

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-304-3-8>

## ПОРТРЕТОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ І КОМПОЗИЦІЙНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В НОВЕЛІСТИЦІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ Й ГІ ДЕ МОПАССАНА

Лариса ГРОМИК

кандидат філологічних наук

Заклад вищої освіти «Подільський державний університет»

*kalipso2912@gmail.com*

**Вступ.** Творчий доробок українських прозаїків кінця XIX – початку XX століття дедалі частіше привертає увагу сучасних літературознавців: досліджують стильову індивідуальність митців, простежують співзвучність тематично-проблемного обрію з надбаннями модернізму, розкривають секрети творчої майстерності. Закономірно, що науковці прагнуть розглядати материкове письменство в контексті загальноєвропейських літератур, у його взаємозв'язках з іншими національними духовними полями, а дослідницькі пошуки спрямовують на виявлення зміни типів художнього мислення, стилів естетичних структур, мистецьких форм і способів відтворення дійсності.

Невипадковими можна назвати аналогії, які простежуємо в розвитку української та французької літератур наприкінці XIX століття, спричинені еволюцією в суспільному й культурному житті обох країн. Найперше це стосується суттєвих змін в ієрархії прозових жанрів. Якщо раніше видатні письменники (у французькій літературі – В. Гюго, Ф. Стендаль, О. Бальзак, Е. Золя; в українській – М. Старицький, І. Нечуй-Левицький, П. Мирний) писали великі романи, що вважалися «найвищим» жанром, то на зламі століть прозаїки звертаються переважно до малих епічних форм, які виявилися більш адекватними часові та їхнім власним творчим уподобанням.

Характеризуючи літературне надбання Марка Черемшини та Гі де Мопассана, варто передусім зазначити, що вони є яскравими представниками культурного процесу в Європі кінця XIX – початку XX століття, а їхні творчі біографії чи не найтісніше пов'язані з найважливішими художніми пошуками цієї доби. Саме ці письменники як представники української та французької літератур активно долучилися до процесу формування основних стильових тенденцій прозового дискурсу зазначеного періоду, творення оригінальних форм оповідної прози, збагачення її самобутніми мистецькими практиками, визначення нових перспектив розвитку національних літератур у XX столітті.

Творчість Марка Черемшини, яка стала помітним явищем доби українського модернізму й водночас виразним свідченням якісного збагачення української новелістики, формувалася під впливом сучасних соціально-історичних і культурно-естетичних реалій, а також західноєвропейської філософії. Звідси – особливість світосприйняття та художньої інтерпретації навколишньої дійсності. Активна дослідниця творчості письменника Т. Лях відзначає, що «Марко Черемшина зображує світ і людину в ньому метафізично, акцентуючи на несвідомому персонажів, їх внутрішньому естві, часто ставить їх в екзистенційні межові ситуації. Такому підходу автора до творення художньої антропології сприяли як модерністська рецепція фольклорно-міфологічних образів та мотивів, так і новітні напрями європейської філософії, зокрема філософія життя Ф. Ніцше» [19, с. 237]. Прикметною ознакою новелістики Марка Черемшини також можна вважати його здатність до майстерного перенесення традицій західноєвропейського модернізму на питоמו український ґрунт і відтворення національної моделі буття людини крізь оптику сучасної модерністської естетики. Домінантою творчості письменника залишається відтворення гуцульського колориту, опис життя, світогляду, звичаїв, мови простих селян. «Цим самим письменник не тільки органічно влився в контекст найсучасніших філософсько-естетичних

віань, але й збагатив українську літературу власним принципом творення художнього тексту» [34, с. 18].

Натомість творчість Гі де Мопассана розвиває флорберівську традицію «детального шліфування слова» і послідовного об'єктивізму та слідує законам побудови реалістичної новели, що передбачає відтворення художньої дійсності в рамках однієї гострої та динамічної сюжетної лінії, концентрації в одній події, у різкому зіткненні характерів найважливішого, що є суттю явища чи індивідуальності, взаємозв'язку напруженої інтриги й несподіваного фіналу, незвичайності, оригінальності явища, що описується. При цьому характерними для новелістичної манери письма автора залишаються лаконізм, точність зображально-виражальних засобів, драматичне напруження дії, контраст чи паралелізм колізій, що вимагає пошуку нових підходів до зображення героїв.

Зауважимо, що попри солідний масив літературно-критичних і літературознавчих досліджень, який мають твори Гі де Мопассана та Марка Черемшини, донині поза увагою дослідників залишається порівняльний аналіз новелістики письменників, який, з огляду на природу художнього мислення майстрів «малих епічних форм», допускає можливість розгляду їхніх творів поза національними та хронологічними рамками, а отже, пошуку певної типологічної схожості й подібних форм відтворення дійсності, важливу роль у якому відведено художній деталі як специфічній домінанті авторського стилю. Саме трансформація художньої концепції зображення персонажів, відхід від традиційного портретотворення лише зовнішності людини, прагнення нав'язати певні враження шляхом передачі чуттєвих образів і символів, емоцій і почуттів об'єднують творчі манери українського та французького новелістів.

Найгрунтовніші праці, що різноаспектно характеризують літературну спадщину Марка Черемшини, подають Т. Бикова [1], О. Гнідан [6], М. Голянич [7], Л. Горболіс [8], М. Грицюта [9], І. Денисюк [10], М. Зеров [11], М. Легкий [14], Т. Лях [16–19], Н. Мафтин [20], В. Миронюк [21; 22], Р. Піхманець [29; 30], С. Процюк [31], О. Рязанова [32], Г. Сокіл [33], І. Стеф'юк [34], М. Ткачук [36], С. Хороб [39] та ін. Першу спробу розглянути художню деталь як засіб типізації та узагальнення у творчості Марка Черемшини фіксуємо в статті В. Миронюк [22]. Дослідниця відзначає, що для автора художня деталь є «структурною категорією стилю, може бути формувальним елементом композиції, використовуватися у характеротворенні, активно виявляти авторське ставлення до події, вчинків персонажа. За допомогою художніх деталей, виражених різноманітними тропами, стилістичними фігурами, новеліст конкретизує, індивідуалізує, узагальнює і підсумовує важливі визначальні риси та якості людини, предмета, події чи явища» [22, с. 42]. На матеріалі збірки Марка Черемшини «Карби» художню деталь як засіб характеротворення в новелах письменника також досліджує О. Рязанова [32].

Українськими дослідниками творчості Гі де Мопассана стали І. Бурлакова [3], О. Гальчук [4; 5], В. Панченко [25], В. Пашенко [27; 28], М. Ткачук [37], Г. Фінчук [38], Н. Яцків [43] та ін. Переклад наукової розвідки французького вченого Р. Бісмута про теоретичні аспекти новел Гі де Мопассана зробив М. Ткачук [2]. Та в жодній із цих праць не акцентується увага на внутрішній природі реалізації художньої деталі у творчості новеліста, на її унікальній композиційній функції, а лише побіжно згадується як характерний елемент новели.

Особливо важливим постає питання об'єктивної інтерпретації творчого доробку письменників не лише в контексті літературного процесу кінця XIX – початку XX століття, а й із метою порівняльно-зіставної оцінки спадщини представників різних національних культур і спроби намітити основні закономірності її стильової приналежності. Наше дослідження фокусує свою увагу на функціонуванні в новелах письменників художньої деталі як своєрідного способу їх творчого мислення. Відтак актуальність роботи зумовлена станом висвітлення обраної теми, зацікавленістю сучасного літературознавства проблемами розвитку художньої літератури кінця XIX – початку XX століття та питаннями формування

нових жанрових форм оповідної прози, необхідністю вивчення способів реалізації художньої деталі крізь призму індивідуальних стилів обох авторів.

Мета дослідження – з'ясувати специфіку функціонування художньої деталі у творчості Марка Черемшини й Гі де Мопассана, дослідити закономірності її вияву в процесі характеротворення персонажів і композиційної побудови тексту.

Об'єктом аналізу слугують новели Марка Черемшини й Гі де Мопассана, що відображають творчі зміни художніх і стильових практик на рубежі XIX–XX століть у національних літературах України та Франції. Розглянуто твори письменників, у яких функціональна структура художньої деталі проявляється найбільш яскраво й виразно. З'ясовано роль стильових та індивідуальних особливостей реалізації художньої деталі у визначенні характерних рис творчості письменників, специфіки їхнього художнього мислення й поетики. У роботі також проаналізовано взаємозв'язок художньої деталі з особливостями архітектоніки новели українського та французького авторів. Акцентовано увагу на реалізації художньої деталі в заголовках творів, її психологічному портретотворчому потенціалі, чіткій композиційній обумовленості.

