

# ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПІЗНАННЯ

Юрій КУЗНЕЦОВ

УДК 167/168 : 82.09

Yuriy Kuznetsov  
**THE PHENOMENON OF ARTISTIC DETAIL:  
THE METHODOLOGICAL DIMENSIONS OF COGNITION**

**Актуальність теми дослідження.** Феномен художньої деталі не є приналежністю тільки одного виду мистецтва – *мистецтва слова*. Це має велике значення для розуміння його природи. Здавна деталь привертає увагу майстрів пензля. Цікаві спостереження над використанням предметів, аксесуарів одягу знаходимо в щоденниках Ежена Делакруа [17, с. 211, 217, 227]. Не втрачає своєї вагомості це естетичне явище і для живописців. Так, Б.В. Йогансон вбачав у ньому проблему гармонії елементів і цілого у витворі живопису [24, с. 35]. І хоча у художницькій практиці ідейно-естетичним функціям деталі віддавна приділяється велика увага, в мистецтвознавстві, на жаль, ці проблеми ще не знайшли належного теоретичного осмислення й, тим паче, методологічного опрацювання.

Водночас наявні дослідження *феномену художньої деталі* вказують на її значення не тільки для літератури як такої або живопису як такого, а й для взаємозбагачення обох видів мистецтва. Так, цікавою є думка Г.І. Платошкіної щодо впливу композиції твору живопису на задум та особливості художньої форми літературного твору. Порівнюючи картину Пітера Брейгеля Старшого “Мисливці” і роман Леоніда Леонова “Скутаревський”, дослідниця висновує, що, вивчаючи смислову насиченість кожної одиниці полотна Брейгеля Старшого, російський письменник використовує його прийоми живописної композиції для вдосконалення своєї літературної техніки, зокрема майстерності художньої деталі [44]. Вплив естетичних законів живопису, і зокрема мистецтва деталі, на художню форму творів відчутний й у Михайла Коцюбинського [30–36]. Питання це тим

важливіше, що увагу дослідників усе більше привертають спільні естетичні якості, що узаasadнюють твори живопису і літератури [46; 69].

І справді, особлива увага приділялася *мистецтву деталі* М. Коцюбинського. Так, дослідники Л. Іванов, Н. Калиниченко, Н. Грицюта, Н. Над’ярних, П. Колесник, П. Хропко, Н. Жук, Д. Мищенко, Ф. Приходько, М. Костенко, В. Борщевський підкреслюють, що особливості художньої деталі тісно взаємопов’язані з індивідуальним стилем письменника, відзначають її яскраві зображально-виражальні властивості, важливу роль у психологічній характеристиці героя. Проте дані спостереження досі не узагальнені та не систематизовані повною мірою.

Відшліфуванням деталей виповнена і творчість архітекторів, які дбають про орнамент, розписи, скульптурне оформлення фронтонів не заради якихось утилітарних цілей, а з метою задоволення естетичних потреб людини. Причому кожна епоха виробляє свою міру, сказати б, деталізації і вишуканості оздоблення. Якщо в епоху Ренесансу, барокко така вигадливість стає характерною ознакою художнього стилю, то в наш час, як справедливо зауважує М.Г. Бархін, “прикріплення” монументальних розписів до торців найрізноманітніших за призначенням будинків – від дитячих садків до обмежених брандмауерами житлових будинків – не містить ніяких ознак художнього синтезу, не викликає естетичних емоцій [3, с. 201]. На смислову насиченість орнаменту, деталей звертають увагу й інші дослідники [26; 70].

Навіть музика, що, здавалося б, далека від “деталізації”, знає подібні явища. Цікаві мір-

кування у зв'язку з цим висловлював відомий радянський композитор Б.В. Асаф'єв. Розглядаючи музичний твір як процес, він вважав, що звукоідея охоплюється слухом завдяки цілому шереду паростків, зіставлень, “натяків наперед”, що виникають у її середині. Отож бо він виділяв у звукоідеї мікроелементи першопланові і другопланові (“похідні”), які збагачують її у процесі розгортання музичного твору [1, с. 235]. Ці “натяки”, зіставлення нерідко набувають і самостійного значення, переростаючи в окремі партії, що й створюють явища симфонізму, або *поліфонії*. Функціонування художніх деталей у літературному творі дуже нагадує ці процеси. Не випадково літературознавці, досліджуючи естетичні якості художньої форми творів, усе частіше звертаються до музики. Так, С.М. Соловйов, вивчаючи поетику Ф. Достоевського, відзначає, що один з важливих його художніх засобів – поліфонія, яка досягається поліваріантністю образів, розмаїтістю їх деталей [50, с. 23]. Навпаки, для інших письменників, зокрема М. Коцюбинського, характерний симфонізм, гармонія деталей у межах цілого [25, с. 158].

Значення деталі в мистецтві театру добре відоме завдяки крилатим словам А. Чехова про рушницю на стіні, що має вистрілити в останньому акті п'єси. Але не тільки предмети, декорації, а й окремі деталі акторської техніки – рух, жест – підпорядковані ідейно-естетичному “надзавданню” п'єси (див. [29]).

Проте в жодному з мистецтв художня деталь не відіграє такої великої ролі, як у мистецтві кіно. С. Ейзенштейн навіть спробував побудувати на ній теорію монтажу. Функція деталі в кадрі, кадру як елемента твору у фільмі, звуку, кольору в синтезі всіх художніх засобів [20, с. 36] – все це проблеми якщо не тотожні, то суголосні проблемам художньої деталі в літературному творі. Будучи синтетичним мистецтвом, кіно виявилось таким тільки для глядача. Для режисера, оператора, художника, актора і т. д. сценарій є насамперед об'єктом глибокого аналітичного осмислення. Тільки після цього вони приступають до синтезу, хоча, звісно, у житті цей процес не однолінійний. У зв'язку з потребою аналізу лінії, кольору, звуку, слова, освітлення, а також подальшого поєднання їх у струнку систему, увага теоретиків кіно до окремих деталей художньої цілісності не зменшується упродовж півстоліття [40]. Очевидно, не випадково значний поштовх вивченню проблеми художньої деталі дали дослідження Ю.С. Добін, який багата працює

у сфері теорії кіномистецтва. Власне, він зумів деякі категорії кіномистецтва застосувати до літератури, цілком довівши продуктивність такого підходу (див. [19]).

Феномен художньої деталі використовується і в багатьох прикладних галузях мистецтва та людської практики. Велика увага приділяється деталюванню в декоративно-прикладному мистецтві, рекламі, мистецтві оформлення книги, яке останню розглядає як цілісний і вивершений у своїх деталях ансамбль [38, с. 42]. Примітно й те, що саме з книгою або, точніше, з текстом пов'язана також ціла група прикладних ділянок людської практики, для якої художня деталь є важливим інструментом вирішення тих чи тих конкретних питань. Так, деякі дослідники літературних текстів, з погляду їх редагування, вважають деталь одним з атомарних елементів їхньої будови і на цій основі вибудовують теорію редагування [23]. Подібну думку висловлюють і деякі теоретики і практики перекладу [28]. Нарешті, й сам процес читання, передусім “динамічного” (швидкісного), теж слушно розглядається як сприйняття деталізованої структури тексту [72].

Велика сфера мистецтва, взагалі культури, де феномен художньої деталі привернув до себе увагу, викликає теоретичну рефлексію відповідних царин і галузей наук. Це – загальна лінгвістика, лінгвістична поетика, теорія перекладу, теорія редагування, загальна психологія, психологія процесів художньої творчості, психологія процесів сприйняття твору читачем, соціологія повсякдення, семіотика, мистецтвознавство, естетика, філософія. На жаль, у жодному з цих напрямів інтелектуального практикування, крім останньої, розвиток теорії деталі не пішов далі окремих висловлювань, спостережень, припущень. Немає потреби тут докладно зупинятися на них, оскільки вони значною мірою залучатимуться до аналізу під час розгляду конкретних питань художньої деталі. Варто лише наголосити, що не випадково значний масштаб застосування феномену художньої деталі і велике коло наукових проблем, що у зв'язку з цим виникли, покликали до життя цікаву і своєчасну працю А.О. Чернякова “Художня деталь як об'єкт естетичного аналізу” [62]. Природно, вона не могла відповісти на всі теоретичні питання відносно цього феномену, хоча значно просунула справу вперед.

Таким чином, поширення явища художньої деталі у різних видах мистецтва засвідчує

інтенсивний процес їх взаємодії, взаємопроникнення. Тож його вивчення відіграє велику роль, з одного боку, у глибшому розумінні кожного окремого виду мистецтва, з другого – у їх взаємозбагаченні, синтезі. Щонайперше це стосується літератури як універсального виду мистецтва, що здатний сприймати й акумулювати в собі також якості живопису, музики, кіно тощо. Адже, принаймні з початку ХХ століття, відбувається винятково активний процес збагачення літератури з допомогою інших видів мистецтва. Дослідження феномену художньої деталі в літературі відкриває нові можливості як для його розуміння в інших мистецтвах, так і для комплексного вивчення самої літератури різними науками – літературознавством, мовознавством, психологією, семіотикою, естетикою, філософією та ін. Насамперед це стосується поезики в широкому розумінні – як технології художньої творчості у різних сферах мистецтва [4, с. 25–96, 128–147; 34].

**Об'єктом методологічної рефлексії** вибрано новелістику Михайла Коцюбинського й у її контексті *еволюцію деталі у його творчості як засобу художнього узагальнення*, що підтверджує винятково продуктивне художньо-аналітичне бачення цим майстром українського слова навколишньої дійсності. Водночас це спричинено кількома моментами, що у взаємодоповненні утворюють предметне поле цього дослідження: по-перше, особливою увагою письменника до внутрішнього світу людини, до найтонших порухів її душі; по-друге, постійним пошуком адекватних художніх форм для цього і, по-третє, особливістю творчої манери письменника. Оскільки жанри малої епічної прози були характерні для художньої системи М. Коцюбинського, остільки дослідження його новел дає уявлення про своєрідність майстерності деталювання у творчості письменника в цілому.

## Розділ 1 МЕТОДОЛОГІЧНА МАПА ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ

Деталь як категорія естетичного аналізу давно привертала увагу дослідників. Скажімо, в 20-30-ті роки до неї зверталися В. Друзін і В. Шкловський, у 40-і – Г.Н. Пospelов та ін. Але особливий інтерес до неї виникає у 60-80-ті роки у зв'язку з актуалізацією вивчення проблем історичної поезики в літературознавстві. За цей період з'явилася велика кількість робіт, які присвячені майстерності художньої деталі Толстого і Чехова (Е. Добін,

В. Ковальов, А. Лебедева, З. Паперний, А. Чудаков та ін.), Франка (З. Гузар), Марка Черемшини (М. Боженко), радянських письменників (Р. Цивін, З. Куликова та ін.), в останні роки Т.Г. Шевченка (див. [59; 60]). Теоретичні аспекти даної проблеми розвивали у своїх дослідженнях С. Петрова, Г. Поспелова, В. Фащенко, К. Фролова, М. Щеглова, а також наші роботи, виконані за сорок років (див. [30–36]). І нарешті, художня деталь розглядалася і в комплексі як естетична проблема (А.А. Черняков [62] та ін.).

У значній кількості дефініцій художньої деталі, які з'явилися за останнє півстоліття, також не має однозначності. Більшість з них не має родового поняття, через яке можна було б визначити термін “деталь”. Слова “штрих” (В.М. Лесін, А.С. Пулинець), “конкретика” (Р.Д. Цивін) “подробиця” (Ф.В. Путнін) не передають його значенню мозаїку з достатньою семантичною точністю. Тому, виходячи із завдання даного дослідження, що розглядає деталь як результат аналітико-синтетичної діяльності художника, було прийняте наступне робоче визначення терміна.

*Д е т а л ь – 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.* При цьому “мікрообраз” є родовим поняттям терміна “деталь” і характеризує її як адекватний образ дійсності. Розуміння деталі як “елемента цілого” (художнього цілого) – це, звісно, прикмета видова, специфічна, що витікає із її аналітично-синтетичної природи.

У роботі далі розрізняються наступні види взаємозв'язків мікрообразів в образному світі твору: 1) самостійні, 2) ланцюжки взаємопов'язаних, 3) комплекс взаємопов'язаних і 4) система мікрообразів. До перших відносяться деталі, названі одиничними, до других – наскрізні, тобто ті, що повторюються у різних контекстах і семантично пов'язані між собою, до третіх – взаємозв'язок однотипних деталей (одиничних або наскрізних) і до четвертих – уся різноманітність структурно-сміслових взаємозв'язків деталей, що підпорядковані ідейно-художньому змісту твору як складній літературній системі.

### 1.1. Місце і роль аналітичного деталювання у розвитку літератури

Розлоге поняттєве використання явища художньої деталі в мистецтві та дослідження його

різними науками породжують труднощі подвійного характеру. По-перше, стосовно визначення самого феномену художньої деталі в тому чи іншому виді мистецтва, його загальноестетичних і специфічних для даного конкретного мистецтва якостей. По-друге, щодо розуміння сутнісного та периферійного змістовлень художньої деталі. У зв'язку з цим з'ясуємо, що відповідає нашому мисленню цього явища і яка власне художня деталь аналізуватиметься у творах Михайла Коцюбинського. Для цього слід дослідити кілька комплексів питань, щоб вичленити з них стрижневу проблему художньої деталі, яка має значення як для прози М. Коцюбинського, так і для осмислення природи цього естетичного феномену. Одразу підкреслимо, що йдеться про комплекси саме питань, а не проблем, що вимагало б вищого рівня узагальнення і побудови цілісної теорії художньої деталі, що є темою окремої самостійної праці. У центрі нашої уваги перебувають деякі суттєві характеристики художньої деталі, які можуть бути застосовані до вивчення поетики прозових творів відомого українського митця Михайла Коцюбинського. При цьому деталь розглядатиметься як елемент образного мислення письменника, що пов'язана у його творах з усією образною системою, а також з іншими категоріями поетики – точкою зору оповідача, сюжетом і композицією, характером тощо.

Розвиток літератури від найдавніших часів і до наших днів позначений складним, проте безперервним рухом художнього пізнання. Цей процес знаходить своє відбиття і в постійному поглибленні, розвитку, особливо в літературі XIX–XX століть аналітичної тенденції, “індикатором” якої певною мірою і слугує *художня деталь*. Понятійна еволюція деталі в історії літератури і в творчості окремого письменника – це водночас ширші або вужчі проблеми історичної поетики. Однак аналітичність має місце і в кожному окремому творчому акті. Скажімо, в ланцюгу “*об’єктивна дійсність – автор – твір – читач*” чи не найважливішим є процес художнього аналізу, результати якого знаходять відображення у системі образів і мікрообразів твору, тобто і в художніх деталях. Це – проблематика теоретичної поетики, що разом з проблемами історичної поетики відносно повно вичерпує підходи до вивчення художньої деталі.

Кожен момент процесу художнього аналізу (*об’єктивна дійсність – автор – твір – читач*) породжує цілий комплекс питань, пов’я-

заних з художньою деталлю і певним рівнем її вивчення. Для дослідників (як і для автора даної праці) з усіх рівнів найбільше значення має аналітичний формат художнього твору. Проте без розуміння процесів, які відбуваються на інших рівнях, важко збагнути і саму сутність художнього аналізу, і роль та місце художньої деталі в ньому. Розглянемо спочатку перший рівень – об’єктивну дійсність, що й створює умови для розгортання аналітичного процесу митця.

Можливість виникнення явища художньої деталі ґрунтується на фундаментальних властивостях навколишньої дійсності, віддзеркалюваної у творі. У філософії ці властивості позначені категоріями *перервності* і *безперервності* матерії. “Перервність означає “зернистість”, дискретність просторово-часової будови і стану матерії... Вона ґрунтується на подільності і певному ступені внутрішньої диференційованості матерії у її розвитку, а також на відносно самостійному існуванні її стійких елементів, якісно визначених структур...” [56, с. 433–434]. Такими якісно визначеними елементами постає перед художником насамперед світ предметів і речей. І це питання не другорядне для мистецтва, адже відносно світу предметів і речей виникають і формуються цілі напрями і школи [63, с. 138]. Згадати хоча б натуралізм, символізм, акмеїзм, врешті, реалізм, які не байдужі до предмета, речі і форм їх зображення. Або представника “нового роману” Алена Роб-Грійє, для якого ставлення до речі визначає основну його художню концепцію відтворення дійсності. “Речовизм” Роб-Грійє, – пише Т. В. Балашова, – типовий зразок деталізації в модерністському романі” [2, с. 264].

Дискретність, деталізація – характерна ознака не тільки матеріальної дійсності, а й ідеального – процесів і явищ свідомості. Адже остання так само об’єктивно існує, як і матерія, з тією лише відмінністю, що вона, здавалося б, вторинна й характеризує суб’єктивну сторону відображення буття. Ідеальні процеси і явища не тільки свідомості, а й психіки взагалі, також мають стійкі елементи, якісно визначені структури – емоції, почуття, думки, стани, переживання і т. д., що стають ідеалізованими об’єктами художнього зображення. Відтак існування реалій об’єктивного і суб’єктивного світів, тобто того, що знаходиться поза художником і твором, і є першоумовою можливості виникнення явища художньої деталі.

Якщо категорія дискретності акцентує увагу на якісній самостійності окремих предметів,

елементів світу, то категорія безперервності, навпаки, – на їхніх взаємозв'язках, на єдності. “Нескінченний всесвіт як у великому, так і в малому, як у матеріальному, так і в духовному, – пише О.Г. Спиркін, – невідступно підкоряється універсальним законам, що пов'язують у світі все в єдине ціле” [51, с. 84–85]. Саме воб'єктивна свідомість єдність світу і є тією основою, на якій виникають взаємозв'язки деталей і в художньому творі. Проте ця єдність може мати місце як у великих об'єктах, так і в окремих предметах, речах, їх компонентах та елементах. Членування цих об'єктів, предметів, речей в уяві художника і становить ту міру деталізації, подрібнення, якої він прагне досягти й майстерно відобразити в слові-тексті.

Множинність і дискретність світу нескінченні, так само *невичерпні* як атом чи кварк. І хоч художника цікавить насамперед видимий світ, проте і він практично (тобто, за І. Кантом, що “можливо через свободу”) не має меж деталізації. Звідси зрозуміло, чому онтологічний підхід до вивчення художньої деталі частково відбився і в її класифікації за сферами буття: предметна (речова), пейзажна, етнографічна, побутова і т. д. Звичайно, це тільки перший, поверховий прошарок вивчення цього явища, який поки мало що дає для смислового осягнення його естетичної сутності. Значно важливіше, як цей множинний і різномірний матеріальний й утаємничений духовний світи постають об'єктом художнього пізнання окремого митця. Другий комплекс питань, пов'язаних з деталлю як з елементом художнього аналізу, стосується саме цієї проблеми, точніше, одного з її моментів – психології художньої творчості. І це – другий рівень пізнання деталі.

В естетичному ставленні художника до дійсності, у пробудженні його творчих потенцій у конкретному акті творчості нерідко деталь відіграє важливу роль. Добре відомий випадок, коли куц респ'яха при дорозі наштовхнув Лева Толстого на створення образу Хаджи-Мурата – стійкої, незламної людини, що, подібно до рослини, не гнеться під ударами долі. Поштовхом до “роботи” уяви деталь служила й іншому великому майстру слова. Так, К. Паустовський згадує: “Олексій Толстой міг писати, якщо перед ним лежав стос чистого, гарного паперу. Він зізнавався, що, сідаючи за письмовий стіл, часто не знав, про що буде писати. У нього в голові сиділа одна якась живописна подробиця. Він починав з неї, і вона поступово витягувала за собою, як за чарівну нитку, всю оповідь” [42, с. 452].

З вибору, вичленовування деталі з цілості матеріального чи духовного світу сутнісно й розпочинається художній аналіз. Він не обмежується тільки цим, іде далі, з'ясовуючи причинно-наслідкові взаємозв'язки між частиною (деталлю) і цілим. Однак саме аналітико-синтетичні процеси художнього мислення становлять основу розуміння дискретності вказаних світів. “Поділ об'єкта на частини людина здійснює шляхом аналізу, – пише відомий дослідник філософської проблеми цілісності, – поєднання цілого з частин – шляхом синтезу. Фізіологічною основою аналізу й синтезу в людини є аналітико-синтетична діяльність кори головного мозку” [5, с. 6]. Отож розвиток творчості художника нерозривно поєднується з глибоким проникненням у закони природи і суспільства, з осягненням взаємозв'язків предметів і явищ дійсності до найменших деталей.

Так, до прикладу, Л. Толстой у період роботи над першою своєю повістю “Дитинство” 4 червня 1852 р. занотував у щоденнику: “Я захоплювався спочатку генералізацією, потім дріб'язковістю, зараз, якщо не знайшов середини, у всякому разі розумію її нагальність і бажаю знайти її” [52, т. 46, с. 121]. Значно пізніше, 26 січня 1891 р., він пише: “З Анни Кар[єніної], здається, більше 10 років, я розчленяв, розділяв, аналізував, тепер я знаю, що є що, і можу все змішати і працювати в цьому змішаному” [52, т. 52, с. 6]. Майже чотири десятиріччя відділяють один від одного ці записи – чотири десятиліття цілеспрямованого вдосконалення видатним письменником свого художньо-аналітичного мислення.

Аналіз і синтез, прагнення осягнути “нескінченно малі моменти”, як їх називає Л. Толстой у своєму трактаті “Що таке мистецтво”, характеризують творчість І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Марка Черемшини, А. Чехова, О. Толстого та багатьох інших письменників, які невтомно шукали глибокі, приховані зв'язки між предметами, явищами і подіями навколишньої дійсності та способи відображення їх у літературі. Наприклад, у щоденнику М. Пришвіна читаємо: “Для митця життя на землі – це єдність, і кожна подія в ній є явищем цілого, але ж треба носити в собі це ціле, щоб розпізнати його прояв у частковому. Це ціле – властивість особистості. Що ж таке деталь? Це явище цілого в частковому” [47, с. 94]. Аналогічну думку висловлює Є. Винокуров: “Коли пишеш вірш і думаєш над поодинокістю, тобою керує щось – під назвою ЦІЛЕ” [9, с. 251].

Як художник бачить значно більшу палітру кольорів, так і погляд письменника “розпізнає” тонкі зміни, непоказні зовні деталі поведінки людей, навколишніх обставин. Інакше кажучи, у кожного письменника, вочевидь залежно від досвіду, особливостей таланту, виробляється свій “пори́г чутливості”, своя міра сприйняття взаємозв’язків різних деталей. Цей “пори́г чутливості” умовно можна було б назвати аналітичним рівнем сприйняття (освоєння) дійсності митцем.

Вивчення аналітичного рівня сприйняття виходить за межі з’ясування особливостей творчої манери того чи іншого митця; це проблема аналітичної глибини художнього освоєння дійсності як окремим художником, так і мистецтвом у цілому. Адже й сам процес творчості відбувається у рідчій аналітичній деталізації – від задуму до остаточного варіанта твору. Ґрунтовний текстологічний аналіз рукописів І. Тургенева дав змогу Б.В. Томашевському описати творчий процес письменника: “Тургенєв систематично і послідовно працював над планами своїх романів. Він складав попередній список дійових осіб, писав їм “формуляри”, зі стислими вказівками на їх біографію, вік, характер, зовнішність і т. п. ...З’ясувавши таким чином основний фабулярний матеріал твору, Тургенєв приступав до стислого викладу свого роману. Виходив, власне кажучи, не план, а конспект твору...” І далі: “Трохи пізніше Тургенєв пише інший конспект, що відрізняється від першого дещо більш розвинутими деталями” [53, с. 96, 98]. Дослідник зауважив, що подібний процес творчості був характерний для Пушкіна і Достоевського. Можна додати – і для М. Коцюбинського під час створення повісті “Fata morgana” (див. [35]). Остаточний варіант твору виявляв той аналітичний рівень, якого міг досягнути письменник відповідно до свого життєвого досвіду, таланту, творчого задуму. Цей аналітичний рівень Р. Цивін пропонує називати “естетичною нормою відбору художніх подробиць”. Гадаємо, йдеться тут про явище трохи ширше, його можна було б визначити як аналітичний рівень твору [32; 66; 68].

Проте не тільки в онтогенезі (в окремому творчому акті), а й у філогенезі (в історичному розвитку мистецтва взагалі – засадничої проблеми історичної поетики) відбувалося поглиблення аналітичного підходу до явищ дійсності. Дискретність матеріального і духовного світів, взаємозв’язки між їх окремими елементами і частинами відображалися літературою диференційовано (тобто деталізувалися) не

відразу. “На ранніх етапах становлення словесного мистецтва (в міфологічних сказаннях, притчах, казках, сагах, історичних піснях) навколишні обставини персонажів, а тим більше переживання, не деталізувалися скільки-небудь ретельно, так що текст в основному зводився до позначення вчинків і дій” [7, с. 186]. У подальшому розвитку літератури поглиблюється відображення типових обставин як опосередкованої характеристики персонажа і водночас “своєрідного максимуму досягає деталізація зображуваного у реалістичній літературі другої половини ХІХ століття” [8, с. 110], тіснішим стає зв’язок “деталь – обставина – характер”.

Третій щабель вивчення деталі – це *рівень літературного твору*. Художній аналіз складного та різноаспектного матеріального і духовного світів урешті-решт набуває форми літературного твору. Подрібнення, деталізація закарбовується в образній системі твору – в своєрідному поєднанні образів і мікрообразів, тобто деталей. П.В. Копнін, маючи на увазі дискретність художнього цілого, проводив таку цікаву паралель між художнім образом і науковою теорією. “Художній образ і наукова теорія – однопорядкові в ґносеологічному відношенні, – писав він, – те й друге є синтезом, відображенням конкретного й цілого” [27, с. 65]. Спираючись на це твердження, з певною мірою умовності можна сказати, що у художньому творі, як і в науковій теорії, є певні елементарні поняття, підсистемні, системні і міжсистемні категорії.

## 1.2. Деталь художнього твору як предмет системного дослідження

Розвиваючи думку П.В. Копніна про “атомарність” тканини художнього твору, відомий болгарський філософ Крісто Горанов в основу поділу твору як цілого також кладе художній образ. Кажучи про складові елементи твору, він пише, що “художник їх зв’язує, підпорядковує відповідно початковому задумові, з “образів-атомів” виникають “образи-молекули”, сюжет, композиція, колізія і т. д.” [15, 95].

Навіть зважаючи на метафоричність висловлювань обох авторів, не можна не погодитись з їхньою основною думкою, що художній твір як цілісна картина дійсності є у сутнісній самотетності певною системою взаємозв’язаних образів, у якій своє місце посідає і художня деталь як мікрообраз [48, с. 267; 16]. Зокрема, В.І. Горинь слушно зауважує, що

деталь як елементарний мікрообраз розглядати окремо від інших компонентів твору не можна; адже вона вимагає контексту, поєднання з ідейно-тематичним ладом усього твору, його образною системою [16, с. 24].

Численні епітети, що додаються до поняття “деталь” (предметна, пейзажна, психологічна, сюжетна і т. д.), вказують на різні підходи до її класифікації. Скажімо, онтологічний, про що вже йшлося. Певну плідність і такого підходу переконливо показав О.П. Чудаков, аналізуючи “предметний світ” літератури [64].

Є спроби розрізняти деталі за органами чуття: зорові, нюхові, дотикові, звукові тощо. На правомірність такого підходу вказував ще І. Франко. “Відповідно до того, – писав він у праці “Із секретів поетичної творчості”, – знаходимо і в поезії різних часів і народів зглядно найменше зображення вражень смакових і запахових, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору” [57, с. 78–79]. Останнє особливо стосується творів М. Коцюбинського. В них зустрічаються оригінальні зорові й звукові деталі, що накладають своєрідний відбиток на його творчу манеру.

Можливі й інші підходи до оцінки деталей художнього твору. Але знов-таки в усіх цих випадках спостерігаємо аналітичний підхід швидше до реальної дійсності, яку відобразив письменник, до особливостей сприйняття митця, до навколишніх обставин, ніж до деталі як мікрообразу твору. Між реалією об’єктивного світу і художнім мікрообразом існує велика відмінність. “Реалістична художня деталь є своєрідним моментом руху цілісної художньої думки, – справедливо пише М.Т. Яценко, – і як така повинна бути правдоподібною внутрішньо, тобто має співвідноситися не з первинною об’єктивною реальністю, а з реальністю другою, відображеною у творі. Тільки тоді художня деталь стає справді реалістичною і відповідає художньому задумові, ідеї твору” [65, с. 191]. Реалія об’єктивної дійсності і художня деталь, яка її відображає, живуть за цілком не схожими законами. Функціонування реалії в об’єктивній дійсності і функціонування відповідного мікрообразу у творі зовсім різні речі. Тому онтологічні характеристики художньої деталі мало що додають до розуміння її природи, точніше – не повно її передають.

Саме єдині принципи функціонування деталей у художньому творі дозволяють розглядати мікрообрази реалій матеріального та ідеального світів як те саме естетичне явище. Це підтверджується і теоретичними виснов-

ками дослідників. “Художня деталь, – пише В.І. Горинь, – виразний штрих чи риса портрета, деталь пейзажу чи інтер’єра, особлива інтонація чи влучний вираз, навіть відтінок слова” [16, с. 25]. У практиці конкретно-тематичного літературознавчого аналізу склалася така ситуація, що елементи психологічної сфери також можуть розглядатися як мікрообрази, як деталі єдиного духовно-психічного світу героя (наприклад, “невесела думка” [58, с. 111]). Рясніють такими деталями, зокрема, твори Михайла Коцюбинського – “дурні думки” Семена Ворона (“Ціпов’яз”), “моя утома” (“Intermezzo”), “апетит” пана Малини (“Кони не винні”) та ін. Функції таких мікрообразів, як буде показано далі, по суті нічим не відрізняються від функцій предметних деталей.

Цікавим видається питання і про розміри деталей в художньому творі, тобто розміри відповідних реалій. Скажімо, сонце – це деталь чи не деталь? Якщо брати фізичні розміри цього об’єкта, то, природно, його важко співвідносити з категорією деталі. Водночас у творі воно нерідко представлено не своїми матеріальними показниками, а як певний елемент більшої картини – пейзажу, тобто як його деталь. Наприклад, в “Intermezzo” М. Коцюбинського. Іншими словами, розміри об’єкта при цьому не мають ніякого значення, головне, мікрообраз повинен співвідноситися з якимось більшим образом (скажімо, образом природи), як частина з цілим. Елемент, частина, ціле – найважливіші філософські категорії, що дають ключ до розуміння природи художньої деталі. І не тільки в літературі, а й в інших видах мистецтва. На цю особливість художньої деталі звертає увагу А.О. Черняков, називаючи її “елементарною частиною художнього цілого” [62, с. 6–7].

У певному розумінні весь твір складається з художніх деталей [45, с. 57], вказує М.Я. Поляков. Як мікрообраз художня деталь вступає у складні ідейно-естетичні взаємозв’язки з іншими мікрообразами, з усією образною системою твору. Важливість цього питання, недостатньо вивченого як з теоретичного, так і з практичного боку, підкреслювали багато хто з літературознавців. До прикладу, цю саму думку обстоював О.С. Бушмін, який пропонував розчленовувати художню цілість, щоб виявити закономірності її поєднання, пояснити її у всіх внутрішніх і зовнішніх зв’язках [6, с. 10]. На думку авторів “Введения в литературоведение”, “при читанні художніх творів важливо вловити “взаємний перегук” компонентів зоб-

ражуваного, відчутти художній смисл зіставлення подробиць” [8, с. 141].

Деталь-мікрообраз як структурний елемент художньої цілості знаходиться у різноманітних взаємозв'язках з її частинами. Тому вивчення її ідейно-естетичних якостей закономірно залежить від знання всіх тих відношень, у які вона вступає в образній системі твору. Подібне дослідження художніх деталей стало справді можливим лише з інтенсивним розвитком системного підходу в літературознавстві (Ю.Б. Боров, М.К. Гей, І.Г. Неупокоєва, М.Я. Поляков, Г.М. Поспелов, М.Б. Храпченко та ін.). Є успішні спроби застосувати такий підхід і до аналізу мікрообразів [14]. Щоправда, під останніми дослідник має на увазі і троп. Згідно ж з нашою концепцією деталь і троп принципово різні види мікрообразів. І поняття мікрообразу тут вживається лише у значенні деталі.

Системний підхід до вивчення деталі ґрунтується на виявленні реально існуючих структурно-семантичних взаємозв'язків між мікрообразами у творі. Вони виникають у процесі естетичного сприйняття тексту читачем. Цю особливість художніх деталей відзначають як літературознавці, так і лінгвісти. Аналізуючи “Мертві душі” М. Гоголя, М.Я. Поляков пише: “Деталі збираються в семантичні пучки, що визначають частини тексту і створюють ключові елементи в полі літературного тексту” [45, с. 57]. Сутнісно ту саму думку висловлюють і лінгвісти. “Текст дає деталі, – пише один з дослідників лінгвістичної поетики, – не у випадковій послідовності, як може бути при розгляді полотна живописця, а саме у тій послідовності, в якій вони розгортаються при зображуваному духовному стані; і спектр відблисків зливається в образ саме тієї повноти і структури, який є типовим для зображуваного усвідомлення світу” [22, с. 21]. Це зайвий раз підтверджує, що йдеться про загальноестетичний феномен, який вивчається і літературознавством, і лінгвістикою, й іншими науками. Найчастіше взаємозв'язок між художніми деталями буває трьох типів: між неповторюваними деталями, скажімо, в межах портрета, пейзажу; між повторюваними, “синонімічними” деталями, розсіяними по всьому тексту твору, і, нарешті, система взаємозв'язків між деталями першого або другого виду чи тих і тих разом. У першому випадку мовиться про так звані одиничні деталі, в другому – про наскрізну (лейтмотивну, ключову, стрижневу, структуротворчу) деталь і в третьому – про систему деталей.

Одиничні деталі як такі зустрічаються рідко, головним чином вони слугують створенню більших образів – природи, зовнішності людини тощо, утворюючи систему локальних деталей. Наскрізні деталі починають використовуватися переважно в малих прозових жанрах кінця XIX – початку XX ст., коли виникає настійна потреба поєднати лаконізм та економію художніх засобів із значним смисловим наповненням художнього тексту, оскільки вони, переважно внаслідок повторення, набувають особливої семантичної місткості. Найбільше це явище дослідив Ю.С. Добін, аналізуючи прозу А. Чехова [19]. Ці деталі також можуть утворювати систему як самі по собі, так і в поєднанні з одиничними. Тяжіння до організації деталей в єдину систему взаємозв'язаних мікрообразів характерне і для творів М. Коцюбинського (див.: [30; 33–35]).

Центральною проблемою деталі є її спроможність бути засобом художнього узагальнення, виявляти ті чи інші зв'язки з ідеєю твору (або навіть з ідеалом, як вважає А.О. Черняков [62, с. 7]), бути моментом розвитку художньої ідеї. Строго кажучи, в художньому творі немає жодної деталі, яка б не була пов'язана з цією ідеєю. Вся їх маса – одиничних, наскрізних і системних – “працює” на розкриття, акцентування художньої ідеї. Проте кожна деталь зокрема – не однаковою мірою. Звідси виникає питання про рівень узагальнення, ступінь вияву ідеї в художній деталі.

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*. Проте найважливішими для розуміння його естетичної природи є категорії явища і сутності. Вивчаючи роль цих категорій в осягненні художнього переображення дійсності, дослідниця із Чехословаччини Е. Фаркашова пише: “...почуттєве уявлення (яке, на її думку, і є основою художнього зображення. – Ю. К.) стає інструментом художнього узагальнення, причому узагальнення засобами типізації (вибору або синтезу окремої деталі, в якій найбільш адекватно виявляється загальна сутність цілого). Тому в процесі художнього освоєння світу треба прагнути правильно подавати типові характери в типових обставинах” [54, с. 183].

Е. Фаркашова здійснює цікаву спробу простежити діалектику сутності і явища у процесі та результаті художнього освоєння дійсності,

тобто у творі. Не випадково вона вбачає наявність цієї діалектики і в художній деталі, оскільки і образ і мікрообраз за своєю природою – явища однотипні. Отже, деякі її міркування в цьому плані можна віднести і до деталі. Зокрема, дуже важливою уявляється її думка про напружену суперечність між явищем і сутністю в художньому образі та мікрообразі. Саме це стає умовою справді естетичного узагальнення на відміну від наукового, де сутність виявляється не в конкретних почуттєво даних образах, а в абстрактних поняттях. А це означає, що сутність у мистецтві розкривається через несуттєве, одиничне [54, с. 182], оскільки, як пише дослідник художнього пізнання В.І. Мазепа, в реальному житті “окрема особа стикається якраз з таким “випадковим”, одиничним проявом загального” [39, с. 67]. Побачити в одиничному сутність речей і соціальних процесів – одне з найважливіших завдань мистецтва.

В одиничному мікрообразі сутнісні і явищні ознаки відповідної реалії дійсності представлені неоднаково. І тут можливі два принципово різних випадки. У першому домінують сутнісні ознаки предмета, в другому – явищні, тобто сутність його недостатньо виявлена. Перший випадок притаманний реалістичній поезії другої половини XIX ст., для якої предмет, відображений у творі, самоцінний сам по собі, поданий у своєму сутнісному значенні. Таких висновків доходить і О.П. Чудаков, аналізуючи предметний світ літератури цього періоду: “Успадковуючи і поширюючи ці гоголівські предметно-зображальні принципи, натуральна школа використовує предмет не тільки як засіб змалювання зовнішності даного героя чи конкретної ситуації, а й з ширшою метою: для характеристики певного укладу, типу житла, професійної чи етнічної групи. Предмет отримує певну автономію, він виходить на авансцену сам” [64, с. 278].

Зовсім по-іншому конструюється “поетика” предмета в літературі кінця XIX – початку XX ст. Естетичного значення тут можуть набувати несуттєві його ознаки, тобто він унаявлений у творі не стільки сам по собі, скільки тими другорядними, ситуативними ознаками, які й стають засобом художнього узагальнення. Відображена деталь А. Чехова (Ю.С. Добін), символіка кольорів М. Коцюбинського, переломлена крізь призму сприйняття героя деталь і Чехова і Коцюбинського, символічна деталь О. Кобилянської і т. ін. – все це явища саме такого порядку. При цьому важливо підкреслити, що предмет у творі не

втрачає до кінця і свого самоцінного, сутнісного значення. Він виконує подвійну функцію, виступаючи, з одного боку, сутнісною стороною і тим самим стаючи засобом відтворення, скажімо, місця дії, історичних обставин, з другого – явищною стороною, другорядними ознаками, з допомогою яких і досягається певне художнє узагальнення, виявляється та чи та художня ідея твору. Домінує, природно, друга, ідейно-естетична функція предмета. Завдяки такому подвійному його функціонуванню, а точніше кажучи, мікрообразу відповідної реалії значною мірою і досягаються лаконізм і смислова насиченість творів малого епічного жанру в літературі початку XX ст. Слушно погодитися з Е. Фаркашовою і в тому, що при “перенесенні” предмета з реальної дійсності в художній твір відбувається значна його трансформація. “Художнє відтворення, – пише дослідниця, – виходить з явища, що існує об’єктивно, але маніпулює ним так, що вичерпує з нього все, що знаходиться під прикриттям бачимості, безпосереднього осягання; дешифрує “надзміст” у явищі, який оптимально виражає зв’язок явища із сутністю, зовнішнього з внутрішнім” [54, с. 183]. Прийоми виявлення як сутності, так і другорядних ознак предмета в художньому творі – це, звісно, специфічні прийоми мистецтва.

Що стосується деталі, то цей процес починається вже з її відбору. “Сам відбір “незайманих” речей, що переносяться (з реальної дійсності у твір. – Ю. К.), вже становить обробку” [64, с. 271], – зауважує О.П. Чудаков. Проте ця “обробка” не обмежується тільки відбором. Існує багато прийомів виділення у предметі-мікрообразі тих чи інших ознак. Наприклад, Л. Гінзбург називає метафоризацію, метонімізацію, дедуктивний прийом, непередбачене уподібнення [13, с. 104] та ін. До них слід додати і різне контекстуальне оформлення мікрообразів, зокрема деталь з підтекстом (А. Чехов), деталь з коментарем (Л. Толстой), деталь з тропом, повторювану деталь, систему деталей тощо.

Рух-поступ художнього пізнання – це поглиблення образного освоєння дійсності. Мікрообраз у художній передачі дійсності також здатний ніби підніматися від сутності першого до сутності другого порядку і т. д. Іншими словами, у літературному творі зустрічаємо мікрообрази різного рівня художнього узагальнення. Серед них доречно виділити принаймні три типи, які умовно назовемо *деталь-знак*, *деталь-образ*, *деталь-символ*.

### 1.3. Типологія художніх деталей, рівні та особливості їх функціонування у сприйнятті твору читачем

Особливість деталі полягає в тому, щоб бути засобом художнього узагальнення, що зумовлено її специфічними властивостями як важливого носія поетичного слова. Нами розглядаються найважливіші з них: позначення (номінація), зображення і вираження (за М.К. Геєм). Згідно з цим логічно обґрунтовується три рівні художнього узагальнення: деталь-знак, деталь-образ, деталь-символ. Насправді, в мікрообразі нерозривно поєднані всі три властивості, йдеться лише про перевагу одного з них у майстерності чи задумі письменника.

До прикладу, деталь-знак – це мікрообраз, який лише вказує на ту чи іншу реалію буття. Його роль у творі зводиться переважно до позначення місця, часу, обставин дії і т. ін. Деталь-образ порівняно з попереднім типом є більш високим рівнем художнього узагальнення. Вона бере участь у зображенні художнього простору і часу, зовнішніх атрибутів буття. Й насамкінець, деталь-символ – це художня абстракція, смислове значення якої пов'язане з головною ідеєю твору. У будь-якому разі дослідження художньої деталі актуально як у теоретичному, так і в історичному форматах наукового пізнання. З одного боку, вона сприяє подальшій розробці питань психології творчого процесу письменника, інтерпретації та оцінки літературного твору, його естетичного сприйняття читачем. З іншої – дає ключ для розуміння особливостей індивідуального стилю, поезики письменника загалом; дозволяє визначити значення його художнього відкриття для еволюції способів образного освоєння дійсності, вплив його творчого методу на розвиток аналітичної тенденції в літературі.

Отже, дані типи мікрообразів (і відповідні їм рівні узагальнення) зумовлені, з одного боку, повнотою обґрунтування художньої сутності, тобто мірою їх взаємозв'язку з художньою ідеєю твору, з другого – особливостями функціонування поетичного слова в художньому тексті. Скажімо, М.К. Гей вважає тут найважливішими позначення (номінація), зображення і вираження [12].

Близьку думку стосовно виділення тих чи інших особливостей у мікрообразі предмета висловлює і Л. Гінзбург, зазначаючи, що вони можуть мати інформаційний, зображальний або оцінний характер [13, с. 104]. Всі три

властивості, як правило, поєднані в кожному мікрообразі або у відповідному поетичному слові. Проте залежно від рівня письменницької майстерності чи творчого задуму одна з них може виходити на перший план, домінувати. На різних етапах розвитку літератури також спостерігаємо в мікрообразах різний їх вияв.

Деталь-знак – це мікрообраз, який здебільшого вказує на ту чи іншу реалію дійсності, не виконуючи при цьому значних ідейно-естетичних функцій. Нерідко спостерігаємо твори, перевантажені подробицями побуту героїв. А.О. Черняков вважає, що це “нерозуміння специфіки зображення і мовленнєвої знакової формули (зображення і номінація. – Ю. К.) веде до удаваної зображальності, прискіпливих описів дрібниць зовнішності, пейзажу, побуту, що не мають ніякого відношення до розвитку художньої ідеї” [62, с. 11]. Роль таких деталей зводиться головним чином до позначення місця, часу, обставин дії. В літературі XIX ст. переважають саме такі деталі, скажімо, у творах І. Нечуя-Левицького, певною мірою Панаса Мирного, де повнота опису часом заступає яскраву зображальність і глибоке смислове наповнення в кожному мікрообразі.

Від деталі-знака слід відрізнити “псевдодеталь” [55, с. 125]. Остання просто зайва у творі. Нерідко це пов'язано з якоюсь стилістичною помилкою (наприклад, “відкрив двері рукою” – тавтологія). Деталь-знак на відміну від псевдодеталі несе певну корисну інформацію (“інформативність”. – Л. Гінзбург) про дійсність, але здебільшого не в художній формі, а у формі, можна сказати, звичайного повідомлення.

Деталь-образ є узагальненням вищого ступеня – “сутністю другого порядку”. Вона має яскраві зображальні властивості і не втрачає до деякої міри знакових. З приводу деталі такого типу К. Паустовський сказав, що вона “знаходиться в одному ряду з вдалим образом”. Так, він писав: “В останні роки подробиці почали зникати з нашої белетристики, особливо в творах молодих письменників. Без подробиць твір не живе. Будь-яке оповідання перетворюється на ту суху палицю від копченого сига, про яку згадував Чехов. Самого сига нема, а стирчить одна тріска. Суть подробиці полягає в тому, щоб, за словами Пушкіна, дрібниця, яка випадає з уваги, виблиснула б крупно, стала помітною всім. З другого боку, є письменники, хворі на стомлюючу й нудну спостережливість. Вони заповнюють свої твори купами подробиць – без добору, без розуміння того, що подробиця має

право жити й неодмінно потрібна тільки в тому разі, коли вона характерна..." [43, с. 406]. Отже, йдеться саме про розрізнення деталі-знака і деталі-образу. Але виражальне значення останньої, її зв'язок з ідеєю твору невеликі. Подібні деталі слугують насамперед матеріалом для створення художнього простору і часу. Яскравим прикладом використання такого типу деталей є відомий вислів А. Чехова про те, як намалювати картину місячної ночі. "У тебе вийде місячна ніч, – пише він до брата, – якщо ти напишеш, що на греблі млина яскравою зірочкою мигтіло скельце від розбитої пляшки і покотилася кулею чорна тінь собаки або вовка..."

Нарешті, деталь, не втрачаючи якостей знаковості й образності, може бути, сказати б, художньою абстракцією, символом [37], пов'язаним з головною ідеєю твору. В цьому разі вона становить момент відображення всезагального і є сутністю нового порядку (не втрачаючи почуттєвої наочності та емоційно-смыслову значущості). Естетичний ефект деталі-символа криється в діалектичній суперечності ("напруженості") між її конкретною формою, одиничністю і гранично узагальненим змістом, всезагальністю. Через конкретне явище тут найбільшою мірою виражається сутність найвищого порядку.

Розрізнення деталі-знака і деталі-символа знаходимо і в Л. Гінзбург, хоч вона й не вживає ці терміни на позначення відповідних явищ. Про самі ж явища пише: "Предметне слово могло бути просто аксесуаром подій і ситуацій, більш чи менш нейтральним (у зображальному і виражальному планах. – Ю. К.). Проте в більшості випадків оточуючий текст надає предметному слову свою символіку, певне семантичне забарвлення" [13, с. 104]. Ця символіка теж може бути найрізноманітнішого характеру і торкатися художнього узагальнення від вузьких до найширших соціальних проблем дійсності. Відома чеховська деталь "футляр" ("Людина у футлярі") і є прикладом деталі-символа, через який письменник майстерно узагальнює деякі найактуальніші тогочасні питання людської буттєвості.

Кілька слів про визначення *поняття деталі* у зв'язку з усім сказаним. Відсутність чітких теоретичних підходів стосовно деталі призводила до того, що це поняття тривалий час узагалі не згадувалося в літературознавчих словниках та енциклопедіях. Уперше воно фіксується в 1971–1972 роках [49, с. 113], хоча називається і в інших словниках [71, с. 60–61, 77–78] (без окремої статті). Найбільш

повну характеристику це поняття одержує лише в 1978 з виходом у світ додаткового, дев'ятого тому КЛЕ [48].

У дефініціях поняття деталі існує ще чимало суперечностей. Так, у конкретно-літературознавчих дослідженнях її визначають як деталь-тип, деталь-образ, деталь, себто як мініатюрну модель мистецтва. У довідковій літературі впадає в око саме відсутність такого родового поняття. Натомість найчастіше маємо слова полісемічні, не завжди термінологічного характеру. Скажімо, "штрих" (В.М. Лесин, А.С. Пулинець), "подробиця" (Ф.В. Путнін). Характерним прикладом такої нечіткості є визначення, подане останнім: "Деталь художня (від франц. detail – подробности, дрібниці) – виразна подробности твору, що несе значне смислове та ідейно-емоційне навантаження, відрізняється підвищеною асоціативністю..." [48, с. 267]. Слово "подробиця" в даному контексті мало що прояснює, воно лишається так само семантично замкненим, як і деталь. У той час як у словнику В. Даля міститься вказівка на родові поняття відносно деталі. Так, визначаючи деталь "в художествах", він, поряд із словом "подробиця", вживає слово "**частина**" [18], тобто певна частина художнього цілого. Виходячи з цього, а також з розглянутих особливостей художньої деталі, логічно прийняти таке визначення: *деталь – це мікрообраз реалії предметно-об'єктивного чи духовно-суб'єктивного світу, що в літературному творі співвідноситься з іншим образом або системою образів, як частина (елемент) з цілим, і є засобом художнього узагальнення.*

Нарешті, четвертий рівень вивчення художньої деталі – *рівень сприйняття твору читачем.* У цьому напрямку здійснюються лише перші спроби. Однак вони стають особливо актуальними у світлі праць, присвячених комунікативному підходу до вивчення літератури [61]. Не торкаючись цієї складної проблеми в цілому, висловимо кілька зауважень, що мають безпосереднє відношення до явища художньої деталі. Художнє переосмислення письменником дискретного реального світу, що відображається у творі в системі мікрообразів, стає об'єктом читацького сприйняття. Цілісність сприйняття та асоціативність мислення – це ті умови, що забезпечують відтворення більшою чи меншою мірою структурних взаємозв'язків актуалізованих у свідомості мікрообразів. Причому художній твір сприймається ним не одразу, як картина живопису (хоч і там це певною мірою процес),

а в ході поступового розгортання тексту. Що стосується деталей, то тут слід наголосити на трьох моментах.

*По-перше*, деталь як частина цілого або частина, яка вказує на ціле, несе більше художньої інформації, ніж її безпосередній зміст. На цьому побудована поетика А. Чехова, В. Стефаніка, Е. Хемінгуей. Така деталь, сказати б, збуджує читацьке сприйняття, стимулює його до творчості, робить “спів-автором” твору. В цьому відношенні активність читача у процесі читання – одна з центральних проблем, пов’язаних з художньою деталлю.

*По-друге*, повторюваність деталі (наскрізний мікрообраз), як правило, ґрунтується на естетичних законах, а також лінгвістичних (“проспекція і ретроспекція” та ін.) і породжує особливий підсвідомий вплив твору на читача. При цьому ідея, почуття доносяться до читача не безпосередньо, а через підтекст, іносказання, символіку деталей. Звідси, скажімо, надзвичайне враження від новел М. Коцюбинського, які нагадують тонкий почуттєвий ефект творів імпресіоністів.

*По-третє*, структури мікрообразів пов’язані з усією побудовою (композицією) твору і становлять лише її деталізацію. Отож, і вони керують процесом читацького сприйняття, і від них залежить, якою мірою буде виявлена ідея твору, акцентовані її головні складові.

У цьому аналітичному розрізі Л.Г. Жабицька здійснила цікаву спробу розглянути читацьке сприйняття як аналітико-синтетичну діяльність [21], спираючись при цьому на поняття і явище деталі (хоча, щоправда, з огляду на іншу площину дослідження її дефініція дещо відрізняється від запропонованої у цій роботі). І все ж це підтверджує головну тезу: *категорія деталі на всіх чотирьох рівнях* – деталь-реалія об’єктивної дійсності; деталь як поштовх до творчості та аналітична складова образного мислення; деталь як мікроелемент образної системи твору; деталь як засіб ідейно-естетичного впливу на читача – тісно пов’язана з аналітико-синтетичними процесами художнього пізнання.

З чотирьох названих рівнів вивчення деталі, що здійснені дослідниками творчості М. Коцюбинського, слушно віднести тільки до третього рівня. При тому, що вони мають далеко не системний характер. У полі зору літературознавців перебувала переважно одинична деталь, її ідейно-естетичні функції. Йдучи цим же шляхом, є можливість розробити типологію портретних, пейзажних і психологічних деталей творів М. Коцюбинського. Проте таке

об’ємне дослідження не набагато просунуло б уперед розуміння поетики цього талановитого українського прозаїка.

Принципово інший підхід, запропонований у наших роботах (див. [30–36]), передбачає вивчення деталей у взаємозв’язку – як мікрообразної картини твору. При цьому виникає потреба визначити зв’язок деталі з іншими категоріями поетики – *оповідною манерою, художнім простором, сюжетом і композицією, образом* і т. ін. Це сутнісно охоплює найважливіші складники поетики М. Коцюбинського. І хоча дослідження в цілому ведеться на третьому рівні (деталь як мікрообраз твору), краще розуміння цього явища вимагає час від часу звертатися й до інших рівнів, щоб скласти більш глибоке уявлення як про нього самого, так і про поетику цього знаного українського художника слова. Нарешті, ще один аспект – еволюція деталі у творах М. Коцюбинського від найпростіших прийомів до складної системи мікрообразів, яка допомагає краще осягнути еволюцію образної системи письменника в цілому, його новаторство, художні відкриття – це безпосередній внесок роботи у вивчення поетики української літератури.

Висновуючи, підкреслимо, що у пропонованому дослідженні під час аналізу художніх текстів нами застосовується *системно-історичний підхід* та його принципи, зокрема, встановлюються контекстуальні і текстуальні взаємозв’язки деталей. Окрім того, попутно використовується *методика мікроаналізу*, зміст якої описаний у працях М. Храпченка, Ю. Борева, Н. Гея. Для обґрунтування внутрішньої мотивації поведінки героїв М. Коцюбинського як керівні прийняті наукові положення і висновки психологів й фізіологів, зокрема І. Павлова, А. Ухтомського, що дозволило зрозуміти закономірності взаємозв’язку деталей, дати більш точну оцінку художньої концепції Михайла Коцюбинського як видатного українського прозаїка. Для визначення естетичної значущості його художніх відкриттів зrealізована спроба зіставити деякі його твори із творами живопису та музики.

## Розділ 2 ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ ЯК ЗАСІБ ОБРАЗНОГО ОСВОЄННЯ ДІЙНОСТІ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

*Метою* цієї методологічної розвідки є дослідження еволюції деталі і деталювання у

творчості Коцюбинського як засобу і техніки художнього узагальнення, визначення їх форм, змісту, рівнів та особливостей розвитку, функціонування, самоорганізації.

Новаторські аспекти *авторського бачення* піднятої проблеми полягають у:

– вивченні еволюції деталі як засобу художнього узагальнення дійсності у творах М. Коцюбинського, що супроводжується багатством символіки мікрообразів, створенням системи взаємозв'язку деталей, а також їх психологічного підтексту і подієвого контексту;

– визначенні основних різновидів художньої деталі новелістики М. Коцюбинського і рефлексивній спробі їх типологізації;

– з'ясуванні ідейно-художнього значення художніх деталей як засобу розвитку психологізму новел М. Коцюбинського, зображення екзистенційної діалектики духовного світу героя;

– виявленні типів організації художньої деталі й у встановленні їх зв'язку з особливостями сюжетно-композиційної структури новел М. Коцюбинського;

– обґрунтуванні виняткового значення художньої деталі як стильової домінанти реалістичної поетики М. Коцюбинського;

## 2.1. Деталь у художній структурі новелістики Михайла Коцюбинського

Художня деталь у творчості Коцюбинського – це перш за все засіб художнього узагальнення дійсності, що супроводжується у різних його творах збагаченням їх ідейно-сислової значущості. Досягалося це шляхом посилення зображально-виражальних якісних властивостей одиничної і наскрізної деталей, а також поєднання їх у комплекси, що свідчило про визначену тенденцію письменника у використанні унікального світу деталей.

Ранні твори М. Коцюбинського написані у стилі соціально-побутової прози кінця ХІХ ст., для якої було характерне використання переважно одиничних деталей інтер'єра, портрету, пейзажу. Мікрообраз постає головним чином як якість естетичного знаку, що вказує на визначені соціально-побутові (“Харитя”, “Ялинка”, “П'ятизлотник”, “Маленький грішник”) та етнографічні (“Для загального добра”) реалії життя героїв. І все ж таки М. Коцюбинський, порівняно зі своїми попередниками, часто посилює образне джерело одиничних деталей, застосовуючи різні прийоми – деталь із троянд шифровкой (“Харитя”), деталь з підтекстом

(“Маленький грішник”), деталь із тропом (“Хо”), хоча в цілому виражальна оригінальність, сила виразності одиничних деталей у цих творах у зіставленні з більш пізніми невелика.

Ідейно-естетичні функції одиничної деталі в творах М. Коцюбинського повною мірою описані в критичній літературі (Н. Калениченко, П. Колесник, М. Костенко та ін.), тому нами вони розглядаються лише остільки, оскільки становлять один із етапів удосконалення майстерності художнього узагальнення новеліста. Скажімо, у його ранніх оповіданнях спостерігається й інший вид деталі – наскрізна, яка потім широко використовувалася письменником у новелах початку нового століття. Один з перших творів, де письменник застосує цей прийом, – оповідання “П'ятизлотник”. Тут наскрізна деталь, до того ж винесена у заголовок, першочергово виконує сюжетно-композиційні функції. Проте, повторюючись у різних контекстах, вона набуває символічного забарвлення, стає засобом художнього узагальнення соціально-побутової драми бідної селянської сім'ї.

Наскрізними мікрообразами в оповіданнях М. Коцюбинського є не тільки реалії матеріальної, але й духовної сфери людини. В цьому разі вони постають як елементи внутрішнього монологу. Характерно, що такі деталі письменник включає і в авторський текст, при цьому беручи в лапки, щоб відмежувати авторську мову від мови персонажа. Такою наскрізною деталлю в оповіданні “Ціпов'яз” є мікрообраз “дурні думки” – елемент внутрішнього монологу головного героя Семена Ворона. Ця деталь вступає у певний взаємозв'язок зі всім семантичним ладом внутрішньої мови героя-антагоніста – Романа Ворона, брата Семена. Ідейно-сисловий зв'язок наскрізних деталей мовлення героїв, побудований на протиставленнях опозицій “добро – зло”, “правда – неправда”, що підсилює основний сюжет конфлікту.

У ранніх творах письменника помітно посилення ідейно-естетичних функцій наскрізних деталей другого плану, які віддзеркалюють реалії як психічної, так і матеріальної сфери життя людини (елементи пейзажу – “Ціпов'яз”, інтер'єру “Для загального добра”), що підготовляє ґрунт для створення складної системи ідейно-сислових взаємозв'язків деталей першого і другого планів у наступних творах. Одна з перших новел, де М. Коцюбинському вдалося досягнути такого синтезу, наприклад, деталей пейзажу, є акварель “На камені” (1902). Ця новела за характером проб-

лематики, особливостями структури сюжету нагадує твори раннього періоду творчості. Проте вже в ній проявилася така специфічна особливість стилю письменника, як тенденція до об'єднання всіх мікрообразів другого плану навколо одного організуючого центру. Таким стрижневим мікрообразом тут стає наскрізна деталь “камінь”. Введена автором у різний образний контекст, ця деталь постійно розширює свою семантику, набуває символічного значення, що виражає жорстокість феодално-патріархального устрою татарського села. В тексті новели деталь “камінь” вступає в ідейно-сміслові взаємозв'язки з іншими наскрізними й одиничними мікрообразами. Так, кам'яна стихія як символ жорстокості, поневолення протиставляється деталі гірської стихії – символу Батьківщини героїні новели Фатьми, її свободи. В цій системі підтексту посилюється виразне і такої контрастної деталі, як “гірський крокус”, який символізує зародження кохання Фатьми до турка Алі. Зщеплення деталей навколо подієвого осереддя створює широкий смисловий підтекст, який розвивається паралельно дії сюжету. Він стає своєрідним внутрішнім сюжетом, що передає зміни настрою і переживання героїв.

Михайло Коцюбинський не випадково вибирає для новели підзаголовок “акварель” (у нарисах “образок”). У творах переважають пейзажні деталі візуальної модальності. Майже кожна деталь “має” свій колір, який також несе ідейно-естетичне навантаження, своєю семантикою вступає в ідейно-сміслові зв'язки з наскрізною деталлю “камінь”. Так, безбарвному каменю протиставлений червоний колір (головна пов'язка Алі) і зелений (фередже Фатьми). В новелі ці кольори символізують кохання та життя. Використовуючи колір для експресивного забарвлення деталей, Коцюбинський у цьому творі, як і в інших, наближується до експресивної техніки письма. Проте його експресіонізм – це не світоглядна настанова, не філософська система відношення до життя, а стилістичний прийом посилення ідейно-сміслового навантаження мікрообразів. Не випадково Іван Франко назвав М. Коцюбинського одним із найбільш тенденційних письменників. Забарвлення, колір є для новеліста засобом розкриття важливих, соціально значимих ідей. При цьому він тяжіє не до миттєвих, мінливих тонів, а до відкритого, чистого кольору, що має яскраву контрастну зображальність.

Проаналізовані твори раннього періоду творчості М. Коцюбинського свідчать про те,

що різноманітність стилістичних прийомів деталі він використовує як засіб реалістичного відтворення життя. Виразний мікрообраз відображає в них перш за все суттєві сторони дійсності. На ранньому етапі творчості письменник освоює прийоми ідентичної і наскрізної деталізацій, що характерні для поетичного письма Толстого і Чехова, частково – Стефаніка і Черемшини. Водночас у М. Коцюбинського спостерігається тенденція до розширення ідейно-сміслових взаємозв'язків деталей у рамках усього образного цілого, завдяки чому він створює складну систему психологічного підтексту, пов'язаного із розвитком кожного окремого твору.

## 2.2. Роль деталі у розкритті психологічних особливостей характеру літературних героїв

Деталь є важливим засобом “непрямої” характеристики героя. При цьому Михайло Коцюбинський йде двома шляхами: розкриває характер героя, з одного боку, через чітке “виписування” деталей обставин, портрета, з іншого – через відтворення процесу їх сприйняття. У першому випадку за допомогою деталі можливо відображати визначені сталі риси особистості героя, в другому, – крім того, передавати всю складність і глибину його психічного життя. Саме у цьому напрямку і здійснює художній пошук М. Коцюбинський.

У новелах початку 900-х років минулого століття помітно змінюється стилістична манера письменника. Життя, суспільні події описуються ним не з позиції автора-оповідача як досі, а крізь призму сприйняття головного героя. В такому образному контексті кожна художня деталь, подана М. Коцюбинським у творі, перетворюється у засіб розкриття внутрішнього світу героя. Показуючи, як змінюється сприйняття героя однієї і тієї ж деталі у різних життєвих ситуаціях, він тим самим безпосередньо передає зміни його духовного стану, зображаючи характер у його внутрішньому русі-розвитку. Така художня манера певною мірою була присутня А. Чехову, окремим новелам В. Стефаніка, Марку Черемшині та ін. Своєрідність Коцюбинського полягає і в оригінальності способів зображення внутрішнього світу героїв, і в характері соціально-психологічних проблем, до яких він звертається. Серед способів опосередкованого зображення ним духовного повсякдення людини неймовірно велике місце займає система

художньої деталі, яка стає засобом передачі персоніфікованої діалектики внутрішнього світу героїв.

Етапною у розвитку психологічного реалізму М. Коцюбинського є новела “Лялечка” (1901). Систему художніх деталей письменник використовує тут як засіб зображення передачі головної героїні – сільської вчительки Раїси Левицької. Ці переживання – це наслідок внутрішньої боротьби між народницькими пориваннями героїні і повною їх відірваністю від реального соціального світу. В зображенні характеру головної героїні названої новели автор знову вдається до наскрізної деталізації. Новизна цього прийому в даному творі, принаймні порівняно з попередніми, полягає у використанні своєрідної синонімії мікрообразів (теж саме художнє явище зустрічається в новелі Стефаника “Новина”). До прикладу, деталь обставин – “ліжко” Раїси Левицької – викликає у героїні асоціацію із дном глибокої криниці, сосновим криничним зрубом (“цямрина”). Далі сама деталь “ліжко” майже не називається, її замінюють нові порівняння, які варіюються залежно від контексту – “дно криниці”, “соснова домовина”, “монастирська келія” і т. д. Завдяки такій образній синонімії письменнику вдається, з одного боку, – досягнути взаємозв’язку між мікрообразами, з іншого – надати наскрізній деталі, причому в кожному конкретному випадку, нове додаткове ідейно-сміслові значення.

Наскрізна деталь і різновиди, які її замінюють – “дно криниці”, “соснова домовина” та ін., переходячи на другий план оповідання, зосереджують увагу читача на відчуженості головної героїні і стають образами-символами її соціальної та психологічної самотності. Проте в кожній окремій контекстуальній ситуації ці деталі передають і нові відтінки переживання сільської вчительки. При цьому внутрішній стан героїні, що передано за допомогою даної наскрізної деталі, ніби циклічно змінюється, збільшуючи її відчуття самотності. Такий художньо-психологічний прийом М. Коцюбинського в одному листі до Б. Грінченка з приводу новели “Лялечка” назвав “Кільцями психологічного процесу”.

Розглянута стрижнева деталь вступає в ідейно-сміслові взаємозв’язки з наскрізними комплексами деталей пейзажу, інтер’єра, портрета. Характерною щодо цього є кінцівка новели, де М. Коцюбинський ніби зводить до єдиного цілого всі ранні назви наскрізних мікрообразів твору до нової модифікації –

“чорна безодня”, що набуває значення образа-символу.

В наступному етюді “Цвіт яблуні” (1902) письменник використовує деталь як засіб художнього узагальнення питань одвічних, філософських, перш за все проблеми життя і смерті. На початку етюду він вводить дві контрастні наскрізні деталі – *світло* і *тінь*, які передають напружену атмосферу боротьби життя і смерті, акцентують увагу читача на тяжких переживаннях ліричного героя, який знаходиться поруч ліжка помираючої доньки. Діалектика життя і смерті особливо підкреслена такою виразною деталлю: вдень у головах помираючої дівчинки палає свічка. Це світло від свічки серед білого дня здається герою таким неприродним, як і смерть дитини. Такими ж неприродними видається герою і те, що світло – це вічний символ життя – можливо якимось чином уособлює смерть.

Філософська думка про парадоксальність життя підкреслена в етюді і наскрізною деталлю “цвіт яблуні”, що винесена в назву твору: в цвітінні вже приховано відцвітання, а в народженні – смерть. Цю думку М. Коцюбинський висловить в іншому творі (На острові”, 1912), з приводу іншої квітки. Він напише: “Бо така таємниця агави: вона цвіте, щоб умерти, й умирає, щоб цвісти”.

Морально-етична проблема відношення художника до навколишніх і до самого процесу творчості допомагає М. Коцюбинському в новелі “Цвіт яблуні”, зображуючи зіткнення двох “Я” ліричного героя – батьківського і письменницького. Рефлексія самоусвідомлення художника підкреслена наскрізною персоніфікованою деталлю “пам’ять, той нерозлучний секретар мій”. Пам’ять письменника, не зважаючи на всю тяжкість батьківських переживань, продовжує вбирати в себе деталі всього того, що відбувається довкола, щоб потім використати їх як матеріал для майбутнього твору. Такий стан характерний для будь-якого творчого процесу і стає засновком для зображення діалектики внутрішнього світу ліричного героя. Причому організуючим центром системи мікрообразів новели є і наскрізна деталь “свист”. Всі деталі твору як відображення реальності об’єктивної, так і суб’єктивної сфери концентруються у свідомості героя навколо цього звуку, який чути з кімнати хворої дитини.

Висока ступінь синтезу та експресивності деталей надає новелі “Лялечка” й етюд “Цвіт яблуні” незвичайних цілості і ліричності.

Ці якості стають характерними для всієї наступної психологічної прози М. Коцюбинського. Скажімо, в новелах, написаних ним у період першої російської революції 1905–1907 років, письменник звертається до нових важливих соціальних і соціально-психологічних проблем, першочергово, до проблем морального і соціального вибору. Пошуки в рамках нової художньої форми йдуть у двох напрямках: шляхом подальшого розвитку традиційного сюжету подій “Сміх”, “Він іде”, “В дорозі” і за лінією створення нової сюжетної форми “Невідомий”, початок якої М. Коцюбинський заклав в етюд “Цвіт яблуні”. У підґрунті останньої – зображення внутрішніх переживань героїв, тобто особистісна діалектика їхнього сьогомоментного духовного життя. Обидва напрямки пошуків письменника у сфері форми лишили слід на особливостях організації системи художніх деталей. Характерним щодо цього є твір “В дорозі” та “Intermezzo”, що відносяться відповідно до першого і другого напрямку пошуків.

Оповідання “У дорозі” (1907), як і новела “Intermezzo” (1908), були спрямовані проти занепадницьких настроїв, котрі поширювалися серед дрібнобуржуазної інтелігенції під час поразки першої російської революції. В центрі першого оповідання зображено складний внутрішній конфлікт, боротьбу двох “Я” в душі людини, двох першоначал – особистого і громадянського. Художнім прийомом утілення ідеї революційного обов’язку головного героя Кирила є наскрізна деталь “лист”. Він становить сюжетно-композиційний стрижень твору. Реакція героя на лист про революційне завдання визначає розвиток сюжетної дії. За переживаннями, іноді несвідомими рухами, пов’язаними з листом, приходять складний внутрішній процес осмислення героєм хитро-мудрих соціальних цінностей, сенсу життя.

Усвідомлення своїх революційних обов’язків утверджується в душі героя в результаті зіткнення інтимної і соціальної сфер його духовного світу. Своєрідність цієї внутрішньої боротьби М. Коцюбинський тонко передає за допомогою комплексу пейзажних деталей. Символіка кольорів і трав слугує письменнику немов би специфічною “мовою”, що дає змогу зобразити порухи душі героя. Скажімо, у сприйнятті Кирилом та Устею яскравої картини літнього поля, яку автор образно називає “оргія квітів і трав”, додається одна особливість – “смак гіркої трави”. Ця деталь також символічна. Раптово Кирил відчув потяг до

Усті і це затьмарило його почуття революційного обов’язку й викликало докори сумління. Не дарма, прокинувшись уночі від того, що чийсь голос кинув йому в обличчя – “зрадник”, він несвідомо хапається за кишеньку, в якій сховано лист із партійним завданням. Так у широкій смисловій взаємодії письменник пов’язує деталі у складноорганічній системі психологічного підтексту із семантикою, що поступово розширюється і набуває ідейного значення.

Завдяки такій організації художніх деталей в оповіданні “В дорозі” особливо зростає їхнє виразне джерело, мікрообраз стає містким засобом художнього узагальнення, символічного позначення процесів і явищ духовного життя головного героя. В цьому оповіданні, принаймні порівняно з етюдом “Цвіт яблуні”, М. Коцюбинському, ускладнюючи ідейно-художню функцію підтексту, вдається глибше торкнутися проблеми багатогранності людського “Я”, боротьби в ньому різних, суперечливих стихій. Так, якщо в етюді він торкається лише морально-філософського боку, то в оповіданні “В дорозі” він звертає увагу на її соціальний бік. Причому, використовуючи складну систему художніх деталей, описує не тільки механізм внутрішнього конфлікту, а й його вплив на мотивацію вчинків героя.

Особливістю оповідання “В дорозі” як твору, написаного в дусі традиційної сюжетно-оповідної форми, є те, що деталь у ньому не втрачає сюжетно-композиційної функції, набуває додаткового смислового значення, що поглиблює психологічну характеристику героя. Поєднання сюжетно-оповідної форми із психологічним підтекстом зумовлює взаємопроникнення епічного і ліричного засновків у творі М. Коцюбинського.

Новела “Intermezzo” – одна з найбільш яскравих та оригінальних у творчій спадщині М. Коцюбинського. Написана у період поразки першої російської революції (1905–1907), просякнута оптимізмом, вірою у перемогу світлих ідеалів. В новелі письменник піднімає важливу і складну проблему відповідальності художника перед суспільством. Як і в попередніх творах, тут М. Коцюбинського першочергово цікавить психологічна сторона проблеми. Розкриває її письменник через зображення переживань героя, котрі розгортаються як боротьба двох засновків: почуття втоми від тяжкої соціальної атмосфери і почуття відповідальності художника-громадянина перед народом. Через розкриття процесів індивідуального усвідомлення духовного світу

окремої людини, ця проблема стає близькою і зрозумілою для читача.

Внутрішня боротьба ліричного героя показана цілком через сприйняття природи, через почуття і настрої, які співзвучні його переживанням. За картинами літніх полів, що показані через оптику сприйняття ліричного героя, постають гострі соціальні питання, які його мучать. Бажаючи підкреслити алегоризм мікрообразів, письменник називає їх “діючими обличчями” і виносить їх у підзаголовок новели.

Одним із центральних мікрообразів “Intermezzo” є деталь-символ “моя втома”. Її, поруч з іншими, М. Коцюбинський відносить до числа “дійових осіб”. Тут письменник, як і в попередніх ліричних новелах до стрижневої деталі долучає елемент психологічної сфери, що було особливо характерно для його манери. Вперше деталь “утома” стає наскрізним мікрообразом у циклі ліричних мініатюр “З глибин” (1903). У мініатюрі цього циклу “Утома” – однойменний мікрообраз, що звучить рефреном, передає настрій втоми поета, важкість художнього пізнання самого процесу. Сутнісно до зображення цього процесу втоми революціонера від суспільно-політичної діяльності М. Коцюбинський звертається і в оповіданні “В дорозі”, але використовує для цього інші художні засоби, зокрема предметну деталь “лист”.

В новелі “Intermezzo” деталь-символ “моя втома” становить осереддя художньої структури твору, є багатофункціональною одиницею. З одного боку, ця деталь виконує роль засобу художнього відображення тієї гнітючої соціально-психологічної атмосфери, настрою песимізму, які почали поширюватися серед дрібнобуржуазної інтелігенції після поразки першої російської революції 1905–1907 років, з іншого – ця деталь перетворюється на засіб відображення духовного світу художника у всій його складності, в боротьбі протилежних засновків. У цій останній функції названа деталь, вступаючи в ідейно-смысловий взаємозв’язок з іншими мікрообразами, відтворює сам психічний процес розвитку характеру. До того ж мікрообразу “моя втома” протистоїть інший мікрообраз – “сонце”. Вони взаємодіють у свідомості головного героя як елементи сприйняття ним внутрішнього світу та усвідомлення свого духовного стану. Контрастне зіставлення цих мікрообразів продукує складні і драматичні внутрішні переживання героя. Поступове послаблення його негативних емоційних вражень письменник відображає у вигляді відступу на другий план почуття втоми

і нарощення образного звучання сонця. Останній посилюється наскрізними деталями “зозуля”, “жайворонок” тощо. Це – своєрідне зіткнення образів, що символізують повну перемогу позитивних ідеалів у душі ліричного героя.

Взаємозв’язок художніх деталей в “Intermezzo”, як показують дослідження, відображають у засадничих ключових моментах перебіг психічного процесу подолання втоми, описану І. Павловим. Це спричинено і художньо-психологічною концепцією М. Коцюбинського, яку він назвав “кільцями психологічного процесу”. В той же час подібність названих структур посилює психологічний підтекст деталей новели “Intermezzo” і, як наслідок, мотивацію поведінки головного героя.

Зображена Михайлом Коцюбинським оригінальна художня форма, у якій майже відсутній зовнішній розвиток сюжету в його традиційному розумінні і на перший план виведені елементи психічної сфери ліричного героя, їхня взаємодія, дозволяє письменнику опис природи перетворити у засіб поетичного узагальнення глибоких внутрішніх процесів особистості художника. Умовно кажучи, природа в “Intermezzo” зображена як арена складного сценічного дійства, персонажами якого є мікрообрази пейзажу, які різнобічно символізують “Я” ліричного героя. У такому образному контексті навіть найбільш віддалені, третьопланові деталі пейзажу набувають додаткового ідейно-смыслового значення, що пов’язані з художнім узагальненням соціальних, соціально-психологічних і соціально-філософських проблем дійсності. Саме в названому художньому плані в даній новелі вирішуються, наприклад, і соціально-філософські проблеми – відношення людини і суспільства, людини і природи, свободи і необхідності.

Отже, продовжуючи розширювати взаємозв’язок мікрообразів, створюючи психологічний підтекст, М. Коцюбинський в новелах перших десятиліть ХХ століття досягає зображення ще більш глибоких психологічних пластів характеру – самоусвідомлення, внутрішнє “Я”. Передаючи конфлікт у душі героя, письменник з допомогою плетива художніх деталей намічує його соціально зумовлені причини, пов’язані з подіями до і після першої російської революції 1905–1907 років.

### **2.3. Композиційна функція художніх деталей у новелах Михайла Коцюбинського**

Мікрообраз є суттєво важливим елементом у розвитку художньої деталі новел М. Коцю-

бинського. І тому чіткість ідеологічної позиції письменника певною мірою визначає цілісність і структурну гармонійність організації системи самих мікрообразів. Композиція його психологічної прози, як вже відзначалося, відрізняється послабленням зовнішніх сюжетних витоків і підвищеним ступенем синтезу деталей другого плану. Таке явище пов'язане з особливостями зображення психології характеру, особистісної діалектики внутрішнього світу героя. Тому кожному твору М. Коцюбинського притаманна особлива цілісність, досконалість структури.

Одним із загальних (майже для всіх новел письменника) композиційних прийомів є зображення на початку твору немов би обмеженого художнього простору, у якому розвиватимуться сюжетні дії. Проте новеліст використовує цей простір в експозиції твору і для інших цілей, і перш за все для вираження духовних переживань героя, які відразу вводять читача в атмосферу їхньої складної внутрішньої боротьби.

Зображуючи художній простір, Михайло Коцюбинський використовує комплекси деталей і досягає при цьому такого синтезу, який дозволяє йому створювати художній простір особливої кольорової тональності, що яскраво підтверджують твори "Лялечка", "Цвіт яблуні", "В дорозі" та ін. Техніка словесного живопису талановитого українського письменника тут нагадує імпресіоністичну. Проте його вочевидь цікавлять не тільки колористичне оформлення місця дії, але й передача почуттів, хвилювань героїв. Підвищена увага до художнього простору в Коцюбинського у новелах початку 1900-х років – це безперечно засіб поглибленого психологізму, що було також пов'язано із змінами позиції оповідача у творах цього періоду.

Одним із найбільш оригінальних прийомів організації деталей-мікрообразів з метою зображення художнього простору в М. Коцюбинського є "ракурс". Цей прийом письменник використовує у нарисі "В путях шайтана" (1899), в новелі "У грішний світ" (1899), але найяскравіше він виявляється в оповіданні "Що записано в книгу життя" (1910). Експозиційний інтер'єр письменник подає крізь оптику сприйняття головної героїні. Раптова різка зміна простору героїні (переміщення старої із пічки на підлогу, звідки вона спостерігає за тим, що відбувається) призводить до зміщення акцентів у її сприйнятті. Кожна деталь інтер'єра раптово постає багаторазово збіль-

шеною, а їх значення набуває додаткового ідейного змісту. Символічне забарвлення деталей інтер'єру хати психологічно пов'язане з передачею трагедії життя бідної селянської сім'ї.

Шляхом наскрізного деталювання Михайло Коцюбинський здебільшого досягає єдності художнього простору, що посилюється також обрамленими експозиційними і фінальними пейзажами. При цьому "подолання" героєм простору виконує у творі важливу ідейно-естетичну функцію, виражаючи кризовий, переломний момент у розвитку характеру. Така динаміка простору вочевидь має місце у творах "Лялечка", "Сміх", "В дорозі", "Intermezzo" та ін.

Організація деталей усередині художньої цілісності у творчості М. Коцюбинського зумовлена логікою розвитку характеру і виявляє три основні типи структури: кільцеву, мозаїчну і комбіновану. Кільцева побудова характерна для тих творів письменника, де переважає епічне джерело, достатньо виражений подієвий план, наприклад: "Лялечка", "Сміх", "В дорозі", "Коні не винні" та ін. Для новел, де переважає ліричний стрижень, характерна мозаїчна побудова – "Цвіт яблуні", "Невідомий", "Intermezzo". Комбінований тип організації деталей спостерігається в оповіданні "Сон". Зокрема, тип кільцевої організації художніх деталей явно виражений в оповіданні "Коні не винні" (1912). Вузлові моменти твору акцентовані наскрізною деталлю "апетит" головного героя – поміщика Аркадія Петровича Малини, який є композиційним згустком твору. М. Коцюбинський зображує внутрішній процес розвитку його характеру. В цьому процесі помітні закономірні етапи, пов'язані з розкриттям справжньої сутності поміщика-ліберала, сатирично відтінені наскрізною деталлю.

Загалом кожне структурне кільце оповідання "Коні не винні" поєднане одним настроєм головного героя, котрий переданий за допомогою комплексу пейзажних деталей. Зміна настрою, нова якість героя підготовлюється психологічним підтекстом пейзажних мікрообразів і супроводжується новим контекстуальним значенням наскрізної деталі "апетит". Скажімо, друге "кільце" оповідання відкривається картиною прогулянки головного героя у полі. Дратівливість, викликана вимогами селян віддати землю, поступово відходить на другий план. Аркадій Петрович зовсім заспокоюється, і читачу навіть здається, що він погодиться із селянами. Вся природа, немов жива істота, як йому здається, звертається

до нього. Навіть волошки по-дитячому беззахисно – “дитячі очі – волошки” – дивляться на нього. З вуст поміщика несвідомо зриваються слова, які звернені до селян: “Буду стріляти, коли прийдуть...” Так у перепадах настрою оголюється класова позиція поміщика, який словами про демократію маскує приховані глибоко в душі особисті інтереси. Наскрізна деталь “апетит”, повторюючись, створює реалістичний смислоритм оповідання, пропорційність композиції саме цього художнього твору.

Мозаїчний тип організації художніх деталей розглядається на прикладі етюду “Невідомий” (1907). Тут зображено революціонера, який очікує на страту. Критична ситуація, у якій знаходиться герой, і визначає логіку розкриття його характеру. Внутрішній світ героя описується через хаотичний потік його думок, спогадів, сприйняття оточуючого середовища. Сюжетної дії як такої в етюд майже немає. В той же час напружений, драматичний конфлікт створюється письменником ніби через зіткнення наскрізних художніх деталей – “товариш браунінг” та “восковий профіль і біла борода”. Послаблення сюжетного засновку в новелах М. Коцюбинського з підвищеною точністю, як завжди, посилює символічне значення деталей. Так, деталь “товариш браунінг” у даному контексті постає як символ революційного завдання, а “восковий профіль і біла борода” – як символ представника влади буржуазного суспільства. Протиставлення цих символів і визначає рух-розгортання внутрішнього сюжету твору.

В мозаїчне плетиво у спогадах героя картин міста, вулиць, бульвару влітаються названі наскрізні художні деталі, які посилюють цілісність і завершеність етюду. Воднораз ці деталі є композиційним стрижнем твору, який немов би втягує в ідейно-сміслові взаємозв'язки комплекси одиничних деталей-мікрообразів урбаністичного пейзажу, інтер'єру тюремної камери і т. ін. Подібна мозаїчна побудова характерна також для творів “Цвіт яблуні”, “Intermezzo” і, як видається, є наслідком звернення М. Коцюбинського до зображення складних душевних криз у житті людини, до правдивого зображення інших її внутрішніх психодуховних процесів.

Комбінований тип структури оповідання “Сон” (1911) спричинений авторським задумом Михайла Коцюбинського. У творі поєднані дві сюжетні лінії: основна – розвиток

стосунків головних героїв Антона і Марти, допоміжна – картини сну Антона. Обидві сюжетні лінії розвиваються паралельно і лише в кульмінації твору допоміжна сюжетна лінія немов би вливається в основну, посилюючи її і мотивуючи душевне зрушення в характері головної героїні. Організуючим центром системи художніх деталей оповідання слугують подробиці-особливості портрету Марти. Через них передано зміни її внутрішнього світу, експресивні моменти його розвитку. Ці деталі, разом із наскрізними пейзажними штрихами, становлять сюжетно-композиційне осереддя твору, що зумовлює ідейно-сміслові взаємозв'язки картинної динаміки сновидінь головного героя.

Подібні типи кільцевої і мозаїчної організації мікрообразів зустрічаються у творах Чехова “Людина в футлярі”, “Хочеться спати” та інших і Стефаніка “Синя книжечка”, “Нитка”, “Камінний хрест”, визначаючи логіку художнього узагальнення у творчості цих письменників. Особливістю новел Михайла Коцюбинського є те, що деталізована структурна динаміка їх побудови оприявнює в них перш за все психологічне навантаження ситуацій і подій та відіграє роль важливого засобу зображення внутрішньої мотивації вчинків героїв.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Балашова Т.В. Контекст исторический и контекст литературный (О современной французской критике) // Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. – М., 1978.
3. Бархин М.Г. Архитектура – основа синтеза среды города // Взаимодействие и синтез искусств. – Л., 1978.
4. Безклубенко С.Д. Поэтика искусства как технология творчества. Поэтика искусства как логика художественного познания // Безклубенко С.Д. Грани творческого метода. – К., 1986.
5. Блауберг И.В. Проблема целостности в марксистской философии. – М., 1963.
6. Бушмин А.С. Об аналитическом рассмотрении художественного произведения // Анализ литературного произведения. – Л., 1976.
7. Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. – М., 1976.
8. Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. – 2-е изд., доп. – М., 1983.
9. Винокуров Е. Остается в силе: О классике и современности. – М., 1979.
10. Галанов В.Е. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. – М., 1974.

11. Гей Н.К. Изображение и выражение // Художественность литературы: Поэтика. Стилль. – М., 1975.
12. Гей Н.К. Поэтическое слово. Слово-знак – слово-образ // Художественность литературы: Поэтика. Стилль. – М., 1975.
13. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности // Вопросы литературы. – 1986. – № 2.
14. Гончаров Б.П. Микрообраз и комплекс микрообразов // Гончаров Б.П. Поэтика Маяковского: Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. – М., 1983.
15. Горанов К. О некоторых сторонах художественного образа // Вопросы философии. – 1966. – № 4.
16. Горинь В. І. Художня деталь як мікрообраз літературного твору // Українське літературознавство. – Львів, 1969.
17. Делакруа Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках. – М., 1960.
18. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955. – Т. 1.
19. Добин Е. Деталь у Чехова как стержень композиции // Вопросы литературы. – 1975. – № 8.
20. Ейзенштейн С. Эстетика кіномистецтва: Дослідження. Статті. Лекції. – К., 1978.
21. Жабицкая Л.Г. Восприятие художественной литературы и личность // Литературное развитие в юности. – Кишинев, 1974. – С. 37–61.
22. Ибраев Л.Я. Слово и образ: К проблеме соотношения лингвистики и поэтики // Филологические науки. – 1981. – №1.
23. Иванченко Р.Г. Літературне редагування. – К., 1983.
24. Иогансон Б. В. За мастерство в живописи. – М., 1952.
25. Калениченко Н.Л. Великий сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського. – К., 1967.
26. Каплун А.И. Стилль и архитектура. – М., 1985.
27. Копнин П.В. Идея как форма мышления. – К., 1963.
28. Коптілов В. Деталь і ціле в художньому перекладі // Коптілов В. Першотвір і переклад. – К., 1972.
29. Кох І.К. Основы сценічного руху. – К., 1966.
30. Кузнецов Ю.Б. Деталь как средство художественного общения в новеллах М.М. Коцюбинского: дисс. на соиск. научной степени канд. филологических наук: 10.01.08, 10.01.03 / Юрий Борисович Кузнецов. – К., 1984. – 198 с.
31. Кузнецов Ю. Деталь художня / Юрій Кузнецов: Режим доступу: <http://www.shevchycl.riv.ua/statt-proliteraturnu-ta-malyarsku-yvorchst/105-detal.html>
32. Кузнецов Ю.Б. Эстетика імпресіонізму (живопис і література). – К., 2003.
33. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (проблеми естетики і поезики): автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 ; 10.01.06 / Ю.Б. Кузнецов ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2004. – 40 с.
34. Кузнецов Ю.Б. Поэтика Михайла Коцюбинського. – К., 1989.
35. Кузнецов Ю.Б. Слідами феї Моргани: вивчення творчості Коцюбинського в школі. – К., 1990.
36. Кузнецов Ю.Б. Художня деталь як прийом словесного живопису у творах М. Коцюбинського // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 12.
37. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
38. Ляхов В.Н. Искусство книги. – М., 1978.
39. Мазела В.І. Художня творчість як пізнання. – К., 1974.
40. Мейлах М.Б. Заметки об изобразительной детали // Размышления у экрана. – Л., М., 1966.
41. Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. – М., 1978.
42. Паустовский К. Золотая роза. – М., 1972.
43. Паустовский К. Собрание сочинений: В 8 т. – М., 1967. – Т. 3.
44. Платошкина Г.И. Принципы живописной композиции в романе Леонида Леонова “Скутаревский” // Филологические науки. – 1980. – № 1.
45. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1978.
46. Примочина Н. Демон Блока и демон Врубеля (К проблеме сопоставительного анализа произведений словесного и изобразительного искусства) // Вопросы литературы. – 1986. – № 4.
47. Пришвин М.М. Незабудки. – М., 1969.
48. Путьнин Ф.В. Деталь художественная // КЛЭ. – М., 1978 – Т. 9. – С. 267.
49. Словник літературознавчих термінів. – К., 1971.
50. Соловьев С.М. Поливариантные образы // Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. – М., 1979.
51. Спиркин А. Г. Курс марксистской философии. – М., 1964.
52. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. – М., 1937. – Т. 46, Т. 52.
53. Томашевский Б.В. Писатель и книга: Очерк текстологии. – М., 1959.
54. Фаркашова З. Диалектика сущности и явления в художественном изображении // Сущность и явление. – К., 1987.
55. Фащенко В. Дрібнота фактів і акцентована подробиця // Вітчизна. – 1965. – № 11.
56. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
57. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
58. Фролова К.П. Аналіз художнього твору. – К., 1975.
59. Фурман А.В., Фурман А.А. Художня деталь у творчій екзистенції Тараса Шевченка / Анатолій В. Фурман, Анатолій А. Фурман // Тарас Шевченко і сучасна національна освіта: Матеріали Міжнар. н.-пр. конф., ТНЕУ, 5-6 березня 2014 р. // Психологія і суспільство. – 2014. – Спецвипуск. – С. 124–126.
60. Фурман А.В., Фурман О.Є. Образ долі в поетичному світі Тараса Шевченка / Анатолій В. Фурман, Оксана Фурман // Психологія і суспільство. – 2014. – №1. – С. 16–25.
61. Художественная коммуникация и семиотика. Теории, школы, концепции (критические анализы). – М., 1986.
62. Черняков А.А. Художественная деталь как объект эстетического анализа: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. – М.: МГУ, 1979. – 15 с.
63. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1971.
64. Чудаков А.П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы. – М., 1986.
65. Яценко М.Т. На рубежі літературних епох: “Енеїда” Котляревського і художній прогрес в українській літературі. – К., 1977.
66. Culler J. Structuralist Poetics. – Ithaca, 1978.
67. Enciklopedija Likovnik Umjetnosti. – Zagreb, 1972. – Т. 2.
68. Heath S. Structuration of the Novel–Text. Signs of the Times. – Granta; Cambridge, 1971.
69. Meyers J. Painting and the Novel. – Manchester, 1975.
70. Santayana G. The Sens of Beauty. – New York, 1961.
71. Shipley T. J. Dictionary of World Literary Terms. – Boston, 1970.
72. Smith N.B. Mining for Details // Smith N.B. Speed Reeding Made Easy. – New York, 1963.

REFERENCES

1. Asafjev B.V. Muzykalnaja forma kak procjess. – L., 1971 [In Russian].
2. Balashova T.V. Kontjext istorichjeskij i kontjext litjeraturnyj (O sovrjemjennoj francuzskoj kritikje) // Mjetodologija sovrjemjenogo litjeraturovjedjenja: Probljemy istorizma. – M., 1978 [In Russian].
3. Barhin M.G. Arhitektura – osnova sintjizirovanija srjedy goroda // Vzaimodjstvije i sintjz iskusstv. – L., 1978 [In Russian].
4. Bjezklubjenko S.D. Poetika iskusstva kak tjehnologija tvorchjestva. Poetika iskusstva kak logika hudozhjestvjenogo poznanija // Bjezklubjenko S.D. Grani tvorchjeskogo mjetoda. – K., 1986 [In Russian].
5. Blaubyerg I.V. Probljema cjelostnosti v marxistskoj filosofii. – M., 1963 [In Russian].
6. Bushmin A.S. Ob analitichjeskom rassmotrjenii hudozhjestvjenogo proizvjedjenja // Analiz litjeraturnogo proizvjedjenja. – L., 1976 [In Russian].
7. Vvjedjenje v litjeraturovjedjenje / Pod rjed. G.N. Pospjelova. – M., 1976 [In Russian].
8. Vvjedjenje v litjeraturovjedjenje / Pod rjed. G.N. Pospjelova. – 2-je izd., dop. – M., 1983 [In Russian].
9. Vinokurov E. Ostajetsja v silje: O klassikje i sovrjemjenosti. – M., 1979 [In Russian].
10. Galanov V.E. Zhivopis slovom: Portrjet. Pjezjazh. Vjesch. – M., 1974 [In Russian].
11. Gjej N.K. Izobrazhjenje i vyrazhjenje // Hudozhjestvjenost litjeratury: Poetika. Stil. – M., 1975 [In Russian].
12. Gjej N.K. Poetichjeskoje slovo. Slovo-znak – slovo-obraz // Hudozhjestvjenost litjeratury: Poetika. Stil. – M., 1975 [In Russian].
13. Ginzburg L. Litjeratura v poiskah rjealnosti // Voprosy litjeratury. – 1986. – № 2 [In Russian].
14. Goncharov B.P. Mikroobrazi kompleks mikroobrazov // Goncharov B.P. Poetika Majakovskogo: Lirichjeskij gjerij posljeoktjabrskoj poezii i puti jego hudozhjestvjenogo utvjerzhdjenja. – M., 1983 [In Russian].
15. Goranov K. O njekotoryh storonah hudozhjestvjenogo obraza // Voprosy filosofii. – 1966. – № 4 [In Russian].
16. Gorin V. I. Hudozhnja detal jak mikroobraz litjeraturnogo tvoru // Ukrainjske litjeraturoznavstvo. – Lviv, 1969 [In Ukrainian].
17. Djelakrua E. Mysli ob iskusstvje, o znamjenityh hudozhnikah. – M., 1960 [In Russian].
18. Dal V. Tolkovyj slovar zhivogo vjelikorusskogo jazyka. – M., 1955. – T. 1 [In Russian].
19. Dobin E. Djetal u Chjehova kak stjerzhjen kompozicii // Voprosy litjeratury. – 1975. – № 8 [In Russian].
20. Ejzjenshtejn S. Estjetyka kinomistectva: Doslidzhjennja. Statti. Lekciyi. – K., 1978 [In Ukrainian].
21. Zhabickaja L.G. Vosprijatije hudozhjestvjennoj litjeratury i lichenost // Litjeraturnoje razvitije v junosti. – Kishinjev, 1974. – S. 37–61 [In Russian].
22. Ibrajev L.Ja. Slovo i obraz: K probljemej sootnoshjenja lingvistiki i poetiki // Filologichjeskije nauki. – 1981. – № 1 [In Russian].
23. Ivanchjenko R.G. Litjeraturne rjedaguvannja. – K., 1983 [In Ukrainian].
24. Ioganson B. V. Za mastjerstvo v zhivopisi. – M., 1952 [In Russian].
25. Kaljenichjenko N.L. Vjelikij soncjepoklonnik: Zhittja i tvorchist Mihajla Kocjubinskogo. – K., 1967 [In Ukrainian].
26. Kaplun A.I. Stil i arhitektura. – M., 1985 [In Russian].
27. Kopnin P.V. Idjeja kak forma myshljenija. – K., 1963 [In Russian].
28. Koptilov V. Detal i cile v hudozhnomu perekjadi // Koptilov V. Pershotvir i perekjad. – K., 1972 [In Ukrainian].
29. Koh I.K. Osnovy scenichnogo ruhu. – K., 1966 [In Ukrainian].
30. Kuznjecov Ju.B. Djetal kak srjedstvo hudozhjestvjenogo obschjenija v novjellah M.M. Kocjubinskogo: diss. na soisk. nauchnoj stjeppeni kand. filologichjeskih nauk: 10.01.08, 10.01.03 / Jurij Borisovich Kuznjecov. – Kijev, 1984. – 198 s. [In Russian].
31. Kuznjecov Ju. Djetal hudozhnja / Jurij Kuznjecov: Rjezhim dostup: <http://www.shevchcycl.riev.ua/statt-prolteraturnu-ta-malyarsku-yvorchst/105-detal.html> [In Ukrainian].
32. Kuznjecov Ju.B. Estjetyka imprjesionizmu (zhivopis i litjeratura). – K., 2003 [In Ukrainian].
33. Kuznjecov Ju.B. Imprjesionizm v ukrainskij prozi kincja XIX – pochatku XX st. (probljemi jestjetiki i pojetiki): avtoref. dys... d-ra filol. nauk: 10.01.01 ; 10.01.06 / Yu.B. Kuznetsov ; NAN Ukrainy. In-t l-ry im. T.H.Shevchenka. – K., 2004. – 40 s. [In Ukrainian].
34. Kuznjecov Ju.B. Poetyka Myhajla Kocubynskogo. – K., 1989 [In Ukrainian].
35. Kuznjecov Ju.B. Slidami fei Morgany: vyvchjennja tvorchosti Kocubinskogo v shkoli. – K., 1989 [In Ukrainian].
36. Kuznjecov Ju.B. Hudozhnja djetal jak prijom slovjesnogo zhivopisu u tvorah M. Kocjubinskogo // Ukrainjska mova i literatura v shkoli. – 1980. – № 12 [In Ukrainian].
37. Losev A.F. Probljema simvola i rjealistichjeskoje iskusstvo. – M., 1976 [In Russian].
38. Ljahov V.N. Iskusstvo knigi. – M., 1978 [In Russian].
39. Mazepa V.I. Hudozhnja tvorchist jak piznannja. – K., 1974 [In Ukrainian].
40. Mjelijah M.B. Zamjetki ob izobrazitjelnoj djetali // Razmyshljenija u ekrana. – L., M., 1966 [In Russian].
41. Obschjestvo, litjeratura, chtjenije. Vosprijatije litjeratury v tjeorjetichjeskom aspjekte. – M., 1978 [In Russian].
42. Paustovskij K. Zolotaja roza. – M., 1972 [In Russian].
43. Paustovskij K. Sobranije sochinjenij: V 8 t. – M., 1967. – T. 3 [In Russian].
44. Platoshkina G.I. Principy zhivopisnoj kompozicii v romanje Ljeonida Ljeonova “Skutarjevskij” // Filologichjeskije nauki. – 1980. – № 1 [In Russian].
45. Poljakov M.Ja. Voprosy poetiki i hudozhjestvjennoj sjemantiki. – M., 1978 [In Russian].
46. Primochina N. Djemon Bloka i djemon Vrubjelja (K probljemej sopostavitjelnogo analiza proizvjedjenij slovjesnogo i izobrazitjelnogo iskusstva) // Voprosy litjeratury. – 1986. – № 4 [In Russian].
47. Prishvin M.M. Njezabudki. – M., 1969 [In Russian].
48. Putnin F.V. Djetal hudozhjestvjenaja // KLE. – M., 1978 – T. 9. – S. 267 [In Russian].
49. Slovník litjeraturoznavchih tjerminiv. – K., 1971 [In Ukrainian].

50. Solovjev S.M. Polivariantnyje obrazy // Solovjev S.M. Izobrazitjelnyje srjedstva v tvorchestvje F.M. Dostojevskogo. – M., 1979 [In Russian].

51. Spirkin A. G. Kurs marxistskoj filosofii. – M., 1964 [In Russian].

52. Tolstoj L. N. Polnoje sobranije sochinjenij. – M., 1937. – T. 46, T. 52 [In Russian].

53. Tomashjevskij B.V. Pisatelj i kniga: Ochjerk tjextologii. – M., 1959 [In Russian].

54. Farkashova Z. Dialjektika suschnosti i javljenija hudozhjstvjennom izobrazhjenii // Sushnost i javljenije. – K., 1987 [In Russian].

55. Faschjenko V. Dribnota faktiv i akcjentovana podrobicja // Vitchizna. – 1965. – № 11 [In Ukrainian].

56. Filosofskij enciklopedicheskij slovar. – M., 1983 [In Russian].

57. Franko I. Zibrannja tvoriv: U 50 t. – K., 1981. – T. 31 [In Ukrainian].

58. Frolova K.P. Analiz hudozhnogo tvorju. – K., 1975 [In Russian].

59. Furman A.V., Furman A.A. Hudozhnja djetal u tvorchij jekzistjencii Tarasa Shevchjenka / Anatolij V. Furman, Anatolij A. Furman // Taras Shevchjenko i suchasna nacionalna osvita: Materialy Mizhnar. n.-pr. konf., TNEU, 5-6 bjerjeznja 2014 r. // Psihologija i suspilstvo. – 2014. – Spjeczvipusk. – S. 124–126 [In Ukrainian].

60. Furman A.V., Furman O.Y. Obraz doli v pojetichnomu sviti Tarasa Shevchjenka / Anatolij V. Furman, Oxana Furman // Psihologija i suspilstvo. – 2014. – №1. – S. 16–25 [In Ukrainian].

61. Hudozhjstvjennaja kommunikacija i sjemiotika. Tjeorii, shkoly, koncepcii (kritichjeskije analizy). – M., 1986 [In Russian].

62. Chjernjakov A.A. Hudozhjstvjennaja djetal kak objekt estjetichjeskogo analiza: avtorjef. diss. ... kand. filos. nauk. – M.: MGU, 1979. – 15 s. [In Russian].

63. Chudakov A.P. Poetika Chjehova. – M., 1971 [In Russian].

64. Chudakov A.P. Prjedmjetnij mir litjeratury (K problemje katjgorij istorichjeskoj poetiki) // Istorichjeskaja poetika: Itogi i pjerspektivy. – M., 1986 [In Russian].

65. Jacjenko M.T. Na rubjezhi litjeraturnih jepoh: “Enjeida” Kotljjarjevskogo i hudozhnij progrjes v ukrainskij litjeraturi. – K., 1977 [In Ukrainian].

66. Culler J. Structuralist Poetics. – Ithaca, 1978 [In English].

67. Jenciklopedia Likovnik Umjetnosti. – Zagreb, 1972. – T. 2 [In Croatian].

68. Heath S. Structuration of the Novel–Text. Signs of the Times. – Granta; Cambridge, 1971 [In English].

69. Meyers J. Painting and the Novel. – Manchester, 1975 [In English].

70. Santayana G. The Sens of Beauty. – New York, 1961 [In English].

71. Shipley T. J. Dictionary of World Literary Terms. – Boston, 1970 [In English].

72. Smith N.B. Mining for Details // Smith N.B. Speed Reeding Made Jeasy. – New York, 1963 [In English].

## АНОТАЦІЯ

*Кузнецов Юрій Борисович.*

**Феномен художньої деталі: методологічні виміри пізнання.**

Міждисциплінарне дослідження обґрунтовує методологічну концепцію художньої деталі як системоутворювального явища будь-якої мислительної творчості, починаючи від наукової, раціонально зорієнтованої й завершуючи поетичною, спонтанно екзистенційною. Рефлексивна траєкторія дослідницького шляху художньої деталі охоплює такі тематизми: місце і роль аналітичного деталювання у розвитку літератури, деталь художнього твору як предмет вивчення, типологія художніх деталей, рівні та особливості їх функціонування у сприйнятті твору читачем, художня деталь як засіб образного освоєння дійсності у творчості Михайла Коцюбинського, значення деталі у розкритті психологічних особливостей характеру героїв, композиційна функція художніх деталей та ін. Епічне осереддя методологування становить новелістика талановитого майстра українського слова *Михайла Михайловича Коцюбинського* (1864–1913) й у її контексті *еволюція деталі у його творчості як засобу художнього узагальнення*. Логічно аргументований вибір об'єктного простору наукової мислительності спричинений кількома моментами, що у взаємодоповненні утворюють предметне поле даного дослідження: по-перше, особливою увагою письменника до внутрішнього світу людини, до найтонших порухів її душі; по-друге, постійним пошуком адекватних художніх форм для цього і, по-третє, особливістю його творчої манери. Доведено, що ретельне вивчення новел М. Коцюбинського дає цілісне уявлення як про сутнісну мозаїку художнього деталювання, так і про своєрідність майстерності зображення деталей у його творчості в цілому.

**Ключові слова:** творчість, література, поетика, художній твір, методологування, феномен художньої деталі, художнє узагальнення, мікрообраз, подробіцця, аналітичне деталювання, деталь-знак, деталь-образ, деталь-символ, псевдодеталь, методика мікроаналізу, Михайло Коцюбинський.

## АННОТАЦИЯ

*Кузнецов Юрий Борисович.*

**Феномен художественной детали: методологические измерения познания.**

Междисциплинарное исследование обосновывает методологическую концепцию художественной детали как системообразующего явления любого мыслительного творчества, начиная от научного, рационально ориентированного и заканчивая поэтическим, спонтанно экзистенционным. Рефлексивная траектория исследовательского пути художественной детали охватывает такие тематизмы: место и роль аналитического деталювания в развитии литературы, деталь художественного произведения как предмет изучения, типология художественных деталей, уровни и особен-

ности их функционирования в восприятии произведения читателем, художественная деталь как средство образного освоения действительности в творчестве Михаила Коцюбинского, значение детали в раскрытии психологических особенностей характера героев, композиционная функция художественных деталей и пр. Эпическое средоточие методологизирования составляет новеллистика талантливой мастера украинского слова *Михаила Михайловича Коцюбинского* (1864–1913) и в ее контексте *эволюция детали в его творчестве как средства художественного обобщения*. Логически аргументированный выбор объектного пространства научной мыследеятельности обусловлен несколькими моментами, которые во взаимодополнении образуют предметное поле данного исследования: во-первых, особым вниманием писателя к внутреннему миру человека, к наиболее тонким движениям его души; во-вторых, постоянным поиском адекватных художественных форм для этого и, в-третьих, особенностью его творческой манеры. Доказано, что тщательное изучение новелл М. Коцюбинского дает целостное представление как о сущностной мозаике художественного детализирования, так и о своеобразии мастерства изображения деталей в его творчестве в целом.

**Ключевые слова:** творчество, литература, поэтика, художественное произведение, методологизирование, феномен художественной детали, художественное обобщение, микрообраз, подробность, аналитическое детализирование, деталь-знак, деталь-образ, деталь-символ, псевдодеталь, методика микроанализа, Михаил Коцюбинский.

## ANNOTATION

*Kuznetsov Yuriy.*

**The phenomenon of artistic detail: the methodological dimensions of cognition.**

An interdisciplinary research substantiates the methodological concept of artistic detail as a system-forming

phenomenon of any creative thinking, ranging from scientific, rationally oriented and completing poetic, spontaneously existential. The reflexive trajectory of the research way of the artistic detail covers the following topics: the place and role of analytical detailing in the development of literature, the detail of the artistic work as a subject of study, the typology of artistic details, the levels and peculiarities of their functioning in the perception of the work by the reader, the artistic detail as a means of figurative perception of reality in the work of Mykhailo Kotsubynskyi, the importance of detail in revealing the psychological peculiarities of the character of the heroes, the compositional function of artistic details, and others. The epic core of methodologization is the novels of the talented master of the Ukrainian word Mykhailo Mykhailovych Kotsubynskyi (1864-1913) and, in its context, the evolution of detail in his work as a means of artistic generalization. Logically argued choice of the objective space of scientific think activity is caused by several moments that in the complementary form a subject field of given study: first, the special attention of the writer to the inner world of man, to the subtle movements of her soul; second, constant search for adequate artistic forms for this and, thirdly, the peculiarity of his creative manner. It is proved that accurate study of the novels of M. Kotsubynskyi gives a holistic representation of both the essential mosaic of artistic detail and the peculiarity of the skill of the image of details in his work in general.

**Key words:** creativity, literature, poetics, artistic work, methodologization, phenomenon of artistic detail, artistic generalization, microimage, detail, analytical detailing, detail-sign, detail-image, detail-symbol, pseudo-detail, microanalysis methodic, Mykhailo Kotsubynskyi.

Надійшла до редакції 15.04.2017.

Підписана до друку 1.07.2017.

Бібліографічний опис для цитування:

**Кузнецов Ю. Феномен художньої деталі: методологічні виміри пізнання / Юрій Кузнецов // Психологія і суспільство. – 2017. – №3. – С. 7–29.**