., доп. – К. : Акта, 2005. – 540 с.
176. Гуцало Євген. Високість помислів / Євген Гуцало // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам'янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 94 – 99.
177. Даниленко В. Капелюх Сікорського / В. Даниленко. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2014. – 290 с.
178. 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.
179. 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.
180. 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.
181. Дарда Володимир. “Святі дочасно сходять із дороги” / Володимир Дарда // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам'янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 104 – 105.
182. Дацюк О. О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. О. Дацюк. – Рівне, 1997. – 16 с.

183. Дацюк О. О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Олексій Олексійович Дацюк. – Рівне, 1997. – 150 с.
184. Дзюба Іван. Не окремо взяте життя / Іван Дзюба ; [післямова Миколи Жулинського]. – К. : Либідь, 2013. – 760 с.; іл.
185. Демчук Н. Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Львів : Літопис, 1999. – 44 с.
186. Діденко Іван. Позицією поетичного слова / Іван Діденко // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 105 – 106.
187. Дімаров А. Прожити й розповісти : повість про сімдесят літ : у 4 ч. / А. Дімаров ; [авт. післямови М. Слабошпицький]. – К. : Дніпро, 1997. – Ч. 1, 2. – 319 с.
188. Дімаров А. Прожити й розповісти : повість про сімдесят літ : у 4 ч. / А. Дімаров ; [авт. післямови М. Слабошпицький]. – К. : Дніпро, 1998. – Ч. 3, 4. – 295 с.
189. 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.
190. 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.
191. Дмитриевская, Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты / Л. Н. Дмитриевская. – М. : ИПК “Литера”, 2013. – 200 с.
192. Дмитриевская Л. Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – начала XX вв. : автореф. дисс. на соискание ученой степени докт. філол. наук : специальность 10.01.01 – “Русская литература” // Лидия Николаевна Дмитриевская. – М., 2013. – 40 с.
193. “Доброокій”. 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.

194. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939 – 1956 = Дневниковые записи, 1939 – 1956 / О. П. Довженко; [худож.-оформлювач О. М. Іванова]. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
195. Документалістика на зламі тисячоліть: проблеми теорії та історії : матеріали міжнародн. наук. конференції. – Луганськ : Знання, 2001. – 230 с.
196. Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії : матеріали Всеукр. наук. конф. – Луганськ : Знання, 2003. – 300 с.
197. Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії : матеріали Всеукр. наук. конф. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – 180 с.
198. Документалістика початку ХХІ століття: проблеми теорії та історії : матеріали ІV Всеукр. наук. конф. – Луганськ : СПД Рєзников В. С., 2007. – 232 с.
199. Домаров Костянтин. Гори, гори! / Костянтин Домаров // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам'янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 106 – 111.
200. Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
201. Дорошко П. О. Від зорі до зорі: Оповідання, спогади. – К. : Рад. письменник, 1987. – 327 с.
202. Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина / М. Драй-Хмара. – К. : Наук. думка, 2002. – 592 с.
203. Дроб'язко Володимир. “Володю, вишні цвітуть...” / Володимир Дроб'язко // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам'янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 111 – 114.
204. Дрозд В. Добра вість. Роман-біографія / Володимир Дрозд. – К. : Дніпро, 1976. – 200 с.
205. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок : повість-шоу / В. Дрозд. – К. : Укр. письменник, 1994. – 203 с.
206. Дрозд В. Ритми життя. Роман-біографія / Володимир Дрозд. – К. : Молодь, 1977. – 187 с.

207. Дрозд В. Г. Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи) / Володимир Дрозд // Вітчизна. – 2003. – № 7 – 8. – С. 11 – 103.
208. Дрозд В. Г. Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи) / Володимир Дрозд // Вітчизна. – 2003. – № 9 – 10. – С. 11 – 86.
209. Дрозд В. Г. Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи) / Володимир Дрозд // Вітчизна. – 2003. – № 11 – 12. – С. 25 – 102.
210. Дузь І. М. Високе осяяння душі : статті, спогади, роздуми / І. М. Дузь. – К. : Рад. письменник, 1990. – 229 с.
211. Евтушенко Евгений. Волчий паспорт / Евгений Евтушенко. – М. : Вагриус, 1998. – 572 с.
212. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль / Б. Егоров. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 318 с.
213. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра : исследование / О. Г. Егоров. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 280 с.
214. 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.
215. Єнджеєвич Є. Українські ночі або родовід генія: Біографічний роман про Шевченка / [Переклад з польської мови Є. Рослицького] / Є. Єнджеєвич. – Рівне : ПП ДМ, 2012. – 660 с., іл.
216. Єфремов С. О. Щоденники, 1923 – 1929 / С. О. Єфремов. – К. : ЗАТ Газета “РАДА”, 1997. – 848 с.
217. Єшкілев Володимир. Усі кути Трикутника: Апокриф мандрів Григорія Сковороди / Володимир Єшкілев. – К. : ВЦ “Академія”, 2012. – 248 с. – (Серія “Автографи часу”).
218. 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.
219. Жест // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D1%81%D1%82>
220. Жиленко Ирина. Номо feriens : Спогади / Ирина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
221. 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.
222. Жуков Д. А. Биография биографии: размышления о жанре / Д. А. Жуков. – М. : Советская Россия, 1980. – 135 с.
223. Журахович С. М. Пам'яті пекучий біль : з пережитого / С. М. Журахович. – К. : Рад. письменник, 1987. – 261 с.
224. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон / Е. И. Журбина. – М. : Мысль, 1969. – 399 с.
225. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / Оксана Забужко. – 4-те вид. – К. : Факт, 2009. – 352 с.
226. Забужко Оксана. Let my people go: 15 текстів про українську революцію. – 2-е вид. випр. / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 232 с.
227. 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.
228. Загребельний П. Кларнети ніжності / П. Загребельний // Неложними устами. – К. : Рад. письменник, 1981. – С. 3 – 49.
229. Заливчий А. Дитинство : автобіографічні новели / А. Заливчий. – К. : Пролетарська правда, 1929. – 45 с.
230. 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.
231. 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.
232. Захаржевская Р. В. История костюма: От античности до современности // Р. В. Захаржевская. – М. : РИПОЛ классик, 2005. – 288 с.
233. Захарченко В. Він переміг / В. Захарченко // Не відлюбив свою триовгу ранню... Василь Стус – поет і людина : Спогади, статті,

- листи, поезії / [Упоряд. Орач (Комар) О. Ю]. – К. : Укр. письменник, 1993. – С. 26 – 43.
234. Згадуючи Тичину // Про Павла Тичину. Статті, нариси, спогади. – К. : Рад. письменник, 1976. – 296 с.
235. Здоровега В. Й. Багатоманіття документалізму і проблема жанрів / В. Й. Здоровега // Рад. літературознавство. – 1984. – № 9. – С. 7 – 15.
236. Здоровега В.Й. Збагнути день суший / В. Й. Здоровега. – К. : Дніпро, 1988. – 261 с.
237. Землянська А. В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового : [монографія] / А. В. Землянська. – Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2013. – 231 с.
238. Зингер Л. С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л. С. Зингер. – М. : Сов. художник, 1969. – 463 с.
239. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. – М. : Изобразительное искусство, 1986. – 323 с.
240. Іваненко О. Марія / Оксана Іваненко. – К. : Дніпро, 1986. – 645 с.
241. Іваненко О. Тарасові шляхи / Оксана Іваненко. – К. : Веселка, 1989. – 758 с.
242. Іваничук Р. І. Благослови, душе моя, господа... / Роман Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. – 270 с.
243. Іваничук Р. І. Вода з каменю : роман / Роман Іваничук; худож. Л. В. Прийма. – Львів : Каменярь, 1982. – 261 с.
244. Іваничук Р. І. Дороги вольні і невольні : спогади / Роман Іваничук. – К. : Укр. письменник, 1996. – 166 с.
245. Іваничук Р. І. Нещоденний щоденник... / Роман Іваничук. – Львів : Літопис, 2005. – 216 с.
246. Іваничук Р. На маргінесі : спогади, рефлексії, сюжети / Р. Іваничук // Березіль. – 1997. – № 11 – 12. – С. 28 – 110.
247. 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.
248. 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.
249. 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.

250. 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.
251. Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі II половини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / А. В. Ільків. – Івано-Франківськ, 2008. – 20 с.
252. Ільницький Микола. Знаки доби і грані таланту / Микола Ільницький. – К. : ТОВ “Видавництво “КЛІО”, 2014. – 432 с.
253. Ільченко О. Петербурзька осінь : повість / Олександр Ільченко. – К. : Держлітвидав, 1961. – 294 с.
254. История костюма. [Електронний ресурс] : Режим доступу : http://costumehistory.ru/view_post.php?id=224.
255. 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.
256. Карачова Д. В. Вікторіанська біографія та її модифікації в ХХ столітті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Д. В. Карачова. – К., 2016. – 20 с.
257. Кашук Наталя. Сині троянди Володимира Підпалого / Наталя Кашук // 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.
258. 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.
259. Київські неокласики / [Упор. Віра Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – 353 с.
260. Килимник О. В. З вершини літ : спогади / О. В. Килимник. – К. : Рад. письменник, 1988. – 239 с.
261. 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.
262. Кисіль Ксенія. Оля Гнатюк: “Література – це не тільки вигадка” [Електронний ресурс] / Ксенія Кисіль. – Режим доступу : litak-cent.com/2015/12/08.
263. Клеймьонова І. О. Жанр літературного портрета: природа, поетика : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Ірина Олегівна Клеймьонова. – Луганськ, 2013. – 194 с.
264. 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.
265. Ключек Григорій. Енергія художнього слова : зб. статей / Григорій Ключек. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
266. Кобилецький Ю. С. За долиною – далина : автобіографічні нотатки / Ю. С. Кобилецький. – К. : Рад. письменник, 1988. – 278 с.
267. Коваль Роман. Маруся Соколовська, повстанська отаманша: [Електронний ресурс] / Роман Коваль. – Режим доступу : <http://www.pohlyad.com/istoria/n/5242>
268. Козак С. Родовід українського генія / С. Козак // Дніпро. – 1967. – № 3. – С. 143 – 145.
269. Колісник Г. Полин чорний, мак гіркий / Григорій Колісник. – К. : Рад. письменник, 1988. – 264 с.
270. Колосова С. Н. Портрет в русской лирической поэзии : [монографія] / С. Н. Колосова. – М. : Литера, 2011. – 280 с.
271. Колосова С. Н. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии : автореф. дисс. на соискание ученой степени докт. філол. наук : специальность 10.01.01 – “Русская литература” // С. Н. Колосова. – М., 2012. – 31 с.
272. Колосов Г. В. Поэтика очерка / Г. В. Колосов. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1977. – 77 с.
273. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурального процесу сучасності: українська ситуація / Н. Колошук // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 78. – С. 215 – 223.

274. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну : [монографія] / Н. Г. Колошук. – Луцьк : Вежа, 2006. – 500 с.
275. 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.
276. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : [монографія] / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
277. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська / [перекл. з польс. Зоряна Рибчинська]. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
278. Кормилов С. И. Портрет / Литературная энциклопедия терминов и понятий / [ред. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК “Интелвак”, 2003. – С. 762.
279. Корогодський Роман. До Брами Світла. Портрети / [Упор., авт. післямови та прим. О. Сінченко] / Роман Корогодський. – К. : Дух і Літера, 2016. – 432 с. (Серія “Постаті культури”).
280. Корокотина А. М. Проблемы методологии советской литературной критики в 20-е гг. / А. М. Корокотина. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1986. – 230 с.
281. Корсак Іван. Перстень Ганни Барвінок : роман / Іван Корсак. – К. : Ярославів вал, 2015. – 248 с. (Серія “Сучасний бестселер України”).
282. 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.
283. Костюк Г. Зустрічі і прощання : спогади у 2 кн. / Г. Костюк. – Едмонтон : Канадський інститут українських студій ; Альбертський університет, 1987. – Кн. 1. – 743 с.
284. Костюк Г. Зустрічі і прощання : спогади у 2 кн. / Г. Костюк. – Едмонтон : Канадський інститут українських студій ; Альбертський університет, 1998. – Кн. 2. – 609 с.
285. Костюк Е. Н. Поэтика портрета “разочарованного” героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Е. Н. Костюк. – К., 1991. – 17 с.

286. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури : [навч. Посібник] / В. А. Косяк. – Суми : Університетська книга, 2010. – 318 с.
287. Коцюбинська Михайлина. “Зафіксоване і нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і літера; Харківська правозахисна група, 2001. – 300 с.
288. Коцюбинська Михайлина. Мої обрії : В 2 т. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 2. – 386 с.
289. Коцюбинська М. Книга споминів / М. Коцюбинська. – К. : Акта, 2006. – 288 с.
290. Кочерга Юрій. Академдіжа / Юрій Кочерга // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 220 – 226.
291. 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.
292. Крижанівський С. А. Спогад і сповідь з ХХ століття / С. А. Крижанівський. – К. : Стилос, 2002. – 240 с.
293. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / [Пер. с франц.]. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОС-СПЭН), 2004. – 656 с. (Серия “Книга света”).
294. Кричевская Л. И. Портрет героя / Л. И. Кричевская. – М. : Азбука, 1994. – 230 с.
295. Кротевич Є. Київські зустрічі : Спогади про людей, факти й події / Є. Кротевич. – К. : Молодь, 1963. – 191 с.
296. Кротевич Є. Київські зустрічі : Спогади та новели / Є. Кротевич. – К. : Дніпро, 1965. – 335 с.
297. “Круглый стол” : Мемуары на сломе эпох / И. Шайтанов, Н. Анастасьев, Ю. Овсянников, В. Кардин, М. Кораллов, Н. Щербакова, С. Алексиевич // Вопросы литературы. – 2000. – № 1. – С. 3 – 43.
298. 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.

299. 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.
300. Кумок Я. Биография и биограф / Я. Кумок // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 18 – 32.
301. Курило Л. М. Епістолярій Олеся Гончара і творча індивідуальність письменника : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.01 – “Українська література” / Людмила Миколаївна Курило. – К., 2006. – 176 с.
302. Кушнерук С. П. Теория современного документального текста : дисс. на соискание науч. степени докт. филол. наук : спец. : 10.02.19 “Языкознание” / Сергей Петрович Кушнерук. – Волгоград, 2008. – 333 с.
303. Лаконічний [Електронний ресурс] // Режим доступу <https://ru.wikipedia.org/wiki/> 29.01.2015
304. 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.
305. Левін Борис. Видно шляхи полтавській... : роман / Борис Левін. – К. : Дніпро, 1984. – 677 с.
306. Легкий Зіновій. Се мого серця драма : роман / Зіновій Легкий // Дзвін. – 2011. – № 5 – 6. – С. 35 – 111.
307. Легкий Зіновій. Се мого серця драма : роман / Зіновій Легкий // Дзвін. – 2011. – № 7. – С. 30 – 107.
308. Легкий Зіновій. Тарасові страсті : роман / Зіновій Легкий // Дзвін. – 2006. – № 3. – С. 26 – 76.
309. Легкий Зіновій. Тарасові страсті : роман / Зіновій Легкий // Дзвін. – 2006. – № 4. – С. 33 – 90.
310. Лежен Ф. В защиту автобиографии / Филип Лежен // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108 – 122.
311. Ле І. Борозною віку : повість // Ле І. Твори: У 7 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 7. – С. 484–644.
312. Ле І. Листки у лавровий вінок : спогади // Ле І. Твори: У 7 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 7. – С. 646–749.
313. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [За ред. Анатолія Волкова (голова) та ін.]. – Чернівці : Золоті літаври, 2001. – 636 с.

314. 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.
315. 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.
316. Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського / [Упоряд. Т. Й. Стах]. – К. : Дніпро, 1980. – 349 с.
317. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / [Авт-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита).
318. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / [Авт-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
319. Литература non fiction: вымыслы и реальность // Знамя. – 2003. – № 1. – С. 190 – 203.
320. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Ред.-сост. А. Н. Николюкин]. – М.: НПК “Интелвак”, 2001. – 1600 с.
321. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
322. Лотман Ю. М. Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 349 – 375 (Серия “Мир искусства”).
323. 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.
324. 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.
325. Мазоха Г. С. Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. : 10.01.01 – “Українська література” / Галина Степанівна Мазоха. – К., 2007. – 400 с.
326. Мазоха Г. С. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття : жанрово-стильові модифікації : [монографія] / Г. С. Мазоха. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с.

327. 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.
328. Маланюк Євген. Поезії з нотатників : [Підготовка текстів, упоряд., вступ. стаття та прим. Л. Куценка] / Є. Маланюк. – Кіровоград : Спадщина, 2003. – 96 с.
329. 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.
330. 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.
331. Малі українські діярії XVII – XVIII століть ; [упор. Вал. Шевчук]. – К. : Кліо, 2015. – 408 с.
332. Матіос М. Приватний щоденник. Майдан. Війна / М. Матіос. – Львів : Піраміда, 2015. – 356 с.
333. Маркова О. В. Литературный портрет в системе биографических жанров: [монография] / О. В. Маркова. – Хабаровск : Изд-во ДВГУПС, 2007. – 116 с.
334. Мартич Ю. У майстерні біографій : Роздуми над книгами спогадів / Ю. Мартич // Вітчизна. – 1966. – № 12. – С. 190–194.
335. Мартич Ю. ...І стежка до криниці : Розповіді про зустрічі / Ю. Мартич. – К. : Рад. письменник, 1971. – 308 с.
336. Мартич Ю. Довга, довга весна : (В гостях у Максима Рильського) : Біографічна повість / Ю. Мартич. – К. : Рад. письменник, 1969. – 245 с.
337. Мартич Ю. Друзі завжди з тобою : Розповіді про незабутнє / Ю. Мартич. – К. : Держлітвидав, 1962. – 326 с.
338. Мартич Ю. Зустрічі без прощань : Біографічні розповіді / Ю. Мартич. – К. : Дніпро, 1970. – 468 с.
339. Мартич Ю. На вишиваних рушниках : Біографічні повісті і нариси / Ю. Мартич. – К. : Рад. письменник, 1967. – 312 с.
340. Масенко Терень. Роман пам’яті / Т. Масенко. – К. : Рад. письменник, 1970. – 380 с.
341. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на

- здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Г. О. Маслюченко. – Дніпропетровськ, 2003. – 20 с.
342. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – “Українська література” / Г. О. Маслюченко. – Дніпропетровськ, 2005. – 202 с.
343. Мацько В. П. Мирон Степняк: епістолярний та літературно-критичний дискурс / В. П. Мацько. – Хмельницький : Видавець ФОП Цюпак А. А., 2013. – 244 с.: іл.
344. Медоренко О. М. Автокоментар в контексті літератури non-fiction: від маргінесів до жанру : [монографія] / О. М. Медоренко. – Луганськ : Ноулідж, 2013. – 156 с.
345. 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.
346. Медуниця Михайло. Товариш мій / Михайло Медуниця // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 258 – 261.
347. 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.
348. Местергази Е. Г. Литература non-fiction / non-fiction : експериментальная энциклопедия: русская версия / Е. Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007. – 325 с.
349. Мигаль О. Портрет у реальностях часу / О. Мигаль. – Львів : Каміляр, 2003. – 146 с.
350. Минко В. П. Моя Минківка : автобіографічна повість // В. П. Минко. Вибрані твори : у 2 т. / В. П. Минко ; [передм. Д. Вакуленко]. – К. : Дніпро, 1981. – Т. 1 : Повісті, спогади, портрети. – С. 13 – 218.
351. Минко В. П. Червоний Парнас: сповідь колишнього плутанина / В. П. Минко. Вибрані твори : у 2 т. / В. П. Минко ; [передм. Д. Вакуленко]. – К. : Дніпро, 1981. – Т. 1 : Повісті, спогади, портрети. – С. 219 – 348.

352. Михайлин І. Л. Основи журналістики : підручник / І. Л. Михайлин. – К. : ЦУЛ, 2002. – 286 с.
353. Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX) / М. Михеев. – М. : Водолей, 2007. – 264 с.
354. Михида С. Психопоетика українського модерну : проблема реконструкції особистості письменника : монографія / С. Михида. – Кіровоград : Поліграф-Терція, 2012. – 352 с.
355. Міміка [Електронний ресурс] : Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/6.11.2015>
356. Мірошніченко Лариса. В zenіті 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.
357. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Р. В. Мовчан. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 544 с.
358. Морозова Е. Ф. Документальна література / Українська Літературна Енциклопедія : В 5 т. / [Редкол. : І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін.]. – К. : “Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – Д – К. – 576 с.: іл.
359. 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.
360. Муратов Олександр. Розчакхнута брама / Олександр Муратов. – К. : Факт, 2005. – 352 с.
361. 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.
362. 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” / В. М. Назарець. – Львів, 2015. – 32 с.
363. Назарець В. М. Жанрові модифікації української адресованої лірики : монографія / В. М. Назарець : ПВНЗ “Міжнародний еконо-

- міко-гуманітарний університет ім. академіка Степана Дем'янчука”. – Рівне : О. Зень, 2014. – 384 с.
364. 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 (АН СССР).
365. 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.
366. Неврлий Микола. Прожити і пережити // Рукопис: Укр. альм. спогадів, щоденників, листів, док., світлин : У 2-х т. / [Під заг. ред. І. М. Дзюби]. – К. : Криниця, 2004. – Т. I. – С. 347 – 362.
367. 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.
368. Незабутній Максим Рильський : спогади. – К. : Дніпро, 1968. – 431 с.
369. Нестерук С. М. Художня парадигма роману Варгоса Льюїси “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.
370. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы / Н. А. Николина. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 423 с.
371. Нитченко Д. Від Зінькова до Мельборна : із хроніки мого життя / Д. Нитченко. – Мельборн : Байда, 1994. – 479 с.
372. Олійник Борис. Сня 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.
373. Олійник М. Я. Дочка Прометея / Микола Олійник. – К. : Рад. школа, 1985. – 344 с.
374. Олійник С. І. З книги життя : біографічні новели, оповідання / С. І. Олійник. – К. : Рад. письменник, 1968. – 206 с.
375. Оляндэр Л. К. Документалистика о Великой Отечественной войне (История развития и поэтика документальной прозы) : [монография] / Л. К. Оляндэр. – Львов : Свит, 1990. – 144 с.

376. Оскоцкий В. Писательские дневники: жанровое своеобразие и функциональное многообразие (из истории русской послеоктябрьской литературы) // *Literatura i komunikacija* / В. Оскоцкий. – Lublin, 1998. – С. 143 – 165.
377. Пави Патрис. Словарь театра: [Пер. с франц.] / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
378. Павличко Д. В. Світовий сонет : [Передм. авт.] / Д. В. Павличко. – К. : Генеза, 2004. – 536 с., портр. .
379. Павличко Соломія. Теорія літератури : [Передм. Марії Зубрицької] / Соломія Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
380. Пагутяк Галина. Кожен день – інший. Щоденник / Галина Пагутяк. – Львів : Піраміда, 2013. – 190 с.
381. Пагутяк Галина. Магнат : роман / Галина Пагутяк. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 256 с.
382. Палиевский П. В. Документ в современной литературе // *Литература и теория* / П. В. Палиевский. – М. : Сов. Россия, 1979. – С. 128 – 173.
383. Панч П. На калиновім мості // Панч П. На калиновім мості : повісті / П. Панч. – К. : Дніпро, 1976. – С. 3 – 261.
384. 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. научных трудов / МГИМО(У) МИД России ; [Отв. ред. Л. Г. Кашкуевич].* – М. : МГИМО, 2001. – С. 155 – 161.
385. 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.
386. 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 : спец. 10.01.03 “Литература стран зарубежья (западноевропейская литература)”. – Нижний Новгород, 2008. – 20 с.
387. Підсуха О. М. Пізнання істини : оповідання, новели, невігдані історії, спогади, есе, сторінки записних книжок, комедії / О. М. Підсуха. – К. : Рад. письменник, 1987. – 347 с.

388. 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.
389. Пінчук С. П. Словник літературознавчих термінів Івана Франка / С. П. Пінчук, Є. С. Регушевський. – К. : Наукова думка, 1966. – 272 с.
390. 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.
391. 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.
392. 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.
393. Погляд // [Електронний ресурс] : Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D1%8F%D0%B4>
394. Поліщук В. Дороги моїх днів // Блажен, хто може горіти... : автобіографія, щоденники, листи / В. Поліщук ; [упор. З. П. Суходуб]. – Рівне : Азалія, 1997. – С. 6 – 26.
395. Поліщук Валер'ян. Коли жити – гордо жити! / В. Поліщук. – Рівне : Азалія, 1997. – 184 с.
396. 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.
397. 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.
398. Поліщук Володимир. Мозаїка буття Ганни Барвінок // Корсак Іван. Перстень Ганни Барвінок : роман / Володимир Поліщук. – К. : Ярославів вал, 2015. – С. 239 – 243.

399. Поліщук Клим. Червоне марево : нариси й оповідання з часів революції / Клим Поліщук. – Львів – Київ, 1921. – 176 с. (Новітня бібліотека, ч. 37).
400. 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.
401. Померанцева Г. Е. Биография в потоке времени : ЖЗЛ: Замыслы и воплощения / Г. Е. Померанцева. – М. : Книга, 1987. – 335 с.
402. Попов Ю. Реалізм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства : [за ред. А. Волкова та ін.] / Ю. Попов – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 467 – 471.
403. Портрет [Електронний ресурс] : Режим доступа : <http://wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%85%D1%82> 7.07.2014
404. 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.
405. Почепцов Георгій. Від Facebook’у і гламуру до Wikileaks: Медіа комунікації / Георгій Почепцов. – К. : Спадщина, 2012. – 464 с.
406. Принцеса Диана. Жизнь, рассказанная ею самой. – М. : Язуа-пресс, 2013. – 256 с.
407. Про Павла Тичину : статті, нариси, спогади. – К. : Рад. письменник, 1976. – 296 с.
408. Просалова Віра. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія / В. А. Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
409. Проценко О. А. Риси індивідуального стилю З. Легкого в романі “Тарасові страсті” / О. А. Проценко // Вісник Запорізького національного університету. – 2015. – № 1. – С. 184 – 191.
410. Пустовіт В. Ю. Проблеми націєтворення в мемуарному дискурсі вітчизняних письменників ХІХ століття : монографія / В. Ю. Пустовіт. – Луганськ : Знання, 2010. – 407 с.
411. Пустовіт В. Ю. Українська письменницька мемуаристика ХІХ століття: націєтворчий дискурс : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 “Українська література” / В. Ю. Пустовіт. – К., 2010. – 32 с.

412. П'янов В. Я. “Визначні, відомі й та інші...” : спогади, есеї, нариси / В. Я. П'янов. – К. : Укр. письменник, 2002. – 463 с.
413. 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.
414. 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.
415. Родигіна В. Ю. Мемуарна творчість Докії Гуменної в націсофському дискурсі : [монографія] / В. Ю. Родигіна. – Луганськ : Промдрук, 2011. – 160 с.
416. Руденко М. “Найбільше диво – життя” : спогади / М. Руденко. – К. : ТОВ “Видавництво “КЛЮ”, 2013. – 696 с.
417. 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.
418. Рудницький М. І. Непередбачені зустрічі : Новели / М. І. Рудницький. – Львів : Каменяр, 1969. – 208 с.
419. Рудницький М. І. Письменники зблизька. – Кн. 2 / М. І. Рудницький. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1959. – 182 с.
420. Рудницький Михайло. Письменники зблизька / Михайло Рудницький. – Кн. 3. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1964. – 195 с.
421. Рудницький М. І. Письменники зблизька (спогади) / М. І. Рудницький. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1958. – 172 с.
422. 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.
423. Савенко І. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : [монографія] / І. Л. Савенко. – Луганськ : СПД Резніков В.С., 2008. – 184 с.
424. Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / Упорядник Раїса Мовчан. – К. : ТОВ “Видавництво Клію”, 2015. – 640 с.

425. 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.
426. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (Живопись – Фотография – Слово) / М. А. Сапаров // Литература и живопись / [ред. А. Н. Иезуитов]. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 66 – 92.
427. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / [Пер. с франц. М. Бекетовой]. – СПб. : Наука, 2001. – 319 с. (Сер. “Французская библиотека”).
428. Семенчук Иван. Портрет у художньому творі / І. Р. Семенчук. – К. : Дніпро, 1965. – 74 с.
429. Семенчук І. Р. Мистецтво портрета : навч. посібник / І. Р. Семенчук. – К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. – 188 с.
430. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты, критические очерки / Сент-Бёв Ш.; [пер. с франц. А. Андрес, И. Лихачева]. – М. : Художественная литература, 1970. – 582 с.
431. Серажим Катерина. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність (на матеріалах газетної публіцистики) : [монографія] / [За ред. В. Різуна] / Катерина Серажим. – К. : Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. – 392 с.
432. Сергеева О. Язык жестов. Как читать мысли без слов? [Электронный ресурс] / О. Сергеева : Режим доступа : http://www.syntone.ru/library/books/content/3254.html¤t_book_page=all
433. 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.
434. 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.
435. Симоненко В. Вибрані твори / В. Симоненко [Упоряд. Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко]. – К. : Смолоскип, 2010. – 852 с.

436. Сирко І. М. Сучасне щоденниковознавство : бібліографічний покажчик / І. М. Сирко ; [наук. ред. д. філол. наук, проф. Т. А. Космеда]. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 318 с.
437. 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.
438. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури : трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ – початку ХХ ст. : [монографія] / К. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 356 с.
439. Сізова К. Л. Трансформація міметичних принципів портретування в українській прозі ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / К. Л. Сізова. – К., 2011. – 42 с.
440. 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.
441. Скарніна 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. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. Ю. Скарніна. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
442. Слабошпицький М. Ф. Марія Башкирцеві : роман-есе / Михайло Слабошпицький. – К. : Дніпро, 1987. – 234 с.
443. Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла (Тодось Осьмачка) : роман-біографія / Михайло Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 366 с.
444. Словарь української мови / Упор. з дод. власн. матеріалу Б. Грінченка. – В 4-х т. – Репрінтне видання. – К. : Лексикон, 1996. – Т. 3. – 508 с.
445. Словник іншомовних слів / Уклад. : С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К. : Наук. думка, 2000. – 680 с.
446. Смілянський Л. І. Поетова молодість / Л. І. Смілянський. – К. : Дніпро, 1966. – 483 с.
447. Смолич Ю. К. Розповіді про неспокій // Ю. К. Смолич. – Твори : У 8 т. – Т. 7. – К. : Дніпро, 1986. – 702 с.

448. Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій : Дещо з книги про двадцять і тридцять років в українському літературному побуті : Ч. 1. / Ю. К. Смолич. – К. : Рад. письменник, 1968. – 286 с.
449. 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.
450. 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.
451. Смолич Ю. К. Я вибираю літературу. Книга про себе. З циклу розповідей про неспокій / Ю. К. Смолич. – К. : Рад. письменник, 1970. – 314 с.
452. Сом Микола. “Ми – українські поети!” / Микола Сом // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 362 – 364.
453. 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.
454. 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.
455. Спогади про Павла Загребельного / [Упорядник М. Ф. Слабошпицький: художник-оформлювач О. М. Артеменко]. – Харків : Фоліо, 2010. – 249 с.
456. 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. – (Язык. Семиотика. Культура).
457. 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. – (Язык. Семиотика. Культура).

458. 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.
459. Стебун І. Історія одної потаємної любові // Ілья Стебун. Історія одної потаємної любові. – Донецьк : ООО “Лебедь”, 1999. – С. 6 – 44.
460. Стельмах М. П. Гуси-лебеді летять : повість / М. П. Стельмах. – К. : Рад. письменник, 1964. – 213 с.
461. Стельмах М. П. Щедрий вечір : повість / М. П. Стельмах. – К. : Рад. письменник, 1967. – 231 с.
462. Степаненко М. І. Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми) : [монографія] / М. І. Степаненко. – Полтава : ТОВ “АСМІ”, 2008. – 396 с.
463. Степаненко М. І. Літературний простір “Щоденників” Олеся Гончара : [монографія] / М. І. Степаненко. – Полтава : ТОВ “АСМІ”, 2010. – 528 с.
464. 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.
465. Стеценко Лідія. “Сонечко” / Лідія Стеценко // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; [передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 370 – 371.
466. Струк Арсеній. Душа чутлива, ніби скрипка / Арсеній Струк // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 371 – 374.
467. Стрюк Л. Б. Етнологія України у пісенному слові / Л. Б. Стрюк. – К. : Логос, 2001. – 425 с.
468. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. – К. : Факт, 2004. – 368 с.
469. Стюфляева М. Человек в публицистике: методы и приемы изображения и исследования / М. Стюфляева. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1989. – 143 с.

470. Суровцова Н. В. Спогади / Н. В. Суровцова. – К. : Вид-во Олени Теліги, 1996. – 434 с.
471. Сучасні літературознавчі студії. – Вип. 1. Онірична парадигма світової літератури : зб. наук. праць ; [Гол. ред. В. І. Фесенко]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – 173 с.
472. Сушинський Б. Тарас Шевченко: геній в самотності : роман-есе / Б. Сушинський. – Одеса : “ЯВФ”, 2006. – 460 с.
473. 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). – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. – С. 32 – 39.
474. Таймазова Л. Л. Мемуарно-дневникова проза М. Волошина: художественная интерпретация внутреннего мира личности : дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 “Русская литература” / Л. Л. Таймазова. – Симферополь, 2006. – 190 с.
475. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури”. – Тернопіль, 2005. – 20 с.
476. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / К. Я. Танчин. – Львів, 2004. – 198 с.
477. Танюк Лесь. З Іваном і без Івана / Лесь Танюк // “Доброокий” : Спогади про Світличного / [Ред. рада : Вал. Шевчук та ін. ; Упорядники Леоніда і Надія Світличні ; Художник-оформлювач серії Іван Гаврилук]. – Київ : “Видавництво “ЧАС””, 1998. – С. 143 – 173.
478. Тарахан-Береза Зінаїда. Пам’яті друга / Зінаїда Тарахан-Береза // Пішов у дорогу – за ластівками : Спогади про Володимира Підпалога / [упоряд. : Ніла Підпала, Олег Рарицький ; передм. Олега Рарицького ; прим. Ніли Підпалої]. – Кам’янець-Подільський : ПП “Медобори-2006”, 2011. – С. 378 – 379.
479. Тарнавська Марта. Неповторне дитинство : урив. із щоденника, 1987 – 2002 / Марта Тарнавська. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2010. 90 с. : іл., портр.
480. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. От рукописи к книге / А. Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1991. – 288 с.

481. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века / А. Г. Тартаковский. – М. : Археологический центр, 1997. – 356 с.
482. Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика / А. Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1980. – 312 с.
483. Тельнюк Станіслав. Из 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.
484. 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.
485. Тертычный А. Л. Жанры периодической печати : Уч. пособие. 2-е изд. / А. Л. Тертычный. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 320 с.
486. 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.
487. 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.
488. Тулуб З. П. В степу безкраїм за Уралом / З. П. Тулуб. – К. : Дніпро, 1984. – 509 с.
489. 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.
490. Українська письменницька мемуаристика та її використання у вузі та школі // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Рівне : РДП, 1996. – 57 с.
491. 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.

492. Фаріно Ежі. Введення в літературознавство : Учебне посібня / Ежі Фаріно. – Спб. : Видавництво РГПУ ім. А. І. Герцена, 2004. – 639 с.
493. Федунь М. Р. Українська мемуаристика в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ 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.
494. 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.
495. 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.
496. Халізов В. Е. Теорія літератури : [Учебник] / В. Е. Халізов. – 3-є изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
497. Ходорківський І. Д. Історико-біографічні твори з життя письменників / І. Д. Ходорківський. – К. : Рад. школа, 1963. – 170 с.
498. Ходорківський І. Д. Образ митця / І. Д. Ходорківський. – К. : Дніпро, 1983. – 140 с.
499. Цюпа А. І. У серці дзвонять голоси : есе, написи, спогади / І. А. Цюпа. – К. : Рад. письменник, 1984. – 318 с.
500. Цяпа А. Г. Автобіографія як проєкція творця та національно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Каретті) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / А. Г. Цяпа. – Тернопіль, 2006. – 202 с.
501. Чайковская Ольга. “Как любопытный скиф...” / Предисл. Д. С. Лихачева. – М. : Книга, 1990. – 295 с. : ил.
502. Чередниченко Варвара. Вибрані твори / Варвара Чередниченко. – К. : Дніпро, 1971. – 600 с.
503. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. 95.
504. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури

- ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І90.
519. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І91.
520. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І92.
521. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І93.
522. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І94.
523. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І95.
524. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І96.
525. Чередниченко Варвара. Щоденник / Варвара Чередниченко // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 95. – Од. зб. І97.
526. 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.
527. 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.
528. 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.
529. Чикаленко Євген. Спогади (1861 – 1907) / Євген Чикаленко. – К. : Темпора, 2011. – 544 с.
530. Чикаленко Євген. Щоденник (1918 – 1919) / Євген Чикаленко. – К. : Темпора, 2011. – 424 с.

531. 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.
532. Шайтанов И. Как было и что вспомнилось: (Современная автобиографическая и мемуарная проза) / И. Шайтанов // Литературное обозрение. – 1977. – № 4. – С. 59 – 63.
533. Шайтанов И. “Непроявленный жанр”, или Литературные заметки о мемуарной форме / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1978. – № 2. – С. 50 – 77.
534. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева / С. Е. Шаталов. – М. : Наука, 1979. – 312 с.
535. Шаф Ольга. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ – ХХІ століть: [навч. посібник] / О. В. Шаф. – К. : ВЦ “Просвіта”, 2012. – 272 с.
536. 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. 1. В Україні.
537. 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.
538. Шевердіна А. П. Жанрові модифікації художньої біографії (на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук 10.01.06 “Теорія літератури” / А. П. Шевердіна. – Луганськ, 2014. – 20 с.
539. Шевців Г. М. “Поезія і правда”: автобіографічний дискурс Гете в контексті європейської традиції та новаторства) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук 10.01.06 “Теорія літератури” / Г. М. Шевців. – Донецьк, 2012. – 20 с.
540. Шевчук Василь. Син волі / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1985. – 472 с.
541. Шевчук В. А. Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко: роман / В. А. Шевчук / [Передм. В. Корейка]. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – 608 с.
542. Шевчук Василь. Терновий світ: Роман / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – 574 с.

543. Шевчук В. На березі часу. Мій Житомир. Світ перед очима. Пошкілля : автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. – Львів : Сполом, 2009. – 478 с.
544. Шевчук В. На березі часу. Мій Житомир. Хата і рід : автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. – Львів : Сполом, 2007. – 384 с.
545. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни : автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. – К. : Темпора, 2002. – 272 с. ; іл.
546. Шкляр В. Маруся : роман / Василь Шкляр. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – 320 с.
547. Щеглов М. Литературная критика / М. Щеглов. – М. : Худ. литература – 1971. – 430 с.
548. 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. школа, 2004. – С. 251 – 263.
549. 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.
550. Ющенко Олекса. В пам’яті моїй. – Книга четверта / Олекса Ющенко. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 728 с.
551. Энциклопедический словарь юного художника / [Сост. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков]. – М. : Педагогика, 1983. – 416 с., ил.
552. Явчуновский Я. И. Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения / Я. И. Явчуновский; [под ред. проф. П. А. Бугаенко]. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1974. – 232 с.
553. 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.
554. 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.
555. Янская И. Пределы достоверности : Очерки документальной литературы / И. Янская, В. Кардин. – М. : Сов. писатель, 1986. – 432 с.

556. 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.
557. Adams T. D. Light writing & life writing: photography in autobiography / Timothy Dow Adams. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000. – 298 p.
558. Biti V. Literatur- und Kulturtheorie : Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe / Vladimir Biti. – Reinbek : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. – 928 s.
559. Blasing M. K. The art of life. Studies in American autobiographical literature / M. K. Blasing – Austin : Univer. of Texas press, 1977. – 193 p.
560. Gusdorf G. Conditions et limites de l'autobiographie // Formen der Selbstdarstellung: Analeten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. – Berlin : Dunker und Humboldt, 1956. – S. 105 – 123.
561. Gusdorf G. Lignes de vie 2 : Auto-bio-graphie / G. Gusdorf. – Paris : Odile Jacob, 1991. – 504 p.
562. Gusdorf G. Les Ecritures de moi / G. Gusdorf. – Paris : Odile Jacob, 1991. – 430 p.
563. 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.
564. 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.
565. Johnston, J. C. The literary portrait. / J. C. Johnston // Biography: The literature of personality. N. Y. – L. : The century Co., 1927. – P. 38 – 95.
566. Lejeune P. L'autobiographie en France / P. Lejeune. – 2me ed. – Paris: Armand Colin, 2004/ – 192 p.
567. Lexikon literaturtheoretischer Werke / hrsg. von Rolf Günter Renner und Engelbert Habekost. – Stuttgart : Kröner, 1995. – 520 s.
568. Der Literatur-Brockhaus / hrsg. und bearb. Von Werner Habicht, Wolf-Dieter Lange u. d. Brockhaus-Red. – Bd. 1. A – Ft. – 1988. – 750 s.
569. Literatur-Lexikon: Autoren und Begriffe in sechs Bänden / hrsg. Die Zeit. – Stuttgart : J. B. Metzler, 2008. – 3384 s

570. *Moderne Literatur in Grundbegriffen* / hrsg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. – 2, neu bearb. Aufl. – Tübingen : Neimeyer, 1994. – 471 s.
571. Neumann B. *Identität und Rollenzwang : Zur Theorie der Autobiographie* / B. Neumann. – Frankfurt a. M. : S. Fischer, 1970. – 264 s.
572. 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 Universität Oldenburg, 2012. – S. 15 – 56.
573. Roche R.-Y. *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes* / Roger-Yves Roche. – Lille: Presses Universitaires Septentrion, 2009. – 316 p.
574. Root R. L. *The Nonfictionist's Guide : on Reading and Writing Creative Nonfiction* / R. L. Root. – Lanham : Rowman and Littlefield, 2008. – 223 p.
575. Sierotwinski Stanisław. *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury* / Stanisław Sierotwinski. – Krakow: Wiższa szkoła pedagogiczna w Krakowie, 1960. – 190 s.
576. *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.
577. Olney J. *Autobiography and the Cultural Moment // Autobiography: Essays theoretical and Critical* / J. Olney. – Princenton : Princenton University Press 1980. – P. 3 – 27.
578. Olney J. *Autos-Bios-Graphien: the Study of autobiographical Literature* / J. Olney. – Princenton : Princenton University Press, 1978. – 342 p.
579. Olney J. *Memory and Narrative : the Weave of Life Writing* / James Olney. – Chicago : University of Chicago Press, 1998. – 446 p.
580. Poppe, Sandra. *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihre Verfilmungen*. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2007. – 334 s.
581. Válek V. *K specifičnosti memoárové literatury* / V. Válek. – Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1984. – 161 s.
582. Wilpert, G. von. *Sachwörterbuch der Literatur* / Gero von Wilpert. – Auflage : 8., verb. und erw. A. – Stuttgart : Kröner, 2001. – 925 s.
583. 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. – 283 p.

584. 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. – S. 317 – 333.

Наукове видання

ГАЛИЧ Артем Олександрович

**ПОРТРЕТ
У МЕМУАРНОМУ ТА
БІОГРАФІЧНОМУ ДИСКУРСАХ:
СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА,
МОДИФІКАЦІЇ**

Монографія

Науковий редактор О. О. Бровко

*В оформленні обкладинки використані малюнки
Валерія Гребенюка*

Дизайн обкладинки – Євген Литвиненко

Підготовлено до друку 4.01.2017 р.

Формат 60 x 84 1 / 4. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Друк – ризографічний. Ум. др. арк. 20,12. Обл.-вид. арк. 19,51.

Наклад 300 прим. Зам. №1

Видавець

**ДЗ “Луганський національний університет імені
Тараса Шевченка”**

92703, Луганська область, м. Старобільськ, пл. Гоголя, 1

Тел.: 073-41-303-33

Е-mail : mail@luguniv.edu.ua

Виготовлювач

“ВРМ-Поліграф”

33027, м. Рівне, вул. Буковинська, 3(цокольний поверх)

Тел. 0362 64-21-34

Е-mail : 642134@ukr.net

Свідоцтво РВ № 42/4 від 6 вересня 2007 року