**Виклад основного матеріалу.** Проблема аналізу художньої деталі в літературних творах починається вже із самого визначення цього терміна. Відомо, що в ранньому літературознавстві поняття «художня деталь» взагалі було відсутнє в довідкових виданнях. Про те, що воно варте уваги, заговорили лише у 60-х роках минулого століття. Така прогалина наукової думки дозволяє констатувати, що на сьогодні в літературознавстві нема єдиного загальноприйнятого визначення, яке б досконало окреслювало семантику художньої деталі й надавало їй статусу окремої літературознавчої категорії. Сучасні літературознавці розглядають художню деталь як виразну подробицю, характерну рису, засіб мистецтва, різновид художнього образу, особливо значущий елемент художнього твору, що несе суттєве смислове, ідейне, емоційне чи символічне навантаження. «Прийнято вважати, що саме художня деталь є активним інформаційним центром-носієм авторської інтенції. З одного боку, вона виконує функцію структурної організації твору, а з іншого – залишає простір для множинної інтерпретації тексту читачем» [26, с. 646], – слушно зауважує О. Пасечник. Крім того, аналіз художньої деталі вимагає чіткого розмежування, що саме потрібно означити цим терміном і який класифікаційний критерій застосувати.

Вихідним пунктом у дослідженні художньої деталі в радянському літературознавстві вважаємо її розгляд крізь призму «естетичної ефективності» у творі, можливості акумулювати в собі думки, мотиви й зв'язки. Дослідники відзначають такі її особливості, як здатність пластично узагальнювати, накопичувати соціально-психологічну змістовність, виконувати сюжетно-формуючу роль тощо, зосереджують увагу на деталі як частині цілого, важливому засобі типізації в реалістичному творі. Наприклад, М. Коцюбинська, аналізуючи шляхи та засоби творення образності, орієнтується на деталь як змістову категорію мистецтва: «Деталь – це категорія не словесна, не мовна, а так би мовити, змістова, загальнохудожня, хоча разом з тим, субстанцію деталі не можна ігнорувати при аналізі мови» [12, с. 155]. Деталь – це мікрообраз, елементарна модель, яка в процесі динамічного розвитку втілюється або розгортається у макрообраз. Дослідниця стверджує, що «письменник у творчій деталі ніби робить психологічну емоційну «витяжку» із зображуваної ним дійсності» [12, с. 159].

Доповнюючи міркування М. Коцюбинської, дослідник Р. Цивін подає таку дефініцію художньої деталі: «Художня деталь – прийом, засіб оформлення й вираження змісту одночасно, певне організаційне ціле, що передає багатство баченого, почуттєвого світу» [40, с. 23]. При цьому він зазначає, що деталь, з одного боку, можна розглядати як первісне художнє узагальнення, з іншого – як засіб загальної типізації. У системі твору функції і внутрішні зв'язки деталі перебувають у прямій залежності від складних образних величин ідейно-тематичного характеру.

Ю. Кузнецов у ґрунтовному дослідженні про феномен художньої деталі пропонує таке визначення цього терміна: «Деталь – це мікрообраз реалії предметно-об'єктивного або духовно-суб'єктивного світу, співвідносний у літературному творі з іншим образом або системою образів як частина (елемент) цілого і як засіб художнього узагальнення» [13, с. 9].

Проте жодна з наведених вище дефініцій, на нашу думку, не дає повної характеристики художньої деталі, адже тлумачать дослідники її по-різному: деталь-тип, деталь-образ, деталь-мініатюрна модель мистецтва тощо. При цьому губиться та специфічна властивість, яка відрізняє художню деталь від інших засобів типізації. Проблема полягає ще й у тому, що складно визначити, що саме взяти за основу для її дефініції. У більшості випадків у працях дослідників чи довідкових виданнях художня деталь трактується за допомогою поняття «подробиця», очевидно відштовхуючись від французького відповідника “detail”, що перекладається як «дрібниця, подробиця». У такому підході вбачається певна суперечність, адже семантика слів «дрібниця» і «подробиця» має відтінок неважливості, другорядності, несуттєвості, неістотності. До того ж недоречно розрізняти одне поняття через інше, бо обидва не визначені як категорії. Рациональною варто вважати спробу визначити відмінність між деталлю і подробицею, керуючись ступенем емоційної напруженості, більш чи менш суттєвою роллю в художньому творі. У цьому випадку художню деталь можна вважати інтенсивною, яка тяжіє до одиничності, а подробицю – екстенсивною з тяжінням до множинності.

Фігурування терміна «подробиця», за нашими міркуваннями, можливе лише як визначення проміжної ланки між словом і деталлю. Зауважимо, що трансформація подробиці в художню деталь відбувається не в усіх випадках. Для цього потрібні специфічні умови: реалізація композиційної обумовленості, наповнення асоціативним рядом, метафорична насиченість тощо. Найчастіше такий перехід фіксуємо, коли подробиця спрямована на акцентування зовнішньої чи внутрішньої особливості носія, слугуючи відповідним маркером його характеристики. Лише тоді такі утворення потрібно вважати деталями.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» зазначається, що художній деталі «властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція» [15, с. 731]. Зауважимо, що повністю розкритися, зреалізуватися «особлива змістова наповненість» художньої деталі може лише в самому тексті. Про таку залежність говорить А. Ткаченко: «Мабуть, недоцільно трактувати «відносну самостійність» художньої деталі таким чином, що вона може бути життєздатною і без зв'язку з долею, психологією, характеристикою персонажів твору» [35, с. 201]. У цьому випадку доречно говорити про її особливу роль у конструюванні пейзажу, портрета, інтер'єру, вставного епізоду чи інших позафабульних чинників композиції, загалом художнього світу. А. Ткаченко стверджує, що «деталь незрідка і є вирізненням, вияскравленням саме якихось фрагментів чи то пейзажу, чи портрета» [35, с. 201].

Не вичерпує повністю увесь потенціал художньої деталі також її потрактування як елемента художнього образу, оскільки сама художня деталь за певних умов може втілюватися в конкретний образ. При цьому психологічна й словесна деталізація сприймається як система подробиць. У цьому зв'язку слухними видаються міркування Ю. Кузнецова: «В унікальному явищі художньої деталі діалектично поєднуються різні властивості художнього образу – почуттєве і раціональне, абстрактне і конкретне, часткове і загальне, зовнішнє і внутрішнє, частина і ціле» [13, с. 14].

Розмитотою залишається теорія визначення художньої деталі як структурного елемента складнішої організації. Скажімо, М. Моклиця, характеризуючи тло як рівень твору, поділяє його на пейзаж, антураж і деталь. При цьому подає деталь як окремі штрихи, які увиразнюють зображення людини чи події, уводить її в систему художніх образів [23, с. 44]. Натомість А. Ткаченко, ототожнюючи художню деталь із предметною деталізацією, відносить її до композиції твору в широкому розумінні цього терміна [35, с. 200]. Дещо

ширші межі пропонує В. МIRONЮК, говорячи про деталь у новелах Марка Черемшини як про структурну категорію стилю, що багатоманітна за логічним складом і сферою асоціацій, за допомогою якої автор конкретизує, індивідуалізує, узагальнює та підсумовує важливі характерні риси і якості людини, предмета, події та явища [22, с. 42].

Про складність дефініції художньої деталі як літературознавчої категорії також свідчить існування цілого ряду її класифікацій. Дотепер нема єдиного підходу щодо цього питання. Чіткого й повного розрізнення не фіксуємо в жодного дослідника, хоча вивченням означеної проблеми займалися багато літературознавців. Причина такої розмитості полягає в тому, що більшість науковців за основу брала лише один домінуючий критерій. Саме так з'явилася класифікація за органами чуття, що поділяла художні деталі на зорові, нюхові, звукові, слухові. Зауважимо, що вона швидше характеризує подробиці та їх вияви, аніж складну за семантичним наповненням художню деталь.

Однобічною можна вважати класифікацію, яка у своїй основі показує залежність художньої деталі від того, що вона характеризує, узагальнює чи конкретизує, виділяючи деталь-домінанту, портретну, речову, інтер'єрну, пейзажну деталь. Популярним також залишається поділ художніх деталей на три великі групи: сюжетні, описові, психологічні. Домінування того чи іншого типу художніх деталей породжує специфіку стилю: «сюжетність», «описовість», «психологізм». Названі риси можуть і не виключати одна одну в межах одного твору, а навпаки, насичувати додатковим контекстом.

О. Пасечник пропонує класифікувати художні деталі за їхнім функціональним потенціалом та дистрибуцією в тексті на образотворчі, уточнюючі, характерологічні та імплікуючі [26]. Дослідниця відзначає, що образотворча деталь створює зоровий образ, надає портрету унікальності, індивідуальності. Уточнююча деталь насичує текст правдоподібністю, адже саме завдяки їй читач вірить у реалістичність того, що відбувається. Деталь уточнення завдяки фіксації певної незначної, на перший погляд, подробиці використовують із метою підкреслення достовірності інформації в тексті. Завдяки такому типу художньої деталі автор здійснює опис практичного досвіду персонажа, реалізує категорії антропоцентричності, локальності й темпоральності твору. Характерологічна деталь, як вважає О. Пасечник, фіксує особливості зображуваного характеру. Вона є головним актуалізатором антропоцентричності й представлена сукупністю ознак персонажа, що розташовані по всій канві твору. Натомість імплікуюча деталь демонструє через зовнішні прояви глибину пережитих почуттів і їхній зміст [26, с. 647].

Існують також інші класифікації науковців, які характеризують специфіку художньої деталі. Загалом це складна теоретична проблема, яка потребує глибоких спеціальних студій. Своє завдання ми бачимо в іншому, тому в нашому дослідженні скористаємося класифікацією Ю. Кузнецова, який, на нашу думку, найкраще (хоча й не вичерпно) поки що зумів її потрактувати. Отже, дослідник пропонує два головних типи деталей: одиничну (у межах пейзажу, портрета), яка не повторюється, і наскрізну (лейтмотивну, ключову, стрижневу, структуротворчу), яка має характер художньо спрямованого повтору протягом усього твору, цілої збірки й навіть творчості окремого письменника. Автор стверджує, що одинична, а тим більше наскрізна художня деталь функціонують завжди в тісному взаємозв'язку з іншими елементами образної системи твору, ізолювано вони розглядатися не можуть. Тільки у «зв'язках» і «опосередненнях» усієї тканини художнього цілого проявляються специфічні типізуючі властивості як одиничної, так і наскрізної художньої деталі [13, с. 14].

Крім того, важливо визначити місце художньої деталі як літературознавчої категорії в контексті функціонування таких термінів, як-от: «слово», «троп», «символ», «образ», «лейтмотив». Ототожнення цих понять із художньою деталлю є помилковим. При цьому зауважимо, що така позиція не заважає їм взаємодіяти та переходити від одного статусу до іншого. Головними критеріями для аналізу, на нашу думку, мають слугувати глибока

метафоричність, ідейна концепція, яку несе досліджувана категорія і її композиційна обумовленість.

Найперше повністю відмежуємо художню деталь від тропа, співставлення яких часто присутнє в працях українських дослідників. Адже деталлю, як правило, вважають предмет, елемент зовнішності, пейзажу. Найчастіше троп лише підсилює деталь, надаючи їй художньої виразності. Водночас зауважимо, що художня деталь найчастіше реалізується через єдине слово. При цьому вони можуть збігатися, проте як поняття вони не тотожні. Таке розмежування слід проводити на рівні літературознавчого та лінгвістичного аналізів. Не кожне слово створює художній образ, не кожне слово переходить у деталь (тим більше художню). Тому розглядаємо слово як найнижчий елемент нашої ієрархічної структури, який за певних умов (реалізації вказаних критеріїв) може перерости в художню деталь.

Водночас місце проміжної ланки між словом і художньою деталлю відводимо подробиці, яка визначає глибоку діалектичну єдність сутності і явища, конкретного й абстрактного, одиничного й загального, індивідуального й типового. Ототожнення художньої деталі та подробиці – не аргументоване. Подробиця може набути рис художньої деталі лише у випадку насичення асоціативним рядом і глибокою метафоричністю. Виведемо формулу: будь-яка деталь реалізується через подробицю, подробиця – через слово, але не кожне слово функціонує як подробиця, а подробиця – як деталь. Прикладом подібної трансформації може слугувати одинична художня деталь у новелі Гі де Мопассана «П'єро». Реалізується вона через подробицю, виражену словом *тварина*, яке використовує автор для характеристики пані Лефевр: «... одна із тих осіб, які говорять з помилками, на людях приймають величний вигляд і під смішною, розкрашеною зовнішністю приховують грубу душу самовдоволеної *тварини*, подібно до того, як під рукавичками із шовку приховують товсті червоні руки» [24, с. 57]. Сама по собі така характеристика (наголошуємо, що нею автор розпочинає свою новелу) – уже своєрідний ключ до розуміння подальших подій. Тому закономірними видаються і «тваринне» поведіння з домашнім песиком, який у кожного асоціюється з найвірнішим другом, і «тваринна» ненаситність, з якою пані Лефевр накопичує своє багатство.

Залишається відкритим питання взаємозв'язку художньої деталі й символу. Одразу зазначимо, що між цими поняттями існує діалектична єдність, що виявляє себе в можливості переходу індивідуально-авторського образу-символу в художню деталь і навпаки – художньої деталі в символ загального характеру. Найвиразніше цей перехід простежуємо в прозових реалістичних творах, де художня деталь переростає в символ, і це може навіть не залежати від волі чи творчого задуму автора. А. Ткаченко стверджує, що автори пізніших модерних текстів, удаючись до реалістичних деталей, майже не обходяться без їх символізації, крім того вони послуговуються такими начебто ірреальними поняттями, як «візія», «сон», «марєво» тощо [35, с. 202].

Трансформація художньої деталі в символ (закономірного процесу для новели), на нашу думку, неможлива без участі художнього образу та слова, що знаходиться на периферії цих двох категорій. Розглядаємо художній образ як результат осмислення самої художньої деталі, відтворення загального, важливого в індивідуальному. До того ж визначення символу в літературознавчій науці відбувається шляхом зіставлення з поняттям образу. При цьому символ неможливо розшифрувати простим зусиллям розуму, він невіддільний від структури образу, не існує як окрема раціональна формула, яку можна «вкласти» в образ, а потім повернути назад.

Говорячи про лейтмотив як дотичну до вже вказаних літературознавчих термінів категорію, відзначимо його можливість реалізуватися завдяки повторенню наскрізної художньої деталі, що несе інтонаційне навантаження. Визначити межі переходу символу в лейтмотив, а також вказати критерій їх розмежування надто складно. Можливість переходу

реалізується за умови насичення художньої деталі контекстними асоціаціями, що значною мірою інтерпретують розуміння усього тексту.

Отож очевидно, що про символ можна говорити тоді, коли новела сприяє художній сконцентрованості деталі, більше виокремлює її у тексті, абстрагує, а потім виводить ключовим образом чи лейтмотивом. Як приклад, проаналізуємо новелу Гі де Мопассана «Шворочка». На перший погляд, заголовок видається нереалізованим як символ. Але це лише ілюзія. Простежимо його перехід. Дядько Офшорн знаходить на землі маленьку *шворочку*. Така знахідка здається непримітною подробицею і не привертає уваги читача. Непримітна вона і для Офшорна, що заховав її та забув про неї. Пізніше ця сама подробиця набуває іронічного значення як у житті чоловіка, так і в розвитку сюжету новели. Офшорна звинувачують у крадіжці гаманця. Концентруючи в собі іронічність і метафоричність, шворочка-подробиця набуває ознак шворочки-деталі, що, абстрагуючись, переростає в художній образ. Сприйняття читачем шворочки як чогось дріб'язкового й несуттєвого трансформується й набуває ознак глобальності, адже у фіналі руйнує життя головного героя. Використавши цю деталь як назву новели, Гі де Мопассан автоматично надав їй символічного звучання: шворочка – сумління кожного.

Очевидно, що художня деталь як спосіб творчого мислення митця потребує специфічного підходу до її аналізу. Дієвою вважаємо схему «слово → подробиця (її ототожнюємо з поняттям «штрих») → художня деталь (подробиця, яка набуває метафоричного звучання, служить засобом пояснення багатьох вчинків героїв і розгортання сюжету новели) → художній образ (деталь впливає на ідейно-смісловий пласт твору, набуває абстрагованості й виразного інтонаційного звучання) → символ (про нього говоримо тоді, коли художня деталь стає епіцентром, композиційним стрижнем, на який нанизуються і якому підпорядковуються всі наступні події) → лейтмотив (визначає основну ідейну концепцію)». Наведена схема, на нашу думку, не може слугувати єдино точним зразком трансформації художньої деталі, адже може завершитись на будь-якому етапі, проте вона дозволяє визначити її місце з-поміж зазначених літературознавчих категорій.

Варто відзначити й особливий функціональний потенціал художньої деталі в процесі творення портретів героїв новел. Зауважимо, що портрет у прозі значно відрізняється від портрета в ліриці чи драмі. Прозаїк має більше можливостей зосередити свою увагу на зовнішності героя і створити ґрунтовний і повний портрет дійових осіб, вказуючи на зв'язок із психологією та духовним світом. Автори «малих форм» ніколи не намагаються подати вичерпні відомості про свого героя, його зовнішні та внутрішні якості. Невеликий художній простір не дає такої можливості. І сюжет, і характеристики героїв вимагають співтворчості з боку читача, занурення в глибини підтексту, вміння інтуїтивно-творчо домальовувати у своїй уяві ту чи іншу постать. За допомогою контексту читач обґрунтовує власне бачення людини, намагається зрозуміти мотивацію її вчинків і поведінки. Пошук найтипівшого вимагає концентрації уваги, вміння узагальнювати й робити висновки.

Процес портретотворення потребує особливого зв'язку зовнішнього та внутрішнього рівнів. Якщо новеліст усе ж таки наважився подати розгорнуту портретну характеристику свого персонажа, то, очевидно, розраховує на певний психологічний ефект чи передачу закодованої інформації, важливої для розуміння головної ідеї. Аналізуючи творчість Марка Черемшини й Гі де Мопассана, вказуємо на реалістичний тип подання портретної характеристики героїв, для якого характерна відмова від детального опису рис їхньої зовнішності, натомість з'являється виразна деталь. Особливість цієї деталі пов'язана зі значним розширенням сфери відображення внутрішнього світу персонажів. Вона активізує в собі ті риси, які для автора є найбільш правдивими та чіткими виразниками певної ідеї. Щоправда, одночасно мусимо зауважити індивідуальність кожного письменника в процесі творення портретної деталі.

Художніми домінантами портретотворення в новелістиці Марка Черемшини стають конкретні частини тіла, найпродуктивнішими з-поміж яких виступають *очі* та *волосся*. Основне їхнє смислове навантаження – викликати в читача співпереживання, емпатію. Український новеліст використовує вказані деталі для портретної характеристики героїв, яким відверто співчуває. Зовнішній чинник звернений не стільки до логіки розуму, скільки до емоцій, почуттів. Прикладом може слугувати новела «Злодія зловили», у якій автор послуговується ще додатковою портретною деталлю *лице* для опису зовнішності безпритульного Юри Приймака: *«Бліде личко пожовкло, як віск; на ньому вирізалися по обох боках кісточки, а очі потали в голову і позакисали. Лише кучма нечесаного волосся буйніше виросла і накрила чоло й цілу потилицю, а сама не накрита...»* [41, с. 53]. Засвідчуючи голодне існування хлопчика, експресивно насичені подробиці набувають ознак художніх деталей, які надалі слугують поясненням до дій і вчинків дитини. Зауважимо, що передусім *очі* Юрка слугують не лише виразником його поганого фізичного стану і втіленням глибоких життєвих випробувань, а й стають засобом художнього узагальнення драми його життя і сирітства.

*Очі* та *лице* як художні деталі, що конденсують у собі передчуття смерті, присутні в новелі Марка Черемшини «Лік». Їх доповнюють емоційно насичені епітети, що ілюструють втрату життєвої сили героя: *«Межи драбинами піднеслося із в'язки брудної мерви сухе, воскове лице сивавого зробленого гуцула, що досі лежав горілиць, прикритий веріткою аж по шию, і мутними, глибокими очима дивився навперед себе...»* [42, с. 39]. Подібну інтерпретацію фіксуємо в новелі українського письменника «Карби», де *очі* як деталь портрета представлено в тісному взаємозв'язку з іншими деталями психоемоційної характеристики героя. Вони формують певну систему, здатну пояснити психічний стан людини, що зважилася на самогубство: *«Його голова розліталася, усі старі кісточки тріщали і розскакувалися, як спорохнявілі тріски, усі жили рвалися, уся стара сукровиця у землю витікала... очі хотіли злісно на хату подивитися, та не могли; тьма очі заступила»* [41, с. 6].

Важливим елементом, що доповнює систему портретотворчих художніх деталей у творчості Марка Черемшини, пов'язаних з обличчям персонажа, є означення *сині*. Одне це слово замінює розлогий опис голодного животіння Петрика з новели «Карби»: *«Петрик ховався дідові під приділок і шепотів синіми губами, що не боїться дяді, бо піде з дідом»* [41, с. 24]. Загалом портретні художні деталі в новелах українського письменника досить часто увиразнені імпресіоністичними означеннями-кольороназвами, передусім зорієнтованими на народнопісенний досвід. Найпродуктивнішим у цьому плані є білий і сивий кольори, що символізують чистоту, світло, добро: *«А Петрик такий біленький, такий вичесаний, гей голубець»* [41, с. 25], *«гладили, як біле курятко», «захмарене дідове лице ясніло під сивим, гей вишневий цвіт, волоссям»* [41, с. 26]. Глибокий показ найтонших душевних порухів на фоні змінності кольорів присутній у новелі «Бо як дим підймається»: *«Іванчик дивився на червоне небо і палав коло деді, гей той ранок коло сонця»* [41, с. 181]. Червону барву згодом змінює білий колір, що набуває символічного значення щасливої долі.

Додатковою портретною домінантою в художньому полотні текстів українського новеліста виступають *груди*. Найчастіше ця художня деталь використовується автором не ізольовано, а в системі інших дієвих деталей, що слугують виразником голодного існування персонажів: *«Його худе, поморщене лице, кучма нерозчесаного волосся, сухоребрі груди, що їх не обіймає собою темна, латана сорочка, витерті червонаві холюшні і худокосі, босі ноги»* [41, с. 42] (портрет Курила Сівчука з новели «Святий Миколай у гарті») або *«Її кудлаті чорні косиці закрили її молоду твар, а її груди, як дві грушці, звисали із синіх ребер над бабіковими головами»* [41, с. 135] (портрет дівчини із новели «Село вигибає»). Ці портретні характеристики змальовують складні умови життя персонажів, їхній характер і фізичний стан. Звернемо увагу, що автор для характеристики волосся певного персонажа часто використовує характерне доповнення – *«кучма нечесаного волосся»* чи синонімічне *«кудлаті косиці»*, що вказують на байдужість персонажа до власного зовнішнього вигляду,



спричинену непосильністю голодного існування. Це портрет людини з народу з її болем і стражданнями.

До текстової категорії портрета можна додати й *одяг*, що подекуди доповнює зображення персонажів, а інколи виконує й самостійну роль. Психологічно глибоко *одяг* як елемент портретної характеристики героя діє в новелі Марка Черемшини «Святий Николай у гарті». «...Латана сорочка, витерті червонаві холоші і худокості, босі ноги говорили самі за нього, що він є. Він не потребував представлятися. На його стан зложилися віки нужди і вип'ячували на ньому грубими буквами: мужик» [42, с. 24] – це портрет людини з народу Курила Сівчука. Марко Черемшина концентрується на зовнішніх маркерах, вважаючи їх домінантними чинниками, здатними об'єктивно змалювати людину. Портрет допомагає розкрити умови життя персонажа, пояснити його подальші вчинки. Важко вичленувати найважливішу деталь такої характеристики. Вказуємо, що вона зреалізована як своєрідний синтез ряду подробиць: *сорочка, холоші, голі ноги*, нарративний контекст яких пов'язаний із важким життям селянина.

У контексті творення авторського новелістичного портрета аналізуємо також художню деталь *руки*. У творчості Гі де Мопассана вона найчастіше виступає засобом вираження внутрішньої сили персонажа. Скажімо, у новелі «Дядечко Мільтон» ми дізнаємося, що головний герой має довгі руки, подібні до клешнів: «Був він малий, худорлявий, трохи кривий, з довгими, подібними до краб'ячих клешнів, *руками*» [24, с. 340]. Така незначна подробиця, яка, на перший погляд, лише доповнює характеристику зовнішності Мільтона, пізніше обростає додатковим смисловим навантаженням, набуваючи ознак художньої деталі. Порівняння *рук* головного героя із клешнями не можна трактувати як ознаку загарбницьких дій героя. Очевидно, це зовнішня умова зображення цілісного портрета чоловіка, створеного самим життям. Аналізуючи ключову проблему новели (за її канонами така проблема має бути єдиною, навколо якої все обертається), робимо висновок, що така художня деталізація не апелює до умов життя, швидше вона виконує глибинне психологічне навантаження: Гі де Мопассан змушує задуматись над силою внутрішнього переконання Мільтона, що, будучи фізично слабкою людиною, завдає смертельного удару прусакам. Такий висновок новеліст виносить на поверхню, бо й самі персонажі новели задумуються над цим і неодноразово його озвучують.

*Руки* як психологічна деталь набувають виразного звучання і в новелістиці Марка Черемшини. Найчастіше – це знаряддя праці гуцулів. Проте особливого експресивного навантаження вони набувають у момент змалювання горя героїв. «...Затикала кулаками рот», «...руки собі заломлював і казав, що вся Гуцулія на старців переходить» [41, с. 8] – так змальовує автор горе матері, що втрачає синів, батька та сестер у новелі «Жарби». Такого роду художні деталі роблять образи горян, попри їхні інтровертні особливості й внутрішню самозаглибленість, експресивними й емоційно насиченими.

Потрібний емоційний лад у розкритті психології вчинків героїв забезпечує система портретних художніх деталей, що характеризують персонажів новели Марка Черемшини «Поменник»: «Надходять старі бадіки, що подалеки попа з села очима виряджали. Насамперед палицями, а відтак *сухонькими ногами* ступають, гейби землі не вірили. Спір кашлем вигонять, *ребер* у собі не чують. Отік оберемочки хворосту ремнями поїдперізувані. *Скривленими тварями* 'д землі хилються, у прикрих місцях вориння держуться, білу гирю вітрові відоймають. Тіні їх перебігають. Такі довгі, гей дуби, такі лабати. На траві лягають, на плити сідають, лігма п'ють у потоці воду, бо чують, що з сил спадають, що недалекі їм гони» [41, с. 102]. Попри стислу інформацію про зовнішність героїні з новели «Писанки», дієвими в її описі залишаються зорові портретні деталі, що входять до порівняльних конструкцій: «...а там, на мурі тремтять маленькі *оченята*, як два метелики синьокрилі. А *личко*, як біла платинка, на мурі від вітру хитається, а дрібні *пальчики* кошелик тримають і червоніють» [41, с. 167]. У цьому й полягає особливість

художньої деталі у творчості Марка Черемшини: наше око миттєво фіксує головне в побаченому, і так само миттєво виникає емоційне ставлення до того, що ми побачили.

Голос героя, його мовний репертуар, характерний жест також можна інтерпретувати як художні деталі, що створюють цілісний портрет героїв новелістики Марка Черемшини й Гі де Мопассана. Наприклад, у новелі «Мадемуазель Фіфі» французький письменник обігрує мовний дефект героя, що ліг в основу прізвиська офіцера. Тлумачення прізвиська, що доповнює деталізований портрет героя, слугує своєрідним поясненням вчинків гордовитого та грубого службовця щодо своїх солдатів і жінок: *«Це прізвисько йому дали за його манірні звички, за тонкий стан, що був мов зашнурований, за його бліде обличчя з ледве-ледве порослими вусинами, а також за прибрану ним звичку вживати, щоб виявити своє найбільше презирство до людей та речей, французькі слова “fi”, “fidone”, що він їх вимовляв з невеличким присвистом»* [24, с. 66]. Автор створює картину відповідної дійсності: найкращий захист – це напад. Але цей «напад» переходить межі й набуває ознак лицемірства.

Що стосується творів Марка Черемшини, то *голос*, його *тембр*, інтонаційне забарвлення зrealізовані в них як прояви душевного та фізичного станів. Особливого експресивного навантаження ці деталі набувають у новелі «Раз мати родила»: *«Юсип вхопив напрасно на кабат, потряс ним і заревів нелюдським голосом»* [42, с. 16]; *«...Лукин лише нівголосом притакував товаришеві»* [42, с. 18]; *«З Осипових грудей виїшов тяжкий голос зітхання, так, як зі спорохнілого дерева вихоплюється наверх крихка дерев'яна мука...»* [42, с. 19]; *«Не хирів би старий, але горлає»* [42, с. 19]. Наскрізними вони є і в інших новелах українського письменника: *«...відозвався з низенької, майже без віконної хати хриплий придушений голос»* [42, с. 23] («Святий Миколай у гарті»); *«запищав не своїм голосом»* [42, с. 35], *«Настя все кляла, зойкувала»* [42, с. 36]; *«...Юра лише час до часу йойкає захриплим, оплаканим голосом»* [42, с. 38] («Злодія зловили») тощо.

Власна номінація носія інформації, на нашу думку, також може бути потрактована як художня деталь, що творить портрет персонажа, найчастіше вказуючи на його внутрішні якості. Подібні ознаки присутні в новелі Марка Черемшини «Злодія зловили». Автор наділив головного героя промовистим прізвиськом *Приймак*, за яким приховане його сирітське існування, адже в нього *«забрали жиди усю відумерщину»* [41, с. 53]. Також у цьому творі автор наділяє багача прізвиськом *Кречун*, голос якого характеризує через стилістично забарвлену сполуку *«гримнув на тітку»* [42, с. 53].

Як бачимо, портретна художня деталь як засіб характеристики героїв використана письменниками по-різному. Гі де Мопассан найчастіше знаходить її застосування для змалювання морально зубожілих людей, представників різних соціальних верств. Персонажі «іншої категорії» зображені не так яскраво, їхній портрет переважно взагалі відсутній. Таким прикладом у творчості французького новеліста є новела «Вендета». У ній автор майстерно ухиляється від опису зовнішності вдови Паоло Саверіні, яка мстить прусакам за смерть свого сина. Хоча б така характеристика багато що могла пояснити, додала б психологічної напруженості. Натомість новеліст іронізує, подаючи розлогий опис собаки вдови.

Творча манера Марка Черемшини у творенні портрета героя через художню деталь відрізняється від французького автора хоча б у тому, що носіями його характеристик є знедолені гуцули-селяни. Тому портретна деталь «працює» у психологічному аспекті, пояснюючи вчинки героїв. Марко Черемшина творить портретну художню деталь із погляду зовнішнього чинника, що впливає на людину. Підбираючи найрізноманітніші художні засоби, змальовує фізичний стан персонажів, що найчастіше служить мотиваційним поясненням до їхніх вчинків. Гі де Мопассан відходить від такого сприйняття дійсності. Він може побіжно пригадати якусь зовнішню характеристику свого персонажа (та й то вона найчастіше служить лише елементом складнішої психологічної структури), віддаючи перевагу внутрішнім якостям своїх героїв. Одиначні та наскрізні портретні деталі

функціонують як прихована метонімія, що має внутрішній контекст, основний зміст якого – викриття чи висміювання примітивності й зажерливості.

Оперуючи умовними поняттями «позитивний» / «негативний» герой (хоча такий поділ у новелах має розмиті межі, що особливо стосується психологічної новели), зазначимо, що при подачі деталізованої портретної характеристики Марко Черемшина схиляється до полюса зі знаком «плюс», тоді як Гі де Мопассан через художні деталі декодує внутрішній світ носіїв полюса «мінус». Портретна деталь у творчості українського новеліста змушує емоційно співпереживати герою, який опинився у важких умовах. Французький прозаїк через художню деталь найчастіше категорично й відкрито налаштовує читача на засудження своїх персонажів.

Аналізуючи художню деталь у творчості Гі де Мопассана й Марка Черемшини, відзначимо також її композиційну (також і сюжетну) обумовленість. Такого роду художня деталь має продуктивний характер, проте використовується авторами по-різному. У новелістиці українського автора сюжетний пласт переважно формують одиничні художні деталі експресивного складу, які створюють виразні смислові алюзії та психологічні парадигми, здатні глибше потрактувати зображувану письменником ситуацію. Натомість Гі де Мопассан надає перевагу наскрізній деталі, що виконує роль композиційної основи, яка визначає рух подій і символічний компонент сюжетотворення. Композиційно обумовлені художні деталі у творчості українського та французького авторів проявляються по-різному: можуть виконувати роль композиційного стрижня, навколо якого все обертається, замінювати собою композиційний компонент чи бути шляхом до інтерпретації смислу цілісного твору, осягнення задуму письменника. При такому моделюванні художня деталь конденсує певний обсяг інформації та здатна замінити розлогий сюжетний елемент.

Інколи художня деталь виражає натяк на те, як будуть розгортатися події далі. Наприклад, активізацію передчуття смерті фіксуємо в новелі Марка Черемшини «Грушка»: *«Гадзівські собаки будилися і скомліли, і вили, а вівці на сусідніх царинах блєли»* [20, с. 50]. Таке влучне поєднання зорових деталей із слуховими надає більшої повноти зображувальній картині, підкреслює всю глибину емоційного напруження. **Виття собаки** та **блєння вівці** в народних віруваннях – провісники смерті. Тому закономірна для читачького сприймання така картина: *«На лавці під образами лежало тіло...»* [41, с. 50]. Автор попередньо налаштував свідомість читача до сприйняття цієї звістки.

Подібна деталь-попередження, що пророкує смерть своїм героям, присутня в новелі Гі де Мопассана «Два приятелі». Побічна згадка практично **мертвої риби** («...ледь-ледь ворушилася **риба**» [24, с. 91]) не викликає у героїв тривоги й не порушує картину ідилічної риболовлі. Проте повторна згадка цієї деталі з приходом пруського офіцера пояснює композиційну обумовленість попередньої.

*«Вже нема села, лиш **цвинтар**. Край цвинтаря трупарня під високою пелехатою смєречиною схована»* [41, с. 134] – такий емоційний початок-настанова новели Марка Черемшини «Село вигибає». Фіксуємо своєрідне порушення хронології. Деталь-розв'язка **«село-цвинтар»** виконує роль зав'язки. Така композиційна ланка вказує на бажання автора отримати відповідну реакцію від читача, налаштувати його до напруги, яка зростає за висхідною і зреалізована за допомогою одиничних художніх деталей:

- **гроб**: *«Глуха і німа стая **грови пасє**»* [41, с. 134];
- **мрець**: *«**Мєрці** з гробів вибігають, вітром на дах сідають, високої смєречини ловлять, за селом банують»* [41, с. 134];
- **хата**: *«Були **хати тєсані...**»* [41, с. 134];
- **піч**: *«**Оті печі**, що село вигрїбали, лежать тепєр перевалєні на снігу, як не поховані велєтні з роззявлєними ротами»* [41, с. 134];
- **собака**: *«**Собаки** села шукають, блудом ходять і вють на ліси, на гори»* [41, с. 134];

- **кінь**: «Виходять з ліса два приземкуваті **коні**, кружляють коло розвалені печі та ржуть і наслухають, чи газда не кличе» [41, с. 134];
- **чорний кіт**: «Виринає з-поміж звалищ чорний **кіт**, і вп'яливши свої пулькати очі в коні, плаксиво занявкав, як до газдині, що по подою молоко несе» [41, с. 134];
- **воробець**: «Підлетів **воробець** і, ховаючись в сухому листю поваленого дуба, зацвірінкав, начеб на мороз скаржисвся» [41, с. 134].

Оригінальним з погляду побудови сюжету є своєрідне обрамлення цих одиничних деталей у композиційне кільце. У фіналі новели бачимо те саме порівняння із *цвинтарем*: «Нема села, лиш **цвинтар**, а край **цвинтаря** одноока трупарня деба дише на морозі» [41, с. 134]. Сміслові навантаження очевидні: замість села – розруха, пустка.

Як бачимо, експозиційний характер художньої деталі в новелах Марка Черемшини дозволяє сформуванню в читача в процесі рецепції твору уявлення про розвиток майбутніх подій, безпосередньо пов'язаних із поняттям трагічного. Відтак можна констатувати, що художній деталі у творах прозаїка властива також антиципаційна функція. Натомість художня деталь у художньому дискурсі творів Гі де Мопассана тримає інтригу до завершення новели й може повністю декодуватися лише в кінцівці. Характерним для творів французького письменника є винесення такої деталі в заголовок новели, а сам заголовок може набути (і часто набуває) символічного значення. Уведений у заголовок образ стає ключовим для авторської інтерпретації описаних подій. Такі заголовки можна поділити на дві групи: 1) які репрезентують увесь сюжетний пласт (фабульні); 2) які виокремлюють у творі важливий із погляду розвитку сюжетної лінії момент (кульмінаційні).

Гі де Мопассан часто відмовляється від одиничних художніх деталей, натомість уводить до структури сюжету наскрізні, що стають своєрідним епіцентром, навколо якого концентруються всі події. Виводячи таку деталь у заголовок новели, автор передусім акцентує на ній увагу читача. Це своєрідний стрижень, на який нанизуються всі наступні події і який є втіленням ідейно-змістового плану новели. Прикладом можуть слугувати такі деталі-символи, як *намисто*, *барильце*, *парасоля*, *торт*, *орден*, *шафа* з однойменних новел письменника. У них художні деталі виконують функціональну роль фабульних заголовків.

Простежимо специфіку формування композиційної обумовленості художньої деталі на прикладі новели «Шафа». Гі де Мопассан, на відміну від Марка Черемшини, який подає головну інформацію як своєрідну експозицію, тримає інтригу до фіналу новели. Основна причина – конденсація уваги реципієнта. Оповідь ведеться від загадкового «я», який викриває жакливу картину. Напруження досягає своєї кульмінації. Виявляється, що *шафа* – це тимчасовий дім маленького хлопчика, який переховується в ній, коли мати приводить у номер готелю чергового «клієнта».

У новелі «Намисто» Гі де Мопассан вдається до своєрідного розчленування смислового навантаження однойменної художньої деталі. Поставивши *намисто* в центр новели, навколо якого усе обертається, автор автоматично надає цій художній деталі статусу символу. *Намисто* одночасно можна розглядати як символ:

- 1) бажаного багатства й успіху на балу, якого усією душею прагне головна героїня твору Матильда;
- 2) втрати статусу в суспільстві, спричиненої згубою коштовного намиста;
- 3) важкої праці Матильди та її чоловіка з метою повернути борг, крах усіх їхніх ілюзій і планів.

Художня деталь стає фундаментальною основою лейтмотиву новели. Несподіванкою для читача стають фінальні слова Форестьє, з яких читач дізнається, що намисто насправді було фальшивим, а відтак усі спроби Матильди отримати визнання в суспільстві – невиправданими.

Можливість символізації деталі через фабульний заголовок підтверджується новелою Гі де Мопассана «Парасолька». Латана-перелатана *парасолька* – символ скупості пані

Орейль. Ця художня деталь репрезентує цілу систему взаємопов'язаних подій. Над паном Орейль насміхаються на роботі. Це примушує дружину купити нову парасольку, проте дешева парасолька знову ламається й спричиняє нові кепкування. Куплена після цього вже дорога парасолька теж, як виявляється, довго не прослужила. Але й тут знаходить свій вияв скупість пані Орейль, оскільки навіть на несправній парасольці вона хоче заробити гроші. Таке нанизування однотипних епізодів дозволяє авторові зробити художню деталь об'єктом читацької уваги та надати їй символічного змісту.

Марко Черемшина подібної художньої концепції дотримується в новелі «Святий Николай у гарті», у якій роль фабульного заголовка виконує наскрізна деталь *ікона святого*, що служить сатиричним засобом розкриття сваволі та жорстокості австро-угорської влади. Зазначимо, що до заголовка додається іронічна примітка «у гарті», тобто на складі речей, взятих за податок у громадській канцелярії. Вона показує ворожість австрійських ексекторів до злидаря-селянина Курила Сівчука, у якого за несплату податків забирають ікону святого Миколая. Легким гумором забарвлений і сам опис аналізованої деталі: «Тіло його чорне, закурене, тільки темно-жовтаві пасмужки нагадували лице, голову і ясність над головою якогось святого. Одні лише рами, що, видно, вийшли з-під майстерського гуцульського долота, додавали йому поваги і приманювали око» [41, с. 43]. У символічному контексті ікону можна розглядати з погляду зацікавлення нею обох сторін. Для ексектора весь інтерес криється в рамі, а для сім'ї Курила Сівчука сама рама нічого не варта порівняно з образом, який був святинею в їхній убогій оселі:

- *Та як же без образа в хаті, просе ясного пана? – падькався Курило.*
- *Не осоружне нам хату, комісарю чесний, – заводила Курилиха* [41, с. 44].

Символічний і одночасно викривальний тон новели посилюється завдяки зображенню покірності та ласкавості Курила і його дружини через ужиті конструкції: «*просе ясного пана*», «*комісарю чесний*». Іронічний простір, витворений автором навколо художньої деталі, уможливує її перехід на рівень символу, семантика якого вибудовується на опозиційних категоріях сакрального / профанного.

Кульмінаційного характеру набуває заголовок новели Гі де Мопассана «Місячне сяйво», представлений одиничною художньою деталлю, яка у творі отримує статус символу чистоти, поетичності, відкритості кохання. Конденсуючи в собі всі таємниці ночі, *місячне сяйво* відкриває перед священником величезну таємницю, у результаті чого він по-новому осмислює навколишній світ. Ця художня деталь містить у собі потужну метафорику. Вона наче ділить художній простір новели на два пласти – «до» і «після», зрощуючись із самим контекстом, переростаючи в символ.

Своєрідною підготовкою до кульмінаційного моменту служить художня деталь *карби* з однойменної новели Марка Черемшини, що апелює до давнього гуцульського міфу. Її символічне звучання очевидне: кожен мусить відповісти перед Богом за своє життя. Закономірно, що таке розуміння приходить перед смертю: «...*перед смертею кождому карби показуютси, на душу чікают... Не віддасти довжок, вознеси чужю форостину, залихословитси – та й вже є, вже того у бога карбовано. А за кожний карб траба кару приймати...*» [41, с. 30]. Аналізована художня деталь набуває лейтмотивного значення, що художньо підпорядковує увесь текст. Її семантику декодуємо через сприйняття Петрика, адже для хлопчика *карби* – це людські кривди, які карбують серце й приносять горе його рідні: «*У його хлоп'ячій уяві виступали ті карби темними неясними ворогами його старині, вуйків і тіток, і усього великого села*» [41, с. 27]. Петрик вважає, що цих «темних ворогів» можна здолати так, як це роблять казкові герої: «... *єк купите мені стрільбу, то я тоті карби вистрілюю шо до лаби!*» [41, с. 27]. У такому випадку художня деталь набуває філософського звучання, адже через неї головний герой пізнає увесь трагізм людського існування. Значення, які автор вкладає в міфологему карбів, за словами М. Голянич, «експлікують своєрідність семантичних зв'язків між концептами знак – гріх – страждання,

смерть – Бог – доля, що закладено в етимоні слова»; «формують у ньому ще один вимір – архетиповий» [7, с. 281]. В аналізованій художній деталі український новеліст закодує своє розуміння людського буття, явленого не в замкнутій схемі «життя – смерть», а в безконечній «життя – смерть – життя», що виявляється в безсмерті людської душі. Адже про карби в будь-якому разі варто пам'ятати, бо вони «...ніколи не загояться і не заростуть панським салом...» [41, с. 30]. Ідею вічного життя письменник реалізує через очищення, яке наступає перед смертю. Бабуся Петрика просить пробачення перед рідними, у неї виникає страх перед стражданнями, які їй доведеться терпіти після смерті через скоєні гріхи: «Баба по стеліні наляканими очима водила, руки підіймала і як би рій мух від себе обганяла. – Карби, карби! – простогнала тяжко, мовби через горло важку, велику колоду перетручувала» [41, с. 29]. М. Голянич вважає, що «карб, гріх, доля, включені у всезагальну концептуальну структуру, становлять у тексті важливу засаду історичного виміру буття, артикулюють через генезу пам'яті, взаємозв'язок поколінь, здатність відплачувати за щось, наприклад, за карби – принесені комусь страждання, здатність відмолювати гріхи за предків, знявши з них знак і тягар карбів» [7, с. 281].

У контексті аналізу художніх деталей, що знайшли вияв у заголовковому комплексі, доречно згадати й новелу Марка Черемшини «Писанки». За допомогою народнопоетичного атрибута **писанки**, яка символізує спасіння, радість, сонце, тепло, новеліст вносить у сприймання доньки Паладюків і всіх селян віру в краще майбутнє, за яке загинув сам Паладюк: «Так начеб дивився Мокан, як його темні гадки сідали воронам на крила й утікали від нього та й пропадали десь межі мурами та коминами, а на їх місці мерехтіли усміхнені **писаночки** із кошелика доньки Паладюкової й на кримінальному мурі зоряними пальчиками виписували Паладюкову Україну...» [42, с. 178]. Отже, заголовок новели відбиває кульмінаційний характер деталі-символу. Відзначимо, що **писанка** як художня деталь виконує роль ритуально-семантичного маркера усієї збірки «Карби», що символізує зародження та продовження людського життя. Особливого магічного контексту вона набуває на Великдень: «На Великдень ... по дорозі **писанки** з пазухи виймала, людським дітям за простибі роздавала. – А ек, Петрику, загинем, то ти будеш за дідову й бабину душу давати, будемо менше карбів мати» [42, с. 34].

Зауважимо, що перехід художньої деталі в символ не завжди пов'язаний із заголовковим комплексом. Інколи цей процес завершується в межах самого тексту. Показовою є в осмисленні нашої проблеми художня деталь **трембіта** в новелі Марка Черемшини «Грушка». Цей музичний інструмент у тісному взаємозв'язку з основною ідеєю твору і разом зі сценою забав біля покійника поглиблює філософські проблеми вічного і тлінного. Звук трембіти у фіналі твору, переданий автором в імпресіоністичній манері, розширює рамки свого існування. Перспектива одруження молоді, про яку сповіщає **трембіта**, символізує продовження життя у світопросторі: «Надворі село спало, лиш трембітар з усієї сили повістував сумну вість, а припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: – Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната...» [42, с. 35]. Як бачимо, обряд, який у звичаєвих традиціях гуцулів означав перемогу життя над смертю, у композиційній тканині новели є важливим смисловим чинником, що вселяє надію в душі героїв.

Оригінальне рішення знаходить Гі де Мопассан, конструюючи художнє тло новели «Мадемуазель Фіфі». Наскрізною художньою деталлю, яка слугує певною інтерпретацією сюжетної лінії, виступає **дзвін**. Автор не виносить цей символ у назву новели, але одночасно залишає за ним важливу композиційну функцію. «На цій дзвіниці з приводу німців не дзвонили. Це, власне, був єдиний опір, що його завойовники зустріли в цьому краї» [24, с. 70] – таке пояснення дає сам новеліст. Розвиток сюжету, зумовлений смертю пруського офіцера, що приносив багато лиха місцевим жителям, вимагає відповідної «дії» від самої художньої деталі. Якщо раніше дзвін сповіщав про великі церковні свята, то тепер

набув поховальної функції, хоча новеліст чітко дає зрозуміти, що в цей час це радісна подія для місцевих жителів: *«На дзвіниці вперше задзвонили по покійникові, але якимось так весело, мовби чиясь приятна рука гладила дзвона»* [24, с. 77]. Подальше використання в тексті цієї художньої деталі засвідчує наступний етап становлення свідомості містян – люди звільнилися від страху перед загарбниками, і саме про це сповіщав **дзвін**: *«Він дзвонив і ввечері, і другого дня, і так день у день; калатав досхочу. Часом навіть уночі дзвін сам собою починав здригатись і кидав два чи три тихих звуки у темряву ночі, збуджений з невідомої причини й охоплений якоюсь дивною радістю»* [24, с. 77]. Символічного змісту звукам дзвону надають самі люди: *«Всі околиці селяни говорили, що дзвона заворожено, і ніхто, крім кюре та його паламаря, не підходив до дзвіниці»* [24, с. 77]. Хоча глибше усвідомлення смислових інтенцій тексту новели дає можливість читачу зрозуміти, що дзвоном керувала рука безстрашної Рашель.

Відзначимо потенційну можливість художньої деталі виконувати роль композиційної домінанти, до якої прямо чи опосередковано мають певне відношення всі інші компоненти. Зокрема, сюжетно обумовленою є деталь-вчинок удови Семенихи у творі Марка Черемшини «На боже». Героїня під час церковної відправи подає гроші на молитву не за родичів, а за цісаря: *«...за цісарську землю, аби родила, та й за маржинку, та й за здоров'я...»* [41, с. 89]. На перший погляд, цей вчинок можна розцінювати як опис корисливості героїні, але згодом відзначаємо центротворчий потенціал аналізованої деталі, навколо якої зосереджені всі інші художні засоби твору. Учинок Семенихи прояснено крізь призму життєвих обставин: жінка – насправді любляча матір, яка розуміє, що доля сина-солдата залежить від «найяснішого цісаря». Художня деталь несе ідейне навантаження, становить композиційну основу, на якій ґрунтується вся зображена автором картина служби в церкві. Тому емоційна насиченість подальших художніх деталей (*«Хрестилася і біла в груди, всі розп'яття обцілувала», «до землі припадала, землю цілувала»*) [41, с. 89]) вміло передає внутрішній світ героїні, її психологічний стан, людську сутність.

Інколи процес переходу художньої деталі в символ може мати обернений характер. Це стосується випадків, коли усталений, загальновідомий (наприклад, у фольклорі) образ-символ функціонує у творі як емоційно наповнена, психологічно навантажена деталь. Тоді саме через символіку розкодовуємо глибинний підтекст усього сказаного автором. Наприклад, це образ-символ **чорного ворона**, що функціонує як наскрізна художня деталь у циклі новел Марка Черемшини «Село за війни», надаючи їм виразного трагедійного звучання. Як традиційний фольклорний символ він ідентифікується з горем, втратою, нещастям, віщуванням смерті. Образ **чорного ворона** присутній у новелі «Село потерпає». Фольклорна традиція твердить: побачити цього птаха – означає чекати великого лиха. Птах з'являється у полі, над селом, над місцем битви. *«Стадо ворин над селом крякало і в ті печери зазірало, де село свої добутки перед неприятелем спрятувало. Отік би той чорний ворон на людську працю насівся, отік би він тій пригоді радувався»* [42, с. 91] – такий гнітючий настрій перебування людини на межі життя і смерті майстерно вибудовує автор. У новелі «Село вигибає» аналізований образ-символ також навіює поетику смерті та руйнівної стихії війни: *«Ворон там сідає, хіба звір там навертає»* [42, с. 134]. Апокаліптичну візію інтенсифікує синонімічна художня деталь **чорна птаха**: *«Під третьою горою вільшина пріє. Від сонця відвертається, від села обертається. Бо сонце покмітить, що мерців гоїдає, чорну птаху ними годує»* [42, с. 89].

Новела Марка Черемшини «Зрадник» в експозиційній частині містить дихотомічну пару символів **половик** (шуліка) / **жайвір**: *«На царині половик убиває жайвора»* [42, с. 94]. Хижак нищить мирну лагідну пташку, яка у творчості українського новеліста часто виступає уособленням хліборобської праці. Отож трагічний розвиток подій вчувається вже з перших рядків новели: мирного хлібороба Василя звинувачено в тому, що його корова перебігла лінію фронту. За це його *«видерли з гнізда і провадили селом під остріми*

багнетами» [42, с. 96]. Фіксуємо ще одну паралель-асоціацію «з гнізда», що дозволяє порівняти чоловіка з птахом.

Символічне навантаження має також художня деталь **зозуля** із новели Марка Черемшини «Зведениця». Аналізуємо її на основі рефрену «*А на гіллі зозуля кує*» [41, с. 64], який супроводжує шлях жінки-покритки. Дія такого зовнішнього чинника дуже важлива, адже авторський виклад, характеристики, оцінки за емоційною наснагою наближені до внутрішнього монологу персонажа. Світ читач сприймає очима зведениці. Тому реалізація цього рефрену в зав'язці діє як каталізатор сорому героїні: «*Ой не куй, зозулько, не куй, не милиси! Йик перейшла-сми на панцкый хліб, то я вже не дівка, не смію ті надслухати...*» [41, с. 64]. Натомість у розвитку дії ця художня деталь сприймається як крах мрій дівчини: «*Таку пишну долю мені вікувала-с, таку делікатну*» [41, с. 64]. Кульмінаційне кування **зозулі** активізує фольклорне потрактування семантико-функціональної сутності цього птаха – рахувати роки людського життя. Те, що вік зведениці відлічений, очевидно. На це є прозорий натяк у фіналі новели: «*А потом піду собі глибокого плеса шукати. Та й буде по всему...*» [41, с. 64].

Порівнявши схеми, за якими Гі де Мопассан і Марко Черемшина надають художній деталі статусу символу, зазначимо, що такий перехід у французького новеліста більш чіткий і послідовний. Здебільшого Гі де Мопассан наслідує запропоновану схему «подробиця – художня деталь – символ». При цьому символ функціонує як заголовок. Український новеліст дуже рідко вкладається в таку схему, хоча його образи-символи при цьому не втрачають художньої оригінальності й емоційності. Крім того, у новелістиці Марка Черемшини представлений зворотний процес: загальновідомий фольклорний символ реалізується як художня деталь (одинична чи наскрізна). Спільним для обох письменників є те, що будь-який символ у їхній творчості стає своєрідним епіцентром, навколо якого розгортаються всі події.

**Висновки.** Художня деталь у творчості Марка Черемшини та Гі де Мопассана постає як метафорично обіграна подробиця, яка може бути одиничною чи, навпаки, наскрізно проходити через усю новелу, нюансувати, формувати інтерпретаційне тло до подій, що відбуваються. Композиційна обумовленість як характерна ознака художньої деталі, яка дозволяє замінити собою розлогий опис, у новелістиці українського й французького митців проявляється по-різному. Марко Черемшина віддає перевагу одиничній художній деталі, що найчастіше носить експозиційний характер і дозволяє передбачити розвиток подальших подій. Гі де Мопассан найчастіше послуговується наскрізною деталлю, що виконує роль композиційного стрижня і повністю декодується лише у фіналі новели. Прикметною ознакою його творчої манери є використання художньої деталі як елемента портретної характеристики героя. Домінантою у творчості українського новеліста, який «вимальовує» персонажа, є зовнішній чинник. На першому плані – увиразнення фізичного стану персонажів, через який автор активно включає читача в психоемоційний простір людини в здегуманізованому світі, обумовлений власною концепцією драматизму людського буття. Гі де Мопассан відходить від такого сприйняття дійсності. Головне для нього – внутрішня характеристика, яка налаштовує читача не на співпереживання, а на засудження своїх героїв.

Характерним для творчості Марка Черемшини та Гі де Мопассана є також процес переходу художньої деталі в статус символу. Більш чіткий і прозорий він у французького новеліста, який найчастіше виносить таку художню деталь у заголовок новели. Марко Черемшина дуже рідко вкладається в таку схему, адже символічного звучання в його творчості набуває одинична художня деталь, що декодується на рівні сюжетної асоціативності й фольклорної традиції.

#### Список використаних джерел:

1. Бикова Т. Танатологічний мотив гуцульського тексту Марка Черемшини. *Мова і культура*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 319–324.



2. Бісмуг Р. Теоретичні аспекти новел Гі де Мопассана / пер. з франц. М. Ткачука. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2014. Вип. 41. С. 200–214.
3. Бурлакова І. Типологія героя в романах В. Підмогильного «Місто» та Гі де Мопассана «Любий друг». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. матеріалів Всеукр. наук. конф., 14–16 трав. 2007 р. Ужгород, 2007. Вип. 11. С. 47–50.
4. Гальчук О. Античний «текст» танатологічної рецепції мотиву кохання: дві версії Гі де Мопассана. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2018. Вип. 79. С. 19–25. URL: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/12713/14812> (дата звернення: 10.01.2023).
5. Гальчук О. В. Поліваріативність мотиву бастарда в новелістиці Гі де Мопассана: герой у пошуку власної ідентичності. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2018. № 11. С. 20–27.
6. Гнідан О. Д. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1985. 166 с.
7. Голянич М. Інтертекстуальний характер внутрішньої форми ключового слова (на матеріалі художніх текстів Марка Черемшини). *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття* : зб. наук. праць / упор. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2006. С. 275–288.
8. Горболіс Л. Гедонізм у новелістиці Марка Черемшини (Радість існування на землі як етико-естетичне вираження сутності релігійного буття українця). *Урок української*. 2001. № 1 (23). С. 43–46.
9. Грицюта М. Принципи художнього зображення села в новелах Марка Черемшини. *Живий у пам'яті народній: відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини* / упоряд. Ф. Погребенник ; відп. ред. В. Козаченко. Київ : Дніпро, 1975. С. 70–79.
10. Денисюк І. О. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини. *Літературознавчі та фольклористичні праці*. Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2005. Т. 1. Кн. 2: Літературознавчі дослідження. С. 115–122.
11. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. *Твори* : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературознавчі праці. С. 401–435.
12. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Київ : Наук. думка, 1965. 452 с.
13. Кузнецов Ю. Феномен художньої деталі: методологічні виміри пізнання. *Психологія і суспільство*. 2017. № 3. С. 7–29.
14. Легкий М. Поетика одного циклу Марка Черемшини: деякі реконструкції та спостереження. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* : ювіл. зб. на пошану члена-кор. НАН України Миколи Ільницького. Львів, 2004. Вип. 12. С. 347–352.
15. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
16. Лях Т. Експресіонізм у новелістиці Марка Черемшини: метафізика людини і світу. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2017. № 23. С. 112–122.
17. Лях Т. О. Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанрово-стильові тенденції : монографія. Ужгород : Гражда, 2015. 200 с.
18. Лях Т. Трансформація образу жінки в українській новелі кінця XIX – початку XX століть (на прикладі творів Марка Черемшини). *Аргументи сучасної філології. Образ жінки: «жіноче», «феміністське», «фемінне»* : матеріали Міжнар. наук. конф., 7–8 квітня 2022 р. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2022. С. 185–189.
19. Лях Т. О. Художня антропологія в новелістиці Марка Черемшини. *Молодий вчений*. 2021. № 5 (93). С. 237–243.
20. Мафтин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (новелістика Марка Черемшини). *Слово і час*. 1999. № 6. С. 20–25.
21. Миронюк В. М. Поетика прози Марка Черемшини : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2007. 174 с.
22. Миронюк В. М. Художня деталь як засіб типізації й узагальнення у творчості Марка Черемшини. *Проблеми славістики*. Луцьк, 2003. № 3. С. 41–46.
23. Моклиця М. В. Основи літературознавства : посіб. для студентів. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
24. Мопассан Гі де. *Твори* : у 2 т. Київ : Наук. думка, 1990. 649 с.
25. Панченко В. Володимир Винниченко – Гі де Мопассан – Габрієле д'Аннунціо: кілька паралелей. *Сучасність*. 1997. 9 вер. С. 120–133.
26. Пасечник О. В. Основні підходи щодо класифікації художньої деталі. *Наука та суспільне життя України в епоху глобальних викликів людства у цифрову еру (з нагоди 30-річчя проголошення незалежності України та 25-річчя прийняття Конституції України)* : у 2 т. : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 21 трав. 2021 р. / за заг. ред. С. В. Ківалова. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Т. 1. С. 646–648.
27. Пащенко В. Гі де Мопассан (1850–1893). *Мопассан Гі де. Твори* : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Життя. Любий друг. Монт-Оріоль : романи. С. 5–16.
28. Пащенко В. Гі де Мопассан. Нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1986. 229 с.

29. Піхманець Р. В. Із покутської книги буття: засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича : монографія. Київ : Темпора, 2012. 580 с.
30. Піхманець Р. Структурно-семантична основа художнього мислення Марка Черемшини. *Слово і час*. 2010. № 7. С. 31–50.
31. Процюк С. Ерос і танатос у прозі Марка Черемшини. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття* : зб. наук. праць / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2006. С. 97–103.
32. Рязанова О. Художня деталь як засіб характеротворення в новелах Марка Черемшини (на матеріалі збірки «Карби»). *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття* : зб. наук. праць / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2006. С. 174–182.
33. Сокіл Г. Баладні мотиви у новелі Марка Черемшини «Парубоцька справа». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 22. Т. 2. С. 60–63.
34. Стеф'юк І. І. Людина і війна (на матеріалі художньої та мемуарної спадщини Марка Черемшини) : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2016. 215 с.
35. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підр. для студ. гуман. спеціал. вищих навч. закладів. 2-е вид., доп. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
36. Ткачук М. Збірка «Карби» М. Черемшини як вияв модерністського дискурсу української прози початку XX ст. *З його духа печаттю...* : зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів : БаК, 2001. С. 88–93.
37. Ткачук М. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2014. Вип. 41. С. 259–277.
38. Фінчук Г. В. Новели Гі де Мопассана. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2008. № 4. С. 26–30.
39. Хороб С. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття* : зб. наук. праць / упоряд. С. Хороб. Івано-Франківськ, 2006. С. 238–249.
40. Цивін Р. Деталь як засіб художнього узагальнення. *Радянське літературознавство*. 1966. № 6. С. 13–23.
41. Черемшина Марко. Новели; посвяти Василеві Стефанику; ранні твори; переклади; літературно-критичні виступи; спогади; автобіографія; листи / вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича ; ред. тому В. М. Русанівський. Київ, 1987. 448 с.
42. Черемшина Марко. Карби (новели). Київ : Дніпро, 1974. 215 с.
43. Яцків Н. Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана. *Молодий вчений*. 2015. № 11 (26). Ч. 1. С. 125–130.