

Нісевич С. І.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри історії мистецтва та гуманітарних наук
Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ КАРТИНИ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ТА АНГЛІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті проаналізовано роль і функції образів картин у творах про художників українських та англійських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття, зокрема «Valse mélancolique» О. Кобилянської, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда та «Місяць і мідяки» С. Моєма. Доведено, що образ картини – невід’ємний і визначальний компонент твору про художника. Встановлено, що в новелі «Valse mélancolique» та романі «Місяць і мідяки» картини стають засобом характеристики головних героїв, тоді як у романі О. Уайльда й частково в п’єсі В. Винниченка вони є ідейно-тематичним і композиційним центром, виступають головною дійовою особою.

Ключові слова: образ картини, екфразис, мистецтво, художник, головний герой.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв’язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття особливої популярності набувають твори, присвячені художникам, у яких образ картини, реально існуючої чи породженої авторським вимислом, є обов’язковим компонентом. Уведені в текст живописні полотна, їх назви й тематика як свідчення взаємозв’язку літератури та візуального мистецтва є важливим джерелом інформації про світоглядні орієнтири письменника, його вподобання, наміри. Вони допомагають збагнути натуру обдарованої особистості, яка є об’єктом змалювання. Як результат творчості митця, картина виступає здебільшого ключовим символом, алегорією, філософським узагальненням чи метафорою. Правильна інтерпретація образу картини сприяє розшифруванню творузагалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Окремі грані проблеми функціонування образу картини у літературних творах висвітлені у наукових працях К. Шахової, Н. Бочкарьової, Л. Генералюк та інших. Зокрема К. Шахова вважає, що образ картини є найважливішою складовою частиною твору і відіграє у книзі «дуже значну, іноді вирішальну ідейно-образну роль» [14, с. 103]. Згідно з Н. Бочкарьовою, саме творіння художника, які «можуть цитуватися й називатися, детально описуватися як самостійно існуючі чи розчинятися у тексті роману <...> визначають його художню цілісність» [2, с. 24]. Л. Генералюк сконцентрувала свою увагу на понятті екфразису і розробила його класифікацію. На жаль, ще й досі не вивченим залишається значення образів картин у творах «Valse mélancolique» (1894) О. Кобилянської, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911) В. Винниченка, «Портрет Доріана Грея» (1890) О. Уайльда,

«Місяць і мідяки» (1919) С. Моєма, у яких вони виступають визначальним чинником творчого буття художників.

Мета статті – дослідити в компаративному аспекті роль та функції образів картин в окреслених творах.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Якщо здійснюються спроби передачі живописного образу за допомогою слова, то в літературному творі має місце екфразис, який знаходить різне потрактування «від узагальненої словесної «картини» творчості художника до деталізованих описів окремих полотен. При цьому екфразис – це не тільки «вербалізація візуального зображення» чи «запис послідовності руху очей і зорових вражень», але й «літературно-художня інтерпретація, що містить нові смисли» [7]. Згідно з класифікацією Л. Генералюк, в зазначених нами творах зустрічаються такі різновиди екфразису: а) «розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент твору більшого обсягу» [6, с. 64] (роман «Місяць і мідяки» С. Моєма); б) «короткі, вкраплені в структуру твору асоціативні екфразиси-експромти, екфразиси-узагальнення або екфразиси-ремінісценції на тему пластичних мистецтв» [6, с. 64] (такими є екфразисні алюзії С. Моєма, асоціативні екфразиси у В. Винниченка); в) «нульовий екфразис, коли письменник лише називає твір художника й тим указує на кореляцію тексту з візуальним мистецтвом. По суті, це вказівка на смисловий історико-культурний модус візуального артефакту – «нема словесної зображальності і формальних якостей твору: кольору, лінії, світла, тут важлива сама його присутність» [6, с. 64] (О. Кобилянська, В. Винниченко, О. Уайльд, С. Моєм). Незважаючи на звернення письменників до різних варіантів екфразису, усі образи картин наділені глибоким символіко-комотивним змістом і виконують вагомі функції в цих творах.

Так, образ копії картини «Віроломна» А. де Корреджо, над яким невтомно працювала художниця Ганна з твору О. Кобилянської «Valse mélancolique», з’являється вже на перших сторінках, уособлюючи сподівання героїні добитися творчих успіхів, самоствердитись як мисткиня й незалежна жінка в повному розумінні цього слова. Саме ця картина визначала майбутню долю Ганни: від неї залежало, чи поїде вона до Рима, щоб «побачити тамошню штуку та найти й собі дорогу до неї» [9, с. 106]. Вибір письменницею саме цього полотна не є випадковим. Живопису Антоніо да Корреджо (1489–1534) як представникові періоду Високого Відродження, коли відбувався «стрімкий процес індивідуалізації, виокремлення людини із загальної маси» [11, с. 288], притаманний світський характер, популяризація культури краси людського тіла. Прикметно, що саме в цей час з’являється тип жінки «vigaго», «яка живе для науки

й мистецтва» [11, с. 289]. Утім, назва полотна відсилає нас до Біблійної історії про Йосипа і Пентефрієву жінку Потіфару, яка, не зумівши спокусити Йосипа, зводить на нього наклеп, будімо-то він хотів її збезчестити. Звідси й фразеологізм «Пентефрієва жінка», переносне значення якого «віроломна, мстива і розпусна жінка». Згідно з академічним тлумачним словником «віроломний» – такий, що «порушує обіцянку, присягу; підступний, зрадницький» [12]. Отож, картина «Віроломна» А. де Корреджо створює відповідні асоціації, стаючи засобом характеротворення малярки, розкриття її переконань. Адже Ганна, порівняно зі своїми товаришками, вела найбільш світський спосіб життя, «багато річей у життю <...> брала страшно легко» [9, с. 120], «Була гарна сама собою» і не менш гарно, елегантно одягалася. Вона, як вище згадувалося, виокремлювала себе із «юрби» й зачисляла до «вибраної горстки суспільності». Тобто художниця була глибоко індивідуалізованим новітнім типом жінки, для якої не існувало нічого, крім мистецтва. З погляду традиційних принципів, її «віроломність» полягала в небажанні жити згідно з Біблійною мораллю та «старосвітськими поглядами», які вона називала «старими фрагментами», адже корилася виключно «артистичним законам» [9, с. 107], а щоб лише не зрадити штуку, могла зрадити й чоловіка.

Важливо, що Ганна розглядала мистецтво як невід'ємну часточку власної сутності. Це прекрасно розуміли і її оточуючі. Тому, коли виникла проблема нестачі коштів для утримання житла, то подруга Марта, з якою вони разом винаймали будинок, категорично відмовилась від пропозиції художниці продати свої малюнки, щоб вилучити необхідну суму. Марта «<...> знала надто добре, що значив у неї кожний образок, як була до кожного з них прив'язана, і яку долю призначила кожному з них. В кождім образку була, як не раз говорила, якась частина її істоти, а тепер мала б іти дорогою простого крамарського товару?» [9, с. 110].

У п'єсі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» картина виступає центральним образом, навколо якого ведуться розмови та дискусії, формуючи основну інтригу твору та загострюючи розвиток драматичного конфлікту. Присутність картини гнітюче впливає на мешканців будинку художника, складається враження, що вона «тяжіє» над усіма, диктуючи свої умови. Саме від картини, над якою натхненно працює Корній, залежить життя Лесика, а отже, щастя Рити й самого Корнія. Для останнього це не просто полотно, а, як він сам каже, «щось таке, що мусить <...> життя мусить пронизати одною ниткою <...> провести нитку через усе життя, як бублики нанизати на неї те, що у всіх віках було й буде...» [4, с. 397]. Художникові навіть важко підібрати слова, щоб виразити всю гаму складних почуттів та емоцій, викликаних усвідомленням власної місії, а відтак вишості й невмирущості мистецтва. Портрет для нього перетворюється на ідола, який вимагає жертв, що з відчаєм і гіркотою визнає Рита: «Все для мистецтва: сім'я, труп дитини, мій одчай – все йому...» [4, с. 434].

Парадоксальність ситуації в тому, що картина присвячена образу матері, яка схилилася над своїм немовлям. Сама картина у творі безпосередньо не описана, проте в авторському описі інтер'єру на початку твору читаємо: «Праворуч, на самому краю кону, стоїть велике, завішене білим, полотно, на якому, коли його одпинають і повертають, видно фігуру жінки, схожої на Риту, що схилилась над дитиною» [5, с. 273]. Тут очевидне посилення до образу Богоматері з маленьким Ісусом – утіленням вічної любові, жертвності й страждання, перед якими від-

ступає найстрашніше зло. Можна припустити, що завдяки такому вибору предмета зображення автор свідомо зміщує акцент у бік духовності, підкреслюючи, що, хоча художник і жертвує найдорожчим у житті, проте робить це заради високих цілей. Зміст картини наче затьмарює егоїзм і черствість Корнія-батька, сина й чоловіка, увиразнюючи образ Корнія-митця.

Про високу майстерність полотна можна судити з відгуків оточуючих, зокрема представників мистецьких кіл, які часто навідувалися до будинку Корнія. Те, що воно випромінювало таємничу магію, полонило своєю недосаженістю, гіпнотизувало силою мистецтва, підтверджують слова Мігулеса, який стає на захист Корнія, коли художник опирається натиску оточуючих продати картину. Зачарований картиною Корнія, чоловік роздратовано звертається до Мулена: «Це полотно купити? Та ви знаєте, що в цьому полотні? Ну? А! Ви, критики! Тут імпресіонізм, реалізм, натуралізм? Правда? Тут – бог! Розумієте? Ви можете бога купити? Говоріть» [5, с. 280].

Очевидні паралелі простежуються з однією із картин Стрікленда, на якій зображена оголена мати, що годує груддю немовля. Далі з описів слідує: «<...> біля її ніг присіла навпочіпки дівчина-підліток і простягає байдужій дитині квіточку, а згори зазирає зморщене вузлувате бабище. То була Стріклендова версія святої родини» [10, с. 224]. Після смерті художника його твори стали об'єктом захоплення й отримали велике визнання, визначаючи нові тенденції в моді. Тому й місіс Стрікленд, яка так любила йти в ногу з часом, щедро оздоблює стіни своєї вітальні їхніми репродукціями, оскільки оригінали їй недоступні. Однак вона, як й інші представники псевдомистецтва, бачить у них лише декоративність. Так, затримуючи погляд на вказаній репродукції, місіс Стрікленд і визначний американський критик містер ван Буш-Тейлор, який пише працю про Чарльза, навіть не підозрюють, що на ній художник зобразив жінку Ату і їхнього первістка. Прикметно, що, як і в п'єсі В. Винниченка, дитя помирає, приноситься в жертву мистецтву.

У романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» визначальність картини як ідейно-тематичного і композиційного центру твору підкреслено в назві, де на першому місці не Доріан, а його портрет. Водночас заголовок, у якому фігурує слово «picture» (а не «portrait»), прочитується як «зображення» самого Доріана Грея. Таким чином, в об'єкт оповіді потрапляють два портрети, а саме – молодого красивого хлопця, намальованого Безілом, і «портрет» еволюції Доріанової душі – невидимої сутності, яку оприлюднює автор. Ці два образи, знаходячись у безпосередньому взаємозв'язку, визначають особливості оповіді, наповненої описами змін, які відбуваються з обома «зображеннями».

Особливо ретельно на початку твору представлено процес створення портрета Доріана, а відтак, магічне враження, яке він справляв на оточуючих. Картина й справді поставала уособленням краси й мистецтва, доводячи ключову тезу естетизму про вищість мистецтва над життям, а краси – над мораллю. Навіть автор – Безіл Голворд – знаходився в полоні її магічних чар: «Художник дивився на прегарну юнакову постать, що її він так майстерно виобразив на полотні, і обличчя йому опромінював задоволений усміх. Раптом він схопився і, заплющивши очі, притис пальці до повік, наче силкуючись утримати в пам'яті якийсь чудовий сон і боячись пробудитись» [3, с. 7]. Пізніше шедевр захоплює лорда Генрі й насамкінець у своє відображення на портреті закохується сам Доріан: «Ледве скинувши оком на портрет, він мимохіть ступив крок назад і аж зашарівся від задоволення. У погляді його заискрилась радість, немовби він

уперше впізнав себе. Юнак стояв непорушний і зачудований; він чув краєм вуха, що Голворд звертається до нього, але не розумів слів. Усвідомлення своєї власної вроди спало на Доріана, як одкровення. Він ніколи не помічав її раніше!» [3, с. 29].

Надалі портрет, на обличчя якого лягає весь тягар «пристрастей та вад» Доріана [3, с. 93], поступово «олюднюється», його описи як мистецького витвору перетворюються на описи старіючої людини. У них переважає натуралістична, приземлена лексика, яка чимдуж віддаляє портрет від ідеальної краси. Уперше на картині відбулися зміни, коли Доріан жорстоко повівся із Сібілою Вейн, що призвело до її самогубства. Він помітив, що на портреті обличчя трохи змінилося: «Іншим став вираз, щось жорстоке з'явилося в обрисах рота» [3, с. 92]. Усвідомивши магічну силу портрета, Доріан, сховавши його подалі від сторонніх очей, сам часто «ставав із дзеркалом у руках перед власним портретом, дивлячись то на злостиве, дедалі старіше обличчя на полотні, то на прекрасне і все ще юне лице, що всміхалося до нього з люстра». Усі аморальні вчинки героя відбивалися на полотні. Так, коли Доріан убив Безіла, то аж відсахнувся від портрета, де на руці з'явилася «огидна волога, червона й лискуча, неначе полотно випривало кров'ю» [3, с. 171].

Таким чином, саме портрет, «символізуючи совість героя» [1, с. 281], виступає центральною дійовою особою роману О. Уайльда. Згідно з класифікацією В. Удалова, його можна віднести до головного поетичного характеру, оскільки йому відводиться домінуюче місце у творі як носію провідної ідеї [13, с. 41]. Саме портрет навчив Доріана «любити власну вроду» й «ненавидіти власну душу» [3, с. 94], спонукав до роздумів і усвідомлення своїх провин, у кінцевому результаті, до смерті. Водночас портрет містить глибокий філософсько-естетичний зміст, символічно виражаючи, зі слів Н. Бочкарьової, взаємодію мистецтва й життя [2, с. 171]. Недаремно автор наділяє Доріана прізвиськом «Грау», тобто «сірий», що підкреслює відносність будь-яких істин, у тому числі тих, що задекларовані у творі.

У романі «Місяць і мідяки», який безпосередньо присвячений життю та діяльності художника Стрікленда, картини не претендують, як в О. Уайльда чи В. Винниченка, на «самостійність», їм відводиться традиційне місце мистецьких об'єктів, які є результатом творчих поривів генія. Відповідно, увага зосереджена не на якомусь одному полотні, а на творчому доробку живописця загалом як мети й сутності його існування. Саме висловлені оповідачем уже в перших рядках роману враження від картин Стрікленда (задовго до безпосереднього введення образу художника) наносять перші вагомі штрихи до його психологічного портрета: «Хай вам і не подобаються його картини, все одно вони заповнюють вашу увагу й непокоять вас. Минув час, коли їх здіймали на сміх, і вже не вважають збоченцями людей, що захоплювалися ними, ані диваками тих, хто ставав на їх захист» [10, с. 20]. Наведена характеристика націлює на зустріч з непересічною людиною, геніальним митцем, який у процесі становлення пройшов непростий шлях зневаги й нерозуміння, що, безумовно, інтригує читача, наповнює бажанням самому оцінити його доробок.

Уперше «глянути» на шедевр художника випадає нагода в сюжеті з портретом Бланш, який був знайденим Дірком та оповідачем у студії Стрікленда після самогубства жінки. Як сказано в тексті, погляд Дірка «спинився на картині в підрамнику, значно більший, ніж його власні, котра стояла прихилена до стіни. Що там? Він підійшов, відхилив її до себе і побачив:

оголена жінка» [10, с. 145]. Лаконічний опис зображеної постаї («Жінка лежала на канапі, підклавши руку під голову. Другу руку витягла уздовж тіла. Трошки підняла одне коліно, а другу ногу випростала. Класична поза») супроводжується промовистим пасажом суперечливих вражень, які виникли в оповідача в процесі споглядання: «Там було не тільки зухвале спрощення контурів, що виражало сильну неповторну особистість; не тільки колорит, хоча людське тіло виступало там з дивовижно пристрасною чуттєвістю; не тільки об'єм і вага того тіла, котрі виражали вашу власну тілесну суть, – в усьому цьому було ще й духовне начало. Несподіване й тривожне, воно кликало увагу на незвідані стежки, у мерехтливій загадковій далі, де тільки вічні зорі переморгуються світлом, і душа – вільна й самотня – з острахом поривається до таємниць світобудови» [10, с. 146]. Поданий опис, який є яскравим взірцем літературного живопису, підкреслює неординарність Стрікленда, його вміння надати універсальності та позачасовості створеному на картині образу.

Надалі портрет Стрікленда доповнюється ремарками-враженнями від тридцятьох полотен, створених упродовж шестилітньої відчайдушної творчої праці. Оповідач приголомшений технічним недбалством автора, грубістю введеного на картинах колориту. Усе, що він побачив, видалося йому «перебільшено неоконкретне, ніби карикатури на людські обличчя». Усе ж йому довелося визнати, «як там натужно шукає виразу могутня сила» [10, с. 159], яка збиває з пантелику, проте нікого не залишає байдужим: «З його картин промовляв страдницький дух, що поривається вивільнити себе у самовираженні» [10, с. 160]. Те, що побачив оповідач на полотнах Стрікленда, додавало ще більше загадковості й фантастичності до його особистості, а головне – доводило, що «людина найкраще розкривається у своїй роботі» [10, с. 157].

Найповніше сила талановитої природи генія виразилася у фінальній композиції, намальованій у передсмертній агонії на стінах останнього пристанища. У неї, зі слів оповідача, художник вклав «все своє знання про світ і інтуїцію» [10, с. 218]. Лікареві Кутру, якому єдиному вдалося побачити знищений після смерті Стрікленда химерний шедевр, важко було передати гаму відчуттів і вражень, породжених від споглядання обмальованих стін: «Там було щось величне, чуттєве, пристрасне й водночас жахливе <...>. У своєму витворі митець сягнув найсокровенніших глибин природи і розкрив її прекрасні і жакні таємниці» [10, с. 216–217].

Прикметно, що перегуки полотен Стрікленда і П. Гогена вказують на беззаперечний зв'язок головного героя з його реальним прототипом. Як помітив Дж. Мейерс, лаконічний опис Бланш нагадує картину П. Гогена «Nevermore» (1897) [8, с. 250], а розпис на стіні хатини Стрікленда на о. Таїті схожий на картину П. Гогена «Хто ми? Звідки ми? Куди ми йдемо?», яка ілюструє потік людського життя від зародження до небуття [8, с. 250–251]. До такої думки підштовхують слова лікаря, який угледів у композиції Стрікленда «видиво начал світобудови...», зокрема відзначаючи: «То був гімн. Хвала красі людського тіла – чоловічого і жіночого; хвала Природі – величній і байдужій, ніжній і жорстокій. Дивися – і тебе охоплює трепет перед безмежністю простору і нескінченністю часу. <...> Там людина поставала в неприкритій наготі первісних інстинктів. Дивися – і стає страшно, бо бачиш себе» [10, с. 218–219]. Саме в цій картині найповніше постав внутрішній світ головного героя, який істинну ціль життя вбачав у мистецтві, прагнув до передачі незвичайного в повсякденних речах, до відтворення краси,

яка йому відкрилася. І хоча доля картин в аналізованих творах склалася по-різному, це вже не мало суттєвого значення, адже для художника головне – самовираження.

Прямопротилежна сутність ще одного чітко вираженого в творі образу художника Дірка Струве також відзеркалена в його роботах. Оповідач, описуючи його творчу кузню, відзначає: «З трепетною любов'ю до мистецтва він виставляв своїх персонажів позувати на сходах Берніні, що прикрашають площу Іспанії в Римі, і його нітрохи не відстрашувала різюча картинність зображуваного. Студію Дірка Струве заповнювали полотна, з яких позирали то поселяни – окаті вусані в гостроверхих капелюхах, то пустотливі дітлахи в мальовничому лахмітті; то жінки в барвистих спідницях. Вони тинялися перед соборними порталами, гуляли серед кипарисів під безхмарним небом, кохалися біля кам'яних водограїв часів Ренесансу, а іноді крокували просторами Кампанії коло візка, запряженого волами. Усе те було яскраво розмальоване в точно окреслених контурах – точніше, ніж на фотографії» [10, с. 78]. Ці картини свідчили про надмірну добродушність, співчутливість, сентиментальність, простакуватість і вразливість їх автора. Саме таким і був Дірк, через що його відверто зневажали й навіть з ного насміхалися колеги-художники. Судячи з такого опису, Дірк був типовим представником художників-реалістів, що малювали банальні й заявлені картини, які користувалися попитом в комерсантів й заможних ремісників. Сумісність його продукції зі смаками публіки забезпечувала художникові достойне життя, однак йому так ніколи і не вдалося досягти висот світової слави, яку посмертно отримав Стрікленд.

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків у даному науковому напрямку. Отже, картини в аналізованих творах виступають творчим утіленням внутрішнього світу живописців, якнайповніше розкриваючи істинну сутність авторського генія. Вони, як найбільша цінність художників, наповнюють їхнє життя справжнім змістом, відтісняючи всі інші прив'язаності, у тому числі й родинні, на другий план. Підбір письменниками полотна трансформується у своєрідний художній прийом створення необхідної атмосфери, обумовленої концепцією літературного твору. Але якщо в О. Кобилянській та С. Моєма живописні полотна постають як об'єкти творчості, доповнюючи образ художника, то в О. Уайльда й частково В. Винниченка вони виконують сюжетотвірну функцію, визначаючи розвиток подій у творах.

Література:

1. Аникин Г.В. История английской литературы: Учебник для студ. пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностранные языки». 2-е изд. перераб. и доп. / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. М.: Высшая школа, 1985. 431 с.
2. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика. Пермь: Издательство Пермского университета, 2000. 252 с.
3. Вайльд О. Портрет Дориана Грея: [роман]: для ст. шк. віку / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка; Вступне слово, підготов. комент. та навч.-метод. матеріалів О. Кабкової / Оскар Вайльд. К.: Школа, 2009. 256 с.
4. Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». К.: Наукова думка, 2001. 440 с.
5. Винниченко В.К. Вибрані п'єси / Упоряд.: М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела; авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський. К.: Мистецтво, 1991. 605 с.
6. Генералюк Л. Екфразис у контексті *Correspondance des arts* / Леся Станіславівна Генералюк. Наукові записки. Серія: філологічні науки. 2013. № 114. С. 52–77.

7. Загороднева К.В. Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX века: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 03 «Литература народов стран зарубежья». Пермь, 2010. URL: <http://www.disscat.com/content/zhanr-esse-ob-iskusstve-v-angliiskoi-literature-vtoroi-poloviny-xix-veka>.
8. Калинина Е.А. От прототипа к герою романа У.С. Моєма «Луна и грош» Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). Ч. 2. Екатеринбург: УрФУ, 2013. С. 247–252.
9. Кобилянська Ольга. Новели. Ужгород: Книжково-журнальне видавництво «Ужгород», 1952. 244 с.
10. Моєм В.-С. Місяць і мідяки; На жалі бритви: Романи / В.-С. Моєм; (Пер. з англ.); Передм. І.О. Влодавської; Худож. А.З. Толкачова. К.: Дніпро, 1989. 574 с.
11. Мусієнко Н. Взаємовплив масових і елітарних тенденцій у мистецтві ренесансної доби. Мистецтвознавство України. 2013. Вип. 13. С. 287–297.
12. Словник української мови: в 11 томах. 1970. Том 1. 681с. URL: <http://sum.in.ua/s/virolomnyj>.
13. Удалов В.Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень: Посібник для аспірантів, студентів університету, учителів. Луцьк: Волинський університет ім. Лесі Українки, 1995. 110 с.
14. Шахова К.О. Література та образотворче мистецтво (Літературно-критичний нарис). К.: Дніпро, 1987. 195 с.

Нисевич С. И. Функциональность образа картины в произведениях украинских и английских писателей конца XIX – начала XX века

Аннотация. В статье проанализированы роль и функции образов картин в произведениях о художниках украинских и английских писателей конца XIX – начала XX века, в частности «Valse mélancolique» О. Кобилянкой, «Черная Пантера и Белый Медведь» В. Винниченко, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и «Луна и медяки» С. Моэма. Доказано, что образ картины – неотъемлемый и определяющий компонент произведения о художнике. Установлено, что в новелле «Valse mélancolique» и романе «Луна и медяки» картины становятся средством характеристики главных героев, в то время как в романе О. Уайльда и частично в пьесе В. Винниченко они становятся идейно-тематическим и композиционным центром, выступают главным действующим лицом.

Ключевые слова: образ картины, екфразис, искусство, художник, главный герой.

Nisevych S. The functions of the image of a picture in the works by Ukrainian and English writers of the late 19th and early 20th centuries

Summary. The article analyzes the role and functions of the images of pictures in the works about artists by Ukrainian and English writers of the late 19th and early 20th centuries, including «Valse mélancolique» by O. Olha Kobylyanska, «The Black Panther and the Polar Bear» by V. Vynnychenko, