

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ

УДК 821.161.2-94/-95.09"18/19"

### ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ПОРТРЕТ: ЖАНРОВА СТРУКТУРА, ЕВОЛЮЦІЙНІ ЛІНІЇ, ТИПОЛОГІЧНІ РІЗНОВИДИ

**Василь БУДНИЙ**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

Досліджено особливості літературного портрета – одного з основних літературно-критичних жанрів поряд із рецензією та оглядом. Структуру, еволюцію та різновиди літературного портрета розглянуто на матеріалі української літературної критики кінця XIX – початку XX століть.

*Ключові слова:* літературний портрет, еволюція, жанровий різновид, літературно-критичний імпресіонізм, український Модерн.

Висловлену майже півстоліття тому претензійну тезу Ролана Барта про «смерть автора» багато хто ладен був сприйняти ледь не дослівно, хоча піонерів постструктуралізму йшлося про те, щоби розвінчати традиційне уявлення про автора як привілейоване джерело значення і передати читачеві право на вільну інтерпретацію тексту. Звісно, як до Р. Барта, так і після нього, зацікавлення творчою особистістю не зникло, що засвідчує потік інтерв'ю з митцями, телепрограм і фільмів про улюбленців публіки, художніх і наукових життєписів.

**«Некролог» виявився передчасним.** До речі, десь через вісім років після есею «Смерть автора» Р. Барт видав інтелектуальну автобіографію «Ролан Барт» (1975). А за останні півтора десятка літ визнання отримали студії Стівена Грінблатта «Вілл у світі: як Шекспір став Шекспіром» (2004; у заголовку застосовано омонімію: «Will» – зменшувальна форма імені Шекспіра і «will» – «воля, бажання»), Лео Дамроша «Жан-Жак Руссо: Невгамовний геній» (2005), «Джонатан Свіфт: його життя і його світ» (2013), «Світанок вічності: Образний світ Вільяма Блейка» (2015), Майкла Горра «Портрет роману. Генрі Джеймс і створення американського шедевра» (2012), Блейка Бейлі «Трагічна чесність: Життя і творчість Річарда Сйтса» (2003), «Далекий і дикий: Втрачені вікенди і літературні мрії Чарлза Р. Джексона» (2013) та інші численні книжки про класиків і сучасників.

Для української культури знаковими стали нещодавні дослідження «Тарас Шевченко: Життя і творчість» (2008) Івана Дзюби, унікальний десяти томник «Іван Франко» (2000–2009) Романа Горака та Ярослава Гнатіва – монументальна наукова біографія Каменяря, побудована на рідкісному документальному, переважно архівному, матеріалі. У тритомнику «На перехрестях віку» (2008–2009) Микола Ільницький перевидав монографії про Б. І. Антонича та І. Калинця і вперше оприлюднив розвідку про М. Яцкова. Книжки про ключові літературні постаті ХХ століття опублікували Ярослав Поліщук («І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський», 2010), Володимир Панченко («Юрій Яновський: Життя і творчість», 1988; «Володимир Винниченко: парадокси життя і творчості», 2004), Ростислав Мельників («Майк Йогансен: ландшафти трансформацій», 2000; «Літературні 1920-ті: Нариси, образки, етюди», 2013), Віра Агеєва («Поетеса зламу тисячоліть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації», 2001; «Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи», 2012), Тарас Салига («Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис», 1989; «Всесвіт, гори і він: Петро Скунець», 2007; «...І той вогонь, що не згаса...: маланюкознавчі студії», 2013; «Світ, поет і його слово: голобородькознавчі студії», 2013), Анатолій Ткаченко («Василь Симоненко: Нарис життя і творчості», 1990; «Іван Драч: Поет, кінорежисер, політик», 2000), Людмила Тарнашинська («Художня галактика Валерія Шевчука. Постаць сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури», 2001; «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління», 2010) та інші.

У строкатому потоці поліморфних текстів про життя і творчість письменників вагоме місце посів літературно-критичний портрет. Цей жанр, предметом якого є творча особистість, варто розглядати як одну з основних критичних форм поряд із рецензією, котра зосереджує увагу на окремому творі, та оглядом, що розширює поле зору до літературного процесу у тематичному, жанровому, стильовому чи будь-якому іншому перекрої.

Різні теоретичні аспекти критичного портрета досліджували науковці в Україні (В'ячеслав Брюховецький, Юрій Бурлай, Мальвіна Воронова, Роман Гром'як, Володимир Здоровега, Наталія Кучма, Марта Мельник, Михайло Стрельбицький) і за кордоном (Віктор Барахов, Ед Блок мол., Анатолій Бочаров, Леон Едель, Джеймс Кліффорд, Анна Корокотіна та ін.). Питань історичного розвитку цього жанру торкалися дослідники літературознавчої шевченкіани (Валерія Смілянська), критичної діяльності І. Франка (Іван Дорошенко), О. Маковея (Федір Погребенник, Олекса Засенко), С. Єфремова (Юрій Бойко) та ін.

І все ж відчувається потреба системного вивчення структури та жанрової диференціації портрета. Не претендуючи на повноту висвітлення цих питань, вважаю за доцільне розглянути їх на матеріалі доби раннього українського Модерну, коли на зламі літературних епох урухомилися та увиразнилися зв'язки портретних форм зі стильовими й методологічними орієнтаціями, утворивши велику розмаїтість жанрових різновидів.

**Інтертекстуальна і нарративна організація жанру.** Літературний портрет – це не тільки тематично, а й інтертекстуально та нарративно усталена модель серії критичних текстів. Жанрову його структуру формує взаємодія двох інтертекстуальних полюсів – біографічного полюса «життя» та інтерпретаційного полюса «творчості».

Біографічний полюс має діахронічний вимір і містить виклад подій приватного, громадського і творчого життя письменника, почерпнутих із різноманітного документального матеріалу (мемуарних, епістолярних, автобіографічних, щоденникових свідчень, історичних фактів, архівних відомостей) та хронологічно впорядкованих навколо концептів генези й еволюції, причини й наслідку, спадкоємності і нововведення.

А на інтерпретаційному полюсі чинними є аналіз і синтез, аналогія й контраст та інші способи синхронічного підходу, за допомогою яких з відмітних прикмет, відібраних крізь призму певної критичної методології і спроектованих на тло літературної традиції, формується характеристика творчості письменника.

Об'єднує обидва інтертекстуальні полюси ім'я автора. Згідно з Мішелем Фуко, авторське ім'я є еквівалентом опису<sup>1</sup> і виконує класифікаційну функцію: «Таке ім'я припускає групування в цілість певної кількості текстів, їх визначення та розрізнення методом протиставлення іншим текстам. Крім того, воно встановлює зв'язок між текстами... Факт, що під тим самим іменем з'явилось кілька текстів, вказує на те, що між ними встановився зв'язок гомогенності, спорідненості, автентичності одних текстів через використання інших» [1, с. 602]. Відповідно, синтетичні категорії «творча індивідуальність», «мистецьке обличчя», «індивідуальний стиль» виокремлюють із загального інтертексту певну текстову сукупність як таку, що належить біографічному авторові і має характерні, самобутні, впізнавані риси. Отже, ім'я автора підтверджує різноманітні контекстуальні зв'язки: а) між автором і сукупністю належних йому текстів; б) між окремими текстами його літературного доробку; в) між його творчістю і літературним та культурно-історичним контекстами.

Де межі портрета? Структурним його осередком є стильова характеристика творчості митця. Залежно від полюса, до котрого тяжіє критичний текст, окреслюються його риси як життєпису чи портрета – споріднених, та неоднакових жанрів. Про портретний жанр можна говорити тоді, коли біографічний, психологічний, світоглядний чи суспільно-історичний код використано для прочитання індивідуального стилю. І навпаки, застосування літературних текстів як ключа до розуміння письменникової особистості, його світогляду чи епохи є ознакою біографічної, психологічної, філософської або ж історичної розвідки.

Аналітична характеристика чи теоретичний роздум переривають хронологію так само, як хронологія порушує жанрову, стильову чи тематичну логіку викладу. Тому критик мусить щоразу вирішувати цю колізію. Можливі різні комбінації синхронії та діахронії. Класична дихотомія часто буває відображена в заголовку, як-от «Життя і твори Альфонса Доде» чи «Е. Золя, його життя і писання» Івана Франка, або «Б. Грінченко і характер його творчості», «Герман Банг – артист і чоловік» Миколи Євшана. Крім портрета із двочастинною композицією, в якому «життя» і «творчість» є взаємодоповнювальними елементами, існує й одночастинний варіант портрета – він містить виклад винятково творчих рис портретованої особи, а хронологічні елементи, якщо й появляються, є нечисленними, уривчастими і стосуються творчої еволюції,

<sup>1</sup> «Коли ми вимовляємо “Арістотель”, то використовуємо слово, яке є еквівалентом одного чи цілої серії описів-означень, як наприклад, “автор “Аналітики”, “засновник онтології” тощо» [1, с. 601].

увиразнюючи логіку синхронічного опису. Скажімо, одночастинну композицію мають вісім «літературних характеристик» у збірці М. Євшана «Під прапором мистецтва» (1910), які описують творчість М. Яцкова, П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, А. Кримського, О. Кобилянської, М. Чернявського та В. Стефаніка.

**Від життєпису до портрета.** Передісторія портретного жанру пов'язана, з одного боку, з ренесансною і просвітницькою біографістикою, зразками якої були «Життєписи митців» (1550) Джорджо Вазарі, десяти томні «Життєписи поетів» (1779–1781) Семюеля Джонсона і життєпис самого Джонсона (1791), що вийшов з-під пера Джеймса Босвелла, а з іншого, з тогочасними моралістичними нарисами, найбільш відомими з-поміж яких були «Характери» (1687–1694) Жана де Лабруера, закорінені в античних «Характерах» Теофраста (370–287 до н. е.), на яких, до речі, І. Франко взував свій сатиричний нарис «Доктор Бессервіссер», видрукований 1898 року в «Літературно-науковому віснику» (далі – «ЛНВ») за підписом «Не-Теофраст».

Становлення жанру відбулося в добу романтизму. В 1841 році ректор Единбурзького університету Томас Карлайл прочитав лекційний курс, у якому обґрунтував тезу про поетів як національних героїв. Згодом основоположник портретного канону Шарль Огюстен де Сент-Бев доводив Іпполітові Тену, що письменницький талент непередбачуваний і настільки ж детермінуючий, наскільки детермінований, тому навряд чи сам поет здатен розпізнати в собі той особливий стан, що його відкриває літературний портрет у душі генія [23, с. 128–129]. Захоплення самотутністю творчої особистості притаманне статтям Якова Головацького про М. Шашкевича (1846), Г. Квітку-Оснoв'яненка (1848), І. Котляревського (1849), працям Пантелеймона Куліша про М. Гоголя (двотомна біографія 1856 року), Климентія Зіновієва та І. Котляревського (1861), публікаціям Григорія Данилевського про Г. Сковороду, В. Каразіна, Г. Квітку-Оснoв'яненка у збірнику «Украинская старина» (Харків, 1866).

Доба позитивізму зорієнтувала літературну критику на уважне збирання біо- та бібліографічної інформації, привчила до пильних історіографічних і текстологічних студій, зваженої літературної, психологічної чи філософської інтерпретації та уникання особистісної оцінки. Традиції культурно-історичного підходу до літературних персоналій утверджувалися в обширних працях Девіда Мессона («Життя Мільтона», 1859–1894), Еріха Шмідта («Лессінг», 1884–1892), Георга Брандеса («Датські поети», 1877; «Есаяс Тегнер», 1878; «Вільям Шекспір», 1896). Серед відомих зразків тодішньої української біографістики – «Жизнь и произведения Т. Шевченка» (Київ, 1882) Михайла Чалого, «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» (томи 1–2, Львів, 1898–1901) Олександра Кониського, «Панько О. Куліш» (Львів, 1900) Осипа Маковея, «П. А. Кулиш. Биографический очерк» (Київ, 1901) Володимира Шенрока.

В епоху «малих діл» високо цінувався матеріал, добутий із першоджерел, зокрема інформація архівного та мемуарного походження. Одесит (псевдонім Михайла Комарова) у начерку «Степан Васильович Руданський (Деякі знадоби до його біографії)» («Зоря», 1886) на основі спогадів земляків і приятелів покійного поета пильно відновлював канву його життя, зовнішній вигляд, звички, культурні зацікавлення та естетичні уподобання, інтер'єр ялтинської квартири, останні передсмертні місяці тощо.

Користувалися критики й методом епістолярного інтерв'ю. У статті «Памяти И. И. Манжуры» («Киевская Старина», 1893) Микола Сумцов цитував спогади поета про свої «діккенсівські пригоди» в дитячі роки, які той виклав у листі до дослідника. Автобіографічні листи портретованої особи лягли в основу розділів-персоналій «Історії літератури руської» Омеляна Огоновського, портретних передмов Михайла Драгоманова до прозових творів Ю. Федьковича та І. Франка.

Вплив позитивізму позначився на структурі портретного жанру, що проявилось в перевазі фактографізму, відмові від оцінного елемента, звуженні інтерпретаційних горизонтів. У журнальній критиці прикладом таких тенденцій є життєписні нариси Павла Грабовського «Микола Гаврилович Чернишевський» та «Михайло Ларіонович Михайлов» («Житє і Слово», 1895) з дуже скупими судженнями про характер літературної творчості портретованих осіб.

Іншу, значно відмінну, тодішню тенденцію – поєднання історико-біографічного документалізму з суспільницьким публіцистизмом – засвідчує асиметричне співвідношення біографічного, культурно-історичного та літературно-критичного матеріалу у передмові М. Драгоманова до «Повістей Осипа Федьковича» (Київ, 1876): перших 10 % текстової площі тут займає автобіографія письменника, наступних 48 % – культурно-історична та ідеологічна характеристика епохи, а решту площі – фрагментарні літературні оцінки прози буковинського митця впереміш із просторими цитатами й публіцистичними та культурологічними медитаціями. Навіть заголовок передмови – «Галицько-руське письменство» – сигналізує зміщення акценту дослідницької уваги з портретованої особи на культурну історію суспільства.

Це співвідношення змінилося наприкінці XIX – на початку XX століть, коли літературна характеристика вийшла на передній план, а біо- та бібліографічний і культурно-історичний компоненти стали слугувати для неї експозиційним тлом.

**Жанр у модерному контексті.** Гасло доби раннього Модерну – «тріумф індивідуалізму в сучасній літературній творчості», а провідна вимога – «признання повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість» [21, с. 217]. Інтерес до творчої індивідуальності стимулював бурхливий розвиток портретного жанру – адже публіка бажає знати своїх кумирів.

Портрет став предметом пильної редакційної уваги з боку провідних періодичних видань – «Зорі», «Киевской старини», «Буковини», «ЛНВ», «Української Хати». Героями цього жанру були як класики (І. Котляревський, П. Куліш, Я. Щоголів, Ганна Барвінок) і письменники старшого покоління з цілком сформованим на той час творчим обличчям (Панас Мирний, Б. Грінченко, І. Франко, П. Грабовський), так і митці, творчість котрих перебувала в розвитку або навіть у становленні (М. Коцюбинський, молотузівці, Олександр Олесь).

Відбиваючи процес інтернаціоналізації літературного життя, тодішня критика створила для українського читача цілу галерею класиків світової літератури. Іван Франко портретував багатьох німецьких, австрійських, французьких, скандинавських, польських, російських письменників. Михайло Грушевський змалював літературні

силуети А. Доде й А. Чехова, Наталя Кобринська – А. Стріндберга. Оглядач зарубіжної літератури в «ЛНВ» Юрій Кміт звернувся до постатей В. Теккерея, Г. Бічер-Стоу, Г. Ібсена, Ф. Ніцше, Г. Гофмансталя, Б. Б'єрсона. Петро Карманський на сторінках молодомузівського «Світу» та інших видань накреслив профілі Г. Гайне і Дж. Кардуччі. Плідно працював у царині портретування зарубіжних класиків хатянин Микола Євшан (нарис про Р. Кіплінга, Ф. Шпільгагена, Г. Банга, Ж.-Ж. Руссо, Я. Врхліцького, Г. Гавтмана).

Потреба осмислити творчий внесок реалістів і стильові пошуки молодого покоління в контексті рідної і світової літератур визначила якісні зміни «портретного» мислення критиків на межі двох століть. Модерністи, особливо імпресіоністи, всупереч позитивістському об'єктивізму свідомо обрали суб'єктивність, психологізм, інтимізацію створюваного образу митця. Як феномен, позначений новизною й естетичною вражальністю, індивідуальна творчість, вважали вони, має право ввійти в літературний процес і функціонувати в духовній культурі. Відтак зменшилася питома вага елемента суто інформативного (біографічні дати, історичні факти, перелік творів, тематичне їх групування та переказ фабули), а на перший план вийшов аналітичний розгляд творчого доробку автора як оригінальної творчої системи, яку об'єднують самобутні ідейно-художні принципи та неповторне світовідчуття. Поглиблений аналіз сприяв розширенню інтерпретаційних меж і створив методологічну основу для різнобічної оцінки та розширення діапазону жанрових видозмін.

Напруга між двома, у принципі непеєднуваними, як влучно зауважив Ярослав Поліщук [16], дискурсами – дискурсом біографії та дискурсом творчості, а також їх взаємодія із суспільно-історичним та історико-літературним контекстами породжують велике багатство жанрових різновидів і функціональних видозмін портрета. Відштовхуючись од біографії, портретний жанр може висвітлювати тексти різноаспектно – як символічну проекцію внутрішнього світу портретованого письменника («психологічний портрет»), вираз його етичних, філософських чи релігійних позицій («ідеологічний портрет») або ж як свідок певної естетичної цілісності («стильовий портрет»).

Дослідники називають такі жанрові різновиди, як літературний портрет монографічного типу, нарис життя і творчості (критико-біографічний нарис), біобібліографічна довідка, портрет-передмова, портрет-некролог, «портрет у профіль» [14, с. 218]. Та їх значно більше, і не раз конкретні критичні тексти виходять за межі, визначені логічною класифікацією, виявляючи риси, що споріднюють їх з іншими жанровими категоріями. Природу такого явища пояснюють концепція родинної подібності Людвіга Вітгенштайна і теорія прототипів Елеонори Рош, Джорджа Лакоффа та інших представників когнітивістики. Концепція Л. Вітгенштайна дає змогу описати тексти як споріднені, динамічні й відкриті форми, ознаки яких лише частково збігаються й тому вони можуть бути причетними одночасно до різних жанрових категорій. А в теорії Е. Рош прототипом названо типового репрезентанта категорії: це «така одиниця категорії, яка поділяє максимум загальних властивостей з іншими одиницями (членами) цієї категорії та мінімум властивостей з одиницями (членами) інших категорій»

[див.: 8, с. 16]. Літературний портрет є центральною одиницею жанру, яка має набір прототипних рис, а від цієї точки відліку відходять у різних напрямках видозміни, що споріднені з прототипом за низкою ознак, зокрема за наявністю літературознавчої характеристики творчості митця, однак відрізняються за іншими параметрами, наближаючись до рецензії, огляду, проблемної статті чи маніфесту, або ж біографічної, психологічної чи суспільно-історичної студії. Видозміни втрачають прототипні риси в міру віддаленості від центру, тому межі категорії стають розмитими на периферії і тамтешні видозміни засвідчують спорідненість з іншими жанрами, будучи частково розташованими на території їхніх периферій.

Наголошуючи як на подібностях, так і на відмінностях, когнітивний підхід дає змогу описати видозміни портретного жанру, відношення між ними й іншими жанрами, до яких вони виявляють тяжіння.

**Репертуар структурних різновидів.** Літературний портрет виявляє явні ознаки родинної спорідненості з жанровими формами життєписного полюса – від *біографічної монографії* до *біобібліографічної довідки*, яка виконує інформативну функцію і містить перелік важливіших фактів життя письменника зі стислими коментарями та лаконічною характеристикою-оцінкою, як-от мініпортрети, якими Олекса Коваленко презентував поетичну добірку кожного зі 125 авторів, представлених в антології «Українська Муза» (Київ, 1908). А до академічної (критичної) біографії наближаються такі праці, як «Тарас Шевченко-Грушівський» (томи 1-2, Львів, 1898–1901) О. Кониського, «Панько Олелькович Куліш» (Львів, 1900) та «Життєпись Осипа Юрія Гординського-Федьковича» (Львів, 1911) О. Маковей, «Співець боротьби і контрастів» (Київ, 1913) С. Єфремова. Критична біографія адресована фахівцям чи, принаймні, обізнаним читачам, має скрупульозний дослідницький характер, супроводжується методологічними заувагами, покликаннями на джерела, примітками і коментарями, бібліографією. О. Маковей, котрий видав окремою книжкою свою дисертацію про П. Куліша, визнав неможливість чіткого поділу письменникового життя на періоди, оскільки світоглядно воно досить цілісне, й застеріг, що вдається до умовної, суто прагматичної періодизації [13, с. 1–2]. Для глибшої історичної оцінки, казав критик в іншому місці, треба «докладної життєписи письменника» і «хронологічного покажчика його писань» [12, т. 11, 1900, част. II, с. 82]. Однак у колоніальних умовах, коли Україна перебувала у складі двох імперій, в одній з яких національну культуру було заборонено, дослідники зустрілися з надзвичайно ускладненим доступом не лише до історико-документальних матеріалів, а й навіть літературних текстів.

А на протилежному, інтерпретаційному, полюсі класичний *літературний портрет* формують критичний аналіз, літературна оцінка та інтерпретація творчості митця на тлі літературної традиції. Літературне тло є важливим складником, оскільки, за словами Григорія Сивоконя, «...творча індивідуальність, тобто сукупність тільки даному художникові притаманних неповторних особливостей, до кінця розкривається лише в зіставленні з безпосередньо супутніми його творчості явищами історико-літературного процесу – тими явищами, з якими творчість даного письменника перебувала у складній взаємодії» [17, с. 9].

Як монографічна характеристика життя і творчості письменника, портрет надає критикові якнайширший дослідний простір: тут можна використовувати елементи біографічного і психологічного методів чи психоаналізу, застосовувати різноманітний аналітичний інструментарій для вивчення індивідуальної поетики, здійснювати її проєкцію на тематичну, стильову чи жанрову площину літературної доби, простежувати генезу і міжтекстуальні зв'язки тощо.

Чимало зразків цього жанру набуває рис *есеїстичності* завдяки філософічно місткій, узагальнюючо-образній характеристиці літературного явища, забарвленій особистісною медитацією та емоційною оцінкою. Не дотримуючись строго принципу наукового об'єктивізму, есеїст залюбки користується тропами і риторичними фігурами для навіювання читачеві своєї позиції. Талановитим і натхненним майстром цього жанру Юрій Бойко вважав С. Єфремова і як приклад назвав його нарис про Б. Грінченка «Людина повинності» [2, с. 40]. Багатоплановість розкутого, асоціативного і парадоксального мислення притаманна есеям Василя Горленка, Гната Хоткевича, Остапа Грицяя, Миколи Євшана, Андрія Ніковського.

**Літературна характеристика.** Процеси спеціалізації інтелектуальних галузей у національній культурі кінця XIX століття стимулювали критику перейти від публіцистичної всеїдності до фахового зосередження уваги на стильовій своєрідності портретованих авторів. Як пригадуємо, у трактаті «Із секретів поетичної творчості» («ЛНВ», 1898) І. Франко висунув вимогу до критики обмежитися обговоренням «чисто літературних і артистичних питань» [21, т. 31, с. 53]). Саме від І. Франка отримала імпульс *літературна характеристика* – портретний різновид, у якому інформативний матеріал зведено до мінімуму, а основні зусилля спрямовано на з'ясування творчої манери, інтерпретацію проблематики, оцінку естетичних якостей і прогнозування творчих перспектив.

Стаття І. Франка «Леся Українка» («ЛНВ», 1898) містить огляд творчої еволюції молоді поетеси та характеристику її «літературної фізіономії», а завершується теоретичним акордом – відомою формулою поетичної краси. Іншу Франкову статтю – «Конрад Фердінанд Мейер і його твори» («ЛНВ», 1899) – розпочинає «внутрішній портрет», який зображує психологічний конфлікт між митцем і поетом, що точиться в душі портретованого героя. Серцевину статті становить опис індивідуального стилю. За образним висловом критика, Мейер стоїть серед молоді генерції, мов крислатий дуб, що міцно держиться корінням ґрунту і «має свій поважний, трохи, може, одностайний, але глибоко поетичний шум, що порушує душу і навіває свіжі світлі думки» [21, т. 31, с. 421]; «поле його творчості дуже широке», «на дні всіх тих сцен і малюнків, видно мов золоте тло, – шире, м'яке і гуманне, та при тім мужнє серце поета, його здорову вдачу, ясний погляд на світ і на людей. Він об'єктивний як мало хто з німецьких поетів нової генерції...» [21, т. 31, с. 421]. Далі портретист звернув увагу на такі поетикальні риси, як образ автора, особливості тематики і стилістики, різноманітність жанрових і наративних форм, зауваживши, зокрема, композиційний прийом «оповідання в оповіданні».

Услід за Франком чимало критиків звернулося безпосередньо до естетико-психологічного аналізу, намагаючись передати загальне враження, збагнути основні



тенденції творчості. Літературну характеристику зустрічаємо у критичному спадку Івана Труша («Василь Стефаник», 1899), Людмили Старицької-Черняхівської («М. Коцюбинський», 1906), Антона Крушельницького (портрети І. Франка, В. Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича), Олександра Грушевського (серія портретів, яка склала книжку «З сучасної української літератури», 1909), Володимира Винниченка («Геній України» в журналі «Дзвін», 1914). Такими критичними формами заповнено другу частину книжки М. Євшана «Під прапором Мистецтва» (1910), де в розділі «Портретні характеристики» зображено не зверхній життєпис, а «внутрішню біографію»: події творчого життя, психологічні конфлікти та світоглядні злами у творчій психології портретованих осіб.

У заголовках, підзаголовках і текстах критичних статей часто містяться різноманітні метажанрові вказівники, зокрема, такі синонімічні означення літературної характеристики, як «портрет творчості», «образ творчості», «літературна фізіономія автора». Портретні розвідки О. Маковея в «ЛНВ» переважно отримували уточнюючі жанрові означення: «Андрій Чайковський» (1898) – «літературно-критична студія», «Тимотей Бордуляк» (1898) – «літературно-критичний нарис», «Ольга Кобилянська» (1899) – «літературно-критична студія», «Павло Грабовський» (1899) – «дещо про його життя і діяльність».

Структура портретів, які відтворюють образ сучасника, має певні особливості: вона тяжіє до рецензії, містячи оцінні і дискусійні міркування, й тому є відкритою, прогностичною, бо прагне передбачити перспективи розвитку творчої особистості. Як визнав І. Франко, «немає нічого цікавішого для критика, як слідити крок за кроком розвій автора, прислухуючися, як в його слові звільна міцніють, доходять до переваги, а далі до повного гармонійного панування тону, властиві його талантові» [21, т. 31, с. 255]. Такі методологічні настанови притаманні статтям Івана Франка «Леся Українка» («ЛНВ», 1898), Михайла Грушевського «Наталія Кобринська» («ЛНВ», 1899) і «Йван Семанюк (Марко Черемшина)...» («ЛНВ», 1902), Бориса Грінченка «А. Е. Крымский как украинский писатель» («Киевская Старина», 1903), розвідкам Антона Крушельницького про письменників «Покутської трійці» (1908-1909), портретним публікаціям Осипа Маковея про Андрія Чайковського (1898), Тимотея Бордуляка (1898), Ольгу Кобилянську (1899), Павла Грабовського (1899), Стефана Коваліва (1900) в «ЛНВ». Скажімо, стаття О. Маковея «Стефан Ковалів» отримала характерну портретну структуру, хоча була написана з нагоди виходу перших двох збірок вже літнього, талановитого, але малознаного письменника-вчителя з Борислава – центру нафтодобувної промисловості й водночас глухої культурної провінції Галичини. Зібрані докупи оповідання дали критикові змогу окреслити тематичні зацікавлення, специфічну суспільно-економічну проблематику, характерні стильові риси, які вирізнили письменника з-поміж сучасників.

З'явилися й літературні характеристики з прогностичною оцінкою молодих митців, котрі заявили про себе вдалими дебютами. Наприклад, І. Труш портретував В. Стефаника відразу ж, як тільки-но в Чернівцях вийшла його «Синя книжечка». Так само портрети М. Філянського, Олександра Олеся, Г. Чупринки не забарилися після появи однієї-двох збірок. Не раз рецензія набувала рис портретного жанру, як-

от стаття «Йван Семанюк (Марко Черемшина) – Карби, новелі з гуцульського життя [...]» («ЛНВ», 1902), у якій М. Грушевський аналізував стильові тенденції творчості молодого новеліста на тлі еволюційної зміни реалістичної і модерністичної систем в українському письменстві.

Не завжди, ясна річ, критичні прогнози були вдалими. Малюючи 1898 року точними мазками образ Лесі Українки, І. Франко дещо схибив ув оцінці характеру і перспектив її творчості, сприйнявши талант молододі письменниці як винятково ліричний, тоді як з часом її геній особливо яскраво проявився й у галузі драматургії.

**«Я так бачу»: специфіка імпресіоністичного портрета.** Швидкий ритм життя, його мінливість сприяли поступовому відходу від громіздкого академічного викладу до мозаїчного виразу особистих вражень і мистецьких інтенцій критика. Автор-імпресіоніст не раз вибудовує белетризовані епізоди і драматизовані сцени, матеріал для яких, цілком вірогідно, й не вигадує, а запозичує із джерельних документів – листування, щоденників, записок, спогадів, літературних творів з автобіографічною основою, однак вільно його трансформує для створення естетичного ефекту. Схильність до белетризації, психологізації, настроєвих образів помітна в біографічній хроніці «Тарас Шевченко-Грушівський» (1898–1901) О. Кониського, портретних нарисах В. Горленка, О. Маковея, С. Єфремова, Д. Лукіяновича, М. Євшана, А. Крушельницького, М. Коцюбинського (реферат про І. Франка) та багатьох інших критиків, які створювали «психологічний портрет» письменника-сучасника на тлі епохи.

У низці літературних портретів, які вийшли з-під пера І. Франка в 1900-х роках, спостерігаємо різноманітні засоби творення настроєвих ефектів і способи зацікавлення читача. Наприклад, після белетризованого вступу до статті «Володимир Самійленко» («ЛНВ», 1907), критик переходить до роздумів над індивідуальним стилем письменника, попередньо зауваживши: «...Отсей його духовий тип, який робиться в моїй душі все ясніший і виразніший по прочитанні кожної поезії В. Самійленка, я бажав би списати і передати тут так, як я відчуваю його. Я не хочу критикувати його; Самійленко належить до тих літературних появ, які поперед усього цікаво і важно пізнати в їх характерних прикметах, і вже се пізнання дасть нам найкращий критерій їх вартості» [21, т. 37, с. 200]. Такі заяви треба розглядати як своєрідні *loci communes* – поширені в добу імпресіонізму й символізму риторичні прийоми зацікавлення читача, навіювання йому шанобливого ставлення до мистецького явища.

Зокрема І. Франко сміливо доповнив культурно-історичний контекст естетико-психологічними елементами, запровадив у портретну структуру власні враження від особистих зустрічей з портретованим письменником [див. детальніше: 6, с. 171–205]. Притім критик не подав готовий висновок, а зробив читача співучасником критичного пошуку: перетворивши самого себе на героя власного нарису, він крок за кроком розкриває перед нами свої знахідки і розчарування, втрати і відкриття на шляху духового зближення з небуденними постатями. Відтворюване «я» портретованого письменника проступає поступово – крізь призму авторського «я» портретиста. Функцію інтимізації виконують елементи інтерв'ю, репортажу, мемуарів, виклад зворушливої чи анекдотичної пригоди. Пильну увагу звернено й на інтер'єр. Часто навіть буденна деталь

стає знаком присутності славетної особи й допомагає глибше збагнути духовий її ландшафт. Наприклад, для Франка-автора статті «Ювілей І. Левицького (Нечуя)» («ЛНВ», 1905) магічним ключем до загадкової постаті видатного письменника став альбом з кольоровими малюнками квітів, над яким схилився, мов зачарований, колекціонер – з таким самим захватом повістяр вивчав людські типи, милувався краєвидами, збирав життєві ситуації.

Усталений з часів Огюста Сент-Бева і Пантелеймона Куліша, літературний портрет на межі ХІХ–ХХ століть втрачав хронологічну послідовність викладу, біографічний елемент та історичне тло – їх заступив спонтанний вислів безпосередніх вражень. Замість деперсоналізованого, безоцінного викладу від третьої особи в множині (нейтральне «ми» академічного тексту) запанував виклад від сприймачевого «я», стилізований під замріяно-ліричну або ж лукаво-жартівливу оповідь.

Для імпресіоністичного бачення характерні актуальний часопростір «зараз і тут», звуження горизонту спостереження, скорочення дистанції до об'єкта, «близькозоре» розглядання його впритул, коли інтерпретатор проймається зображеним настроєм, ледь не отожднюючи себе з персонажем, як у статті «Яків Іванович Щоголів (Огляд його життя і діяльності)» Гната Хоткевича: «...“У полі” – що се за чудова поетична річ! Як ясно стає перед нами образ старого гречкосія, що проміняв спис і шаблюку на воли і плуг! А тут, серед сего великого поля, при заході сонця, як на те снуються думки: “За буджацькими степами / їдуть наші з бунчуками... / А я... з плугом та з сохою / понад нивою сухою...” ...нема нікого. Сам один серед поля!...» [12, 1898, т. 3, с. 96].

Ще одна риса імпресіоністичного прочитання – схильність до стилізації. Ескіз «Микола Вороний», що був передмовою Спиридона Черкасенка до збірки «В сьйві мрій», перейняв од своєї моделі мотиви естетизму й містицизму, символістичну образність античного походження, сецесійне насичення вигадливими декоративними деталями, піднесені екстатичні інтонації: «Вороний – поет ясної краси, прозорої, як вода лісових озер. Ні багатство прекрасних символів, ні витончена грація його блискучого віршу, ні артистичне сполучення слів, що часом згучить як справжня музика, – сливе ніколи не затемнюють змісту його поезій» [3, с. 10]. Імпресіоністичний портрет, як бачимо, намагається не лише психологічно, а й стилістично зблизитися з портретованою особою, набуваючи значних мистецьких якостей, а то й цілком перетворюючись у красне письменство.

Відмовившись від посередництва аналітичного інструментарію та абстрактних теорій, імпресіонізм віддав перевагу безпосередньому естетичному переживанню. «А Савченка я зовсім не розумію» [15, с. 133], – не боявся заявити Андрій Ніковський. Однак додав суттєве уточнення: «І не треба знати й розуміти. Тут треба відчувати, або покинути книжку поезій Якова Савченка» [15, с. 136].

**Психологічні ландшафти мистецької душі.** У портретному жанрі під впливом імпресіонізму й символізму поширилася тенденція «вчуття» – інтуїтивного відчитування духовного світу митця, що фіксувалося в есеїстичних формах «внутрішньої біографії», «духової фізіономії». «Психологічний портрет» створювали С. Єфремов, Д. Лукіянович, О. Маковей, М. Євшан. Цей жанровий різновид зосередився на проникненні у внутрішній

світ письменника, з'ясуванні його характеру, особливостей психіки, світовідчуття тощо. Жанрові особливості своїх статей критики не раз уточнювали в підзаголовках, як-от: «психологічна студія» – до статті «Герман Банг – артист і чоловік» («ЛНВ», 1911) Миколи Євшана, «психографічний нарис» – до статті «Олексій Плющ» («Українська Хата», 1909) Івана Липи.

На ґрунті «психологічного методу» виникали дискусії. Скажімо, не маючи певних документальних свідчень, І. Франко у монографії «Іван Вишенський і його твори» (Львів, 1895) свідомо застосував «психологічне» прочитання творів афонського аскета, будучи переконаним, що в них виражено внутрішню боротьбу автора: «хоч фігура його являється нам оповита мрякою незвісності, писання його говорять до нас живим, енергичним словом і дають нам можливість заглянути в душу їх автора, оцінити і полюбити в нім чоловіка, писателя і патріота» [21, т. 30, с. 198]. Однак А. Кримський у рецензії на книжку скептично оцінив потуги створити психологічний портрет полеміста: «Гіпотези – це справжня біда Франка, тому що він поет... у результаті виходить не стільки наукова біографія Вишенського, скільки історичний роман» [11, т. 2, с. 405].

Через те, що письменники-класики вже відійшли в минувшину, було знято, здавалося б, усі етичні бар'єри, які б перешкоджали використанню документальної бази. Однак тут постали етичні та епістемологічні питання: скільки правди про митця можна і варто оприлюднювати? Якщо Олександр Колесса вважав можливим і важливим пошук відповідей на питання про сексуальний досвід письменника [див.: 10, с. 98], то Денис Лукіянович був налаштований проти копірвання в подробицях інтимного життя [5, 1913, № 20, 28 (15 ст. ст.) січня].

Як відомо, літературні твори з більш-менш виразними автобіографічними натяками портретисти схильні використовувати для компонування життєписів та «духовних біографій» їхніх авторів. Так поводитися М. Чалий та інші шевченкознавці з Шевченковими творами, С. Єфремов та інші критики – із творами І. Франка, Лесі Українки, О. Олеся, трактуючи їхніх персонажів як alter ego автора. С. Єфремов, заявив: «Скажи мені, хто герої твоїх творів... і ми скажемо, хто ти» [9, 1903, т. 83, кн. 12, с. 625–626]. І. Франко не погодився з таким трактуванням, нагадуючи, що літературні твори належать до царини мистецької фікції [21, т. 39, с. 38]. Так само й Леся Українка – задовго до виступу Р. Барта проти трактування Автора як джерела сенсу – заперечила метод критики ad hominem: «Не слід уважати кожної ліричної поезійки за сторінку з автобіографії, бо часто в таких поезіях займенник “я” вживається тільки для більшої виразності» [19, т. 10, с. 154].

Зате символісти, та й, зрештою, не тільки вони, схильні були розглядати творчість як інтимний щоденник автора, його «духову біографію». На зламі століть критики-«психографи» отримали у своє розпорядження в якості інтерпретаційних інструментів різні психологічні теорії: естопсихологію Еміля Еннекена, з якою Іван Дорошенко порівняв Франкову ідею «наукової критики», заснованої на естетико-психологічних засадах; теорію вчуття чи емпатії (Einfühlung) Теодора Ліппса і Роберта Фішера, яку можна вичитати у символістів; психофізику, елементи якої помітні у Франкових портретних характеристиках творчості І. Нечуя-Левицького, статтях Людмили Старицької-

Черняхівської та деяких інших критиків; психоаналіз, що його вперше до творчості Т. Шевченка застосував 1916 року Степан Балей.

**Фрагментарні різновиди жанру.** Тенденція поступового зменшення питомої ваги біографічного та суспільно-історичного контексту проступає у різних відмінах портретного *нарис*у – жанрової форми, яка не претендує на відтворення вичерпного, суцільного образу, однак, вдаючись до побіжних нотаток, не уникає й докладних характеристик та викладу особистих вражень. Тут зустрічаємо *біографічний нарис* Б. Грінченка «П. А. Кулиш» (Чернігів, 1899), *біографічно-літературний нарис*, як зазначено в підзаголовку статей Михайла Мочульського про О. Козловського (1906), Михайла Лозинського про М. Драгоманова, І. Франка, М. Павлика, Б'єрнстєрне Б'єрнсона, Льва Толстого, Івана Тургенєва та ін. (збірник «Люди», Львів, 1909), а також *нарис літературної діяльності* – таким є підзаголовок статті М. Євшана «Іван Франко» («ЛНВ», 1913). Притім спостерігається методологічна поляризація біографічного та літературного елементів: якщо у Б. Грінченка увага спрямована на життєпис, доповнений літературними та ідеологічними коментарями, то у М. Євшана навпаки – йдеться про внутрішні конфлікти в душі митця та іманентні рушії його творчості.

Імпресіоністичне сприйняття мистецтва породило низку жанрових видозмін портретного нариса. Близнятами українського терміна «нарис» є *ескіз* і *шкіц*, що означають (у французькій та німецькій мовах відповідно) побіжно виконаний начерк. Для всіх цих жанрових варіантів, назви яких забезпечують автора від закидів у неповноті та фрагментарності, характерна широка стильова амплітуда – від безпретензійного й невибагливого письма, що фіксує сукупність різномірних ознак, створюючи більш-менш цілісне враження, до граціозної манери вислову легкими, вільними штрихами без нудного академічного заглиблення в сутність предмета. Стильова вишуканість, скажімо, характеризує есей Богдана Лепкого «Василь Стефаник» («Руслан», 1903), який має ліризовану асоціативну структуру, аналогічну з малярським пуантилізмом, за будовою близький до верлібру, бо складається із синтаксично ритмізованого потоку розрізнених мікроелементів: схвильованих вражень, ліризованих образів, експресивних парафраз, рясних цитат, мимовільних зіставлень і влучних спостережень, за допомогою яких зворушений критик злегка начеркав постать новеліста на тлі його творчості.

Зазначені в підзаголовках літературних портретів такі авторські визначення, як *сильветка* («Євгенія Ярошинська» Дениса Лукіяновича в «ЛНВ», 1904), *шкіц* («Майстри слова» Христі Алчевської в «Українській Хаті», 1910), *ескіз* («Володимир Винниченко» Івана Кончиця в «Українській Хаті», 1910; «Поезія Грицька Чупринки» Спиридона Черкасенка в газеті «Рада», 1910), *етюд* («Михайло Щепкін» Миколи Вороного в журналі «Сяйво», 1913), були сигналами специфічно модифікованих портретних структур, які пунктирно, а не суцільно, окреслюють контури творчої особистості.

До цих видозмін, майже рівнозначних або ж таких, що частково збігалися чи вживалися поперемінно, прилягає афористично-символічна *мініатюра* чи, так би мовити, *медальйон* святкового або ж меморіального характеру, для якого притаманні високий патетичний стиль, афористичний спосіб мовлення, уникнення деталізації, охоплення постаті в широких часопросторових контекстах, коли деталь набуває символічного

значення. Як приклади, можна згадати пам'ятку, яку з нагоди столітнього ювілею нової української літератури М. Коцюбинський надіслав 1903 року від імені Чернігівського музично-драматичного товариства до Полтавської міської думи, а також вітальний адрес «Іванові Франкові» Б. Грінченка («Нова Громада», 1906) і, звичайно, неперевершену за вражальною силою «Присвяту» («Ukrainische Rundschau», 1914) І. Франка, яка містить профіль національного генія, окреслений у кількох стримано пафосних фразах, виділених в абзаци, орнаментованих метафоричною образністю, синтаксичними паралелізмами, риторичними фігурами й анафорою, що надає цьому тексту якостей поезії в прозі.

**Тенденції циклізації.** З другого боку, поширилися тенденції поєднання портретних текстів, унаслідок чого появились структурно ускладнені критичні студії компаративного характеру, побудовані з двох і більше портретів, а також цикли – сполуки, творені з окремих портретів:

- *портретний диптих*, в якому одна портретована постать порівнюється з іншою, співзвучною, або контрастною, як-от огляд Лесі Українки «Два напрями в новітній італійській літературі» («Жизнь», 1900), *ідилогія*, наприклад, цикл Євгена Дегена «Нові сили в сучасній літературі» («ЛНВ», 1900–1901), що складається з двох частин: «Ада Негрі» (1900) і «Йоганна Амброзіус» (1901). Дихотомічну будову має стаття Івана Кревецького «Антін Чехов – Микола Горький» («Діло», 1904), яка народилася з раніше опублікованих рецензій на збірники прози тих авторів у перекладі українською;
- *тернарний портрет*, наприклад, три портрети на історико-літературному тлі у статті Лесі Українки «Писателі-русини на Буковині» («Буковина», 1900), і *трилогія* – мемуарне видання Б. Лепкого «Три портрети (Франко. Стефаник. Оркан)» (Львів, 1937);
- *галерея портретів*, прикладом якої є книжка Олександра Грушевського «З сучасної української літератури» (Київ, 1909), де в обрамленні спільного вступу і післяслова викладено низку портретів кількох поколінь прозаїків кінця XIX – початку XX століть.

Природним є вкраплення елементів літературного портрета у структурну тканину інших жанрів. Наприклад, Франкова стаття «Сучасні польські поети» («ЛНВ», 1899) – це монтаж портретів Асника, Марії Конопницької, Леонарда Совінського, Яна Каспровича в колі сучасників-однодумців і супротивників, з якого вимальовується збірний образ покоління на широко накресленому суспільно-громадському і літературному тлі. Так виникає *колективний портрет* – просопографічна панорама літературної епохи. Термін «просопографія» запроваджено в XIX столітті на означення методу, за допомогою якого досліджували осіб і соціальні групи, створювали «колективні біографії» і відстежували певні закономірності суспільного життя. Просопографічний характер має, скажімо, відома стаття М. Євшана «Поезія безсилля», з якої постає синтетичний стильовий портрет молодомузівського середовища.

...Однак на цьому повноваження портретного жанру, ясна річ, закінчилися – тут вже простягнулася царина літературно-критичного огляду.

**Прагматика літературної іконографії.** Значною була диференціація портрета на такі прагматично визначені різновиди, специфічну форму яких зумовили комунікативна ситуація, адресат, функціональне призначення тощо:

- *ювілейний портрет* (до річниці народження чи роковин смерті), зразками якого є статті І. Франка «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)», М. Євшана «Сандро Ботічеллі (В п'ятсотлітню річницю його уродин)». Свого часу часопис «Зоря» запровадив портретну рубрику, у якій друкували статті, що супроводжували мальовані чи фотографовані образи відомих культурних діячів. Наприклад, у першому номері «Зорі» за 1896 рік з'явилася ювілейна стаття О. Маковея про І. Франка.

Щоправда, як зауважив Микита Сріблянський (Шаповал), критики, бувало, надживали святковим аспектом ювілейного стилю, залишаючи поза увагою «трагічний бік життя ювілятів» [20, 1913, № 7–8, с. 508];

- *некролог* часто переростав формальні жанрові межі і перетворювався на роздуми над особою та творчістю митця, як-от присвячені пам'яті М. Коцюбинського некрологи М. Грушевського («ЛНВ»), М. Могилянського («ЛНВ»), С. Єфремова («Рада»), М. Возняка («Ілюстрована Україна»), М. Зерова («Світло»), С. Черкасенка («Сяйво»), М. Сумцова («Южный Край», Харків), Любові Біднової-Жигмайло («Южная Заря», Катеринослав), С. Петлюри («Украинская Жизнь», Москва);
- *популярні життєписи* для народу, які видавали І. Франко, Б. Грінченко, Д. Лукіянович, Христя Алчевська, М. Возняк, Б. Лепкий. Ця функціональна видозміна виробила низку прикметних рис, чимало з яких (ідеалізація портретованої особи, схематизація політичного та літературного обличчя, дидактизм тощо) негативно сприймали сучасники: М. Драгоманов застерігав «неправда – не просвіта», а хатяни виступали проти творення ритуалізованого культу видатних осіб і моралізаторства;
- *автопортрет* – це споріднені з портретом різновиди авторської передмови, вступного слова чи маніфесту, в яких збігаються «я» наратора і зображуваного героя. В автопортреті наратор розповідає про себе як людину і митця, викладає творче і громадянське кредо («Дещо про себе самого» Івана Франка, його ж промова на 25-літньому ювілеї 1898 р.). Часто автопортрет межує з маніфестом, особливо, коли має поетичний вираз, як-от відомі вірші «Піонер» (1893) П. Куліша та «Декадент» (1896) І. Франка;
- *енциклопедична персоналія*, яка являє собою стислий нарис життя і творчості письменника, складається з біографічної довідки, літературної характеристики і короткої бібліографії. На сторінках російського «Енциклопедичного словника Брокгауза і Єфрона» (1890–1907) у цьому жанровому різновиді виступали М. Сумцов, А. Кримський, Б. Грінченко;
- *портретна монографія книжкового формату*: «Іван Вишенський і його твори» (Львів, 1895) І. Франка, «Тарас Шевченко» (Київ, 1911) М. Євшана, «Співець боротьби і контрастів» (Київ, 1913) С. Єфремова. Портрет-

монографія часто виростає із газетної чи журнальної статті, однак газетний, журнальний і книжковий різновиди жанру мають неоднакове змістове наповнення та стилістичне оформлення, різну публіку і відмінне функціональне призначення;

- *збірник портретів у книжковому форматі*, як-от «Южнорусские очерки и портреты» (Київ, 1898) В. Горленка, «З сучасної української літератури: Навчання і характеристики» (Київ, 1909) О. Грушевського;
- портретні розділи у *книжкових виданнях історії українського письменства та в підручниках* О. Огоновського, С. Єфремова, Б. Лепкого, О. Барвінського, М. Возняка. Квітчастими ліризваними пасажами оздоблював О. Огоновський «Історію літератури руської» (Львів, 1887–1894), яка, хоча й була заснована на принципі жанрової систематики, не отримала суцільного історіографічного характеру, а змонтована як кілька паралельних серій літературних портретів;
- «*усний портрет*», прилюдно виголошений у вигляді офіційної доповіді або ж імпровізованої промови – експромтом, без попередньої підготовки, а потім опрацьований і видрукований у пресі. Зразками «ораторської критики» є промови І. Франка на Шевченківських вечорах, його габілітаційна лекція про поему «Наймичка» Т. Шевченка (1895), реферат М. Коцюбинського «Іван Франко», виголошений на зборах чернігівської «Просвіти» 1908 року, виступ В. Винниченка «Філософія і етика Шевченка (Промова в 51 роковини смерті Шевченка)» («Дзвін», 1913).

**Війна портретів: полемічний аспект жанру.** Із сукупності різномірних за жанровими видозмінами літературних портретів, що вийшли з-під пера багатьох критиків і зображують одну й ту ж літературну постать, виникають тематичні портретні серії. Скажімо, портретну сководіану окреслюють статті, опубліковані у львівській «Правді» (С. Лаврецький – псевдонім Сергія Липковського, 1894), «Зорі» (Дмитро Пісочинець-Ткаченко, 1894), «Київській Старині» (Дмитро Багалій, 1895), «Молодій Україні» (Теофіл Мелень, 1900), «Українській Хаті» (Андрій Товкачевський, 1913), а також праці, що вийшли окремими виданнями у Харкові (Софія Русова, 1894) і Полтаві (Григорій Коваленко, 1919). Із портретного масиву зламу століть можна виокремити однотематичні портретні дискурси – котляревськіану, шашкевичіану, шевченкіану, кулішіану та численні інші «-ани». Зрозуміло, що займаючи різні ідеологічні позиції, портретисти дають неоднакове концептуальне освітлення таких видатних та ідеологічно неоднозначних осіб, як, скажімо, П. Куліш (пригадаймо, з одного боку, критичне ставлення І. Франка, Б. Грінченка, С. Єфремова, а з другого – пістет М. Вороного, М. Євшана, М. Сріблянського) чи В. Винниченко (захоплені оцінки І. Франка, Лесі Українки, критиків журналу «Дзвін» і стримане невдоволення чи відкрите обурення С. Єфремова, І. Стешенка, хатян).

Неминучими є й розбіжності між окресленням ролі митця у критичному портреті (*гетерообраз*) та в авторській самооцінці (*автообраз*). В. Щурат у літературному портреті «Д-р Іван Франко» («Зоря», 1896) високо оцінив збірку «Зів'яле листя» – «зад-



ля краси форми, поетичності вислову, оригінальності й добірної пластики поетичних образів» [7, 1897, ч. 5, с. 97] – як чудовий зразок декадансу (тобто символізму), та сам І. Франко, потрактувавши термін декадент (франц. *décadent* – занепадник) у прямому значенні, відповів полемічною поезією «Декадент» – знаменитим зразком поетичного маніфесту-автопортрета. Звісно, Іван Франко як особистість, громадянин, письменник не був занепадником, а енергійним, оптимістичним, надзвичайно продуктивним діячем, однак його лірична збірка дає українському читачеві добре уявлення про декаданс як сумовиту, ніжну й мелодійну символіко-імпресіоністичну лірику «кінця віку».

У критичній риторичі трапляється і «жанр навпаки», як-от «замість силуетки»: І. Франко опублікував з нагоди 30-ліття громадської діяльності давнього свого друга полемічну статтю – «Михайло Павлик (Замість ювілейної силуетки)» («ЛНВ», 1905), у якій з'ясував ідейні незгоди, піддавши ревізії історію українського політичного життя в Галичині й розвіявши легендарний ореол навколо Павлика-політика. Ображений ювіляр відповів у газеті «Діло» статтею «Пан Іван Франко супроти мого 30-літнього ювілею».

Юрій Шевельов ставив питання про дослідження образу автора, розглядаючи його як літературну форму: «Кожний бо портрет приносить образ споретретованої людини і маляра» [22, с. 193]. Безперечно, з портретних текстів критика-«маляра» окреслюються його естетичні уподобання та світоглядні настанови. Маючи несхожі мистецькі смаки і займаючи різні методологічні позиції, портретисти дають неоднакове концептуальне освітлення сучасників. На зближення з портретованою особою йде критик, котрий відчуває духову з нею спорідненість, захоплення творчістю, захват громадянською позицією тощо. І навпаки, способами естетичного відмежування, дистанціювання від портретованої моделі є іронія, пародія, шарж. Ці експресивні модуси портретного жанру здатні керувати читачевим сприйняттям, змінюючи буквальний сенс мовленого, не раз навіть у протилежному значенні, як у політичному «портреті без рамок» – алегоричній сатирі І. Франка «Доктор Бессервіссер» («ЛНВ», 1898) чи його ж саркастично забарвленій статті «Іван Гушалевиц» («ЛНВ», 1903) та інших текстах, у яких критик на літературному і документальному матеріалах відкривав потворне «лице Медузи» [21, т. 37, с. 79] – ретроградну сутність москвофільських діячів «старої Русі». А з відгуків на твори молодомузівців вимальовуються шаржовані портрети О. Луцького у статті М. Мочульського «Оден з дилетантів» («ЛНВ», 1908) та В. Пачовського у нарисі А. Крушельницького «Поет – жрець любові» («Літературно-критичні нариси», 1908).

**Методологічна диференціація жанру.** Полеміка найчастіше ґрунтувалася на концептуально відмінних підходах до оцінювання та інтерпретації літературної творчості, таких як:

- концепція референції, яка цінувала творчість за «правдивість», інтерпретуючи її як відображення життя письменника та його епохи. Цієї концепції дотримувалися культурно-історична школа, неонародницька критика, соціологічний напрям;
- концепція експресії, до якої схилилися здебільшого символістична та психологічна критика, вважаючи творчість виразом внутрішнього світу митця і цінуючи її за «щирість»;

- концепція імпресії, яку сповідували Гнат Хоткевич, Михайло Рудницький та інші імпресіоністи, котрі понад усе ставили «вражальність», бо розглядали її як джерело оригінальних естетичних вражень;
- концепція естетичного прагматизму, що цінує творчість за «майстерність» та «оригінальність», бо трактує її як індивідуально неповторний спосіб творення естетичного ефекту за допомогою традиційної палітри поетикальних засобів. Такими були засади естетико-психологічної (поетикальної) критики.

Перші дві концепції мають генетичний характер: референційна концепція схильна отожднювати автора і його героя, мистецьку і життєву (історичну) правду, сюжет і фабулу, а ескспресивна концепція уподібнює ліричне «я» та авторське «я». Натомість імпресіоністична та поетикальна критика виходять із безпосереднього естетичного враження, однак перша обмежується виразом яскравих рецептивних вражень, тоді як друга воліє аналітично відшукувати текстові механізми естетичного ефекту. А поетикальний підхід відрізняється від референційного та ескспресивного тим, що розглядає літературне явище в зіставленні не із «зовнішньою» (історичною) чи «внутрішньою» (психологічною) дійсностями, які є різнотипними стосовно неї, а з однотипним контекстом літературної традиції, на тлі якої з'ясовує особливості індивідуального стилю.

Різні методології формували неоднакове бачення суспільної ролі митця. Культурно-історична школа та неонародники зображували письменника як «робітника на полі національної культури»; критики журналу «Дзвін» – як «борця», сильну, вольову особистість; символісти – як загадкового «творця»-індивідуаліста і духовного аристократа, «оголена душа» котрого, роздерта дисонансами сумнівів і «вічних питань», священнодіє у величному храмі мистецтва, доступ до якого обмежено для непосвячених профанів.

Поняття «індивід», що означає в латинській мові «неподільний», зазнало розщеплення на межі XIX і XX століть. У трактаті «Із секретів...» І. Франко виклав концепцію поетичної творчості крізь призму теорії дворівневості людської душі (свідомість і підсвідомість). Поширеним стало обговорення проблем цілісності/роздвоєння особи. Концептуальні розломи проходили лініями «митець-громадянин» (неонародницька критика), «митець-соціум» (соціологічна критика), «митець-його творчість» (модерністи), «традиційний-індивідуальний стилі» (поетикальна критика).

Такі конфліктні вузли полюбляв зазначати С. Єфремов у парафразованих заголовках своїх статей: «Співець боротьби і контрастів» – про І. Франка («Киевская Старина», 1903); «Поет-громадянин» – про П. Грабовського («Киевская Старина», 1903); «Муза гніву і зневір'я» – про Олександра Олеса («Рада», 1909), «Поетизм самотності» – про Лесю Українку («Рада», 1912).

У соціологічній критиці мандрувала марксистська теза про залежність ідеологічної «надбудови» від соціальної «базис»: мовляв, не лише зміст, а й форма детерміновані способом економічних відносин та ідеологією тієї соціальної групи, до якої належить автор. Як стверджував Володимир Винниченко, «історія – се боротьба клас... Багато говорять про свободу мистців... Смішне, наївне, самообманне базікання!» [4, 1913, № 12, с. 478]. Ідеологізовані портрети створювали критики, котрі дотримувалися ради-

кально-демократичних, соціалістичних та соціал-демократичних поглядів (І. Стешенко, Т. Мелень, М. Лозинський, І. Кончіц, В. Винниченко та ін.). Наприклад, Іван Стешенко керувався тезою, що «всяка поезія виникає на ґрунті класових суперечностей» [18, с. 92], і трактував творчість І. Котляревського як вираз класової ідеології дрібного феодального землевласництва. Володимир Дорошенко задовго до появи марксистської концепції Володимира Коряка зарахував Є. Гребінку до «дворянського періоду нашої нової літератури» [12, 1912, т. 59, кн. 7–8, с. 63–78].

Натомість, дотримуючись метафізичної теорії символізму, молодомузівці і хатяни оточили ореолом святості магію мистецького слова і тайни душі його творця. Морально-етична оцінка та філософська інтерпретація хатян були засновані на «вчутті» (проникливого інтуїтивного вслухання в авторське «я», що нуртує у глибинах твору) та принципі «співтворчої критики» (М. Євшан) – символічному тлумаченні, яке доповнює твір, надаючи йому концептуальної завершеності.

Для М. Євшана найкращим виразом людського єства є мистецтво. Через мистецтво пізнаємо людину, тому літературний портрет повинен бути психографією мистецької особистості. Хатянин творив портрети інтелектуальні, насичені філософсько-етичним змістом, виразно забарвлені ідеологією неоромантичного індивідуалізму та панестетизму, тобто концепції цілковитого підпорядкування всіх сфер життя мистецтву, через що воно отримує унікальну етичну цінність. З погляду панестетів, поділ творчої особистості на «людину» і «митця», якого дотримувалися естети-прихильники «чистого мистецтва» (пригадаймо в М. Вороного: «До мене, як горожанина, / Ставляй вимоги – я людина. / А як поет – без перепони / Я стежу творчості закони»), є руйнівним бо відбиває жалюгідний стан мистецтва, спровокованого в міщанському середовищі. Деякі з Євшанових «зауваг», як-от про світоглядно-стильову еволюцію І. Франка та «класичний» стиль зрілої Лесі Українки були аналітично перевірені і підтвержені в дослідженнях неокласиків та інших науковців.

Засади естетико-психологічної (поетикальної) критики виклав І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898), перенісши увагу з біографічного й культурно-історичного контексту на літературний текст і його естетико-функціональні якості. У статтях І. Франка, Людмили Старицької-Черняхівської, М. Зерова та інших, попри помітний потяг до психологічного та імпресіоністичного портретування, спостерігаємо переорієнтацію від біографічної особистості з її психологічними і духовними особливостями до категорії індивідуального стилю з такими її поетикальними особливостями, які засвідчують відхилення від традиції, а не її наслідування. З-під їхнього пера час від часу виходили поетикально-стильові портрети, в яких біографічна інформація зведена до мінімуму, а її місце займає аналітико-синтетична характеристика творчості. За словами І. Франка, «найцінніше і найкраще в кожному чоловіці, а тим більше в письменнику, се його індивідуальність, його духовне обличчя зо всіма його окремішніми прикметами. Чим більше таких прикмет, чим вони характерніші та гармонійніші, тим багатша, сильніша й симпатичніша індивідуальність людини, зглядно письменника. До таких прикмет, що відповідають складові душі письменника, належить і мова. Здається, мова се щось спільне нам усім, а проте нема сумніву, що як кожна дитина в перших роках

виробляє собі свій окремих жаргон, так і кожний письменник, особливо талановитий, виробляє собі свою окрему мову, має свої характерні вислови, звороти, свою будову фраз, свої улюблені слова... Критикувати мову таких письменників із виробленою духовою фізіономією... се на мене робить таке враження, як коли би хтось критикував мій ніс, моє волосся, мої вуси» [21, т. 33, с. 276–277].

Хоча в І. Франка часто можна зустріти мотиви протистояння митця і суспільності, психологічного та ідейного роздвоєння, однак критика цікавлять і суто літературні, стильові конфлікти: у Т. Шевченка він помітив боротьбу народнопоетичного стилю і старої книжної манери, оригінальний поетичний голос М. Старицького протиставив інерції «конвенціонального стилю» Шевченкових епігонів, а новаторство модерних новелістів висвітлив на тлі реалістичної традиції.

Зокрема Л. Старицька-Черняхівська простежила майстерність зорової і просторової деталей, ритм фрази, особливості тематики у прозі М. Коцюбинського. Через нерозвинутість аналітичного інструментарію авторка подекуди вдається до імпресіоністичного мазка, як-от у характеристиці відомого осіннього малюнка «Ідуть дощі...» з повісті «Fata morgana»: «Який характерний темп і тон сеї мови, де кожне речення немов пригасає, де згук підіймається і немов знесилений розпливається в пів тоні, як найтонше pianissimo роялю... У Коцюбинського є свій власний, глибоко оригінальний стиль, який надає його мові м'який, співочий, злегка сумний тон. Кожна фраза немов пригасає на кінці, в ній нема різкої визначеності, вони ллються одна по одній, легко, плавно і лишають в душі вражіння тихої, сумної мелодії» [12, 1913, т. 62, кн. 5, с. 210]. Ознаками творчості М. Коцюбинського авторка вважає музичний стиль, красу форми, живі образи, глибину думки і гуманістичну спрямованість.

Проникливо зауважував, хоч і стримано оцінював новаторські тенденції Михайло Грушевський у портретних статтях «Наталія Кобринська» («ЛНВ», 1899), «Йван Семанюк (Марко Черемшина)» («ЛНВ», 1902). А початківець Микола Зеров, автор некролога «Пам'яті М. Коцюбинського» («Світло», 1913), пізніше продовжив разом з іншими неокласиками розвивати в цьому напрямі аналітичну критику.

Отже, наприкінці XIX і на початку XX століть розгорнулася система жанрових різновидів літературного портрета, не лише збагачуючись, а й структурно перебудовуючись: змінювалося співвідношення структурних складників, відбувалося переакцентування в системі «творча індивідуальність–історичне тло». Структурно різноманітні і різнобарвні за методикою жанрові видозміни літературного портрета вибудували пантеон класиків і сучасників. Чимало портретів є не лише першоджерелом історико-літературної інформації, а й містять концептуальні інтерпретації, які лягли в основу літературознавчих парадигм XX століття.

#### Список використаної літератури

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – 2-ге вид., доповнене / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.
2. Бойко Ю. Літературознавча та літературно-критична методологія Сергія Єфремова / Юрій Бойко // Сучасність. – 1976. – № 10. – С. 33–51.

3. *Вороний М.* В саяві мрій / Микола Вороний. – К. : Сяйво, 1913. – 62 с.
4. Дзвін. – Київ, 1913–1914.
5. Діло. – Львів, 1880–1939.
6. *Дорошенко І.* Іван Франко – літературний критик / Іван Дорошенко. – Львів : В-во Львів. ун-ту, 1966. – 210 с.
7. Зоря. – Львів, 1880–1897.
8. *Кальниченко О.* Переклад : категорія класична, прототип чи кластер? / Олександр Кальниченко, Валерій Подмінюгін // Наукові записки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 14–18. – (Серія : філологічні науки ; вип. 75 (5)).
9. Киевская Старина. – Київ, 1882–1906.
10. *Колесса О.* Юрій Коссован (Осип, Домінік, Ігор, Гординський де Федькович): Проба критичного розбору автобіографічних його повістей та його життя / Олександр Колесса. – Львів : Виданне Василя Лукича. Накладом Товариства імені Шевченка, 1893. – 100 с.
11. *Кримський А.* Твори : в 5 т. / А. Кримський. – К. : Наукова думка, 1972–1973.
12. Літературно-науковий вісник. – Львів ; К. – 1898–1914.
13. *Маковей О.* Панько Олелькович Куліш: Огляд його діяльності / Осип Маковей. – Львів : НТШ, 1900. – 175 с.
14. *Мельник М.* Літературний портрет : до проблеми жанрової моделі / Марта Мельник // Вісник Львівського університету. – Львів, 2007. – С. 215–220. – (Серія «Журналістика» ; вип. 31).
15. *Ніковський А.* Vitanova : крит. нариси / Андрій Ніковський. – К. : Т-во «Друкар», 1919. – 143 с.
16. *Поліщук Я.* Літературний портрет: між привидами минулого та викликами сучасності [Електронний ресурс] / Ярослав Поліщук // ЛітАкцент, 22 грудня 2010. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2010/12/22/literaturnyj-portret-mizh-pryvvyddjamy-mynulohota-vyuklykamy-suchasnosti/> Дата звернення: 27.01.2016.
17. *Сивокінь Г.* Художній твір і літературний процес / Григорій Сивокінь. – К. : Знання, 1986. – 48 с.
18. *Стешенко И.* Иван Петрович Котляревский // Научное Обозрение. – 1901. – № 9. – С. 81–105.
19. *Українка Леся.* Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975–1979.
20. Українська Хата. – К., 1909–1914.
21. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
22. *Шевельов Ю.* Вибрані праці : у 2 кн. Кн. II : Літературознавство / Юрій Шевельов. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 1115 с.
23. *Jefferson A.* Biography and the Question of Literature in France / Ann Jefferson. – N.Y. : Oxford University Press, 2007. – 426 p.

Стаття надійшла до редколегії 10.02.2016

Прийнята до друку 20.05.2016

---

**LITERARY-CRITICAL PORTRAIT:  
GENRE STRUCTURE, EVOLUTIONARY LINES,  
TYPOLOGICAL VARIATIONS**

**Vasyl BUDNYI**

*Ivan Franko National University of Lviv, Philology faculty,  
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000*

The article deals with the literary portrait as one of the main genres of literary criticism along with the review and the survey. The structure, evolution and types of the portrait have been reviewed based on Ukrainian literary criticism of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries.

*Keywords:* literary portrait, evolution, kind of genre, impressionism of literary criticism, Ukrainian Modern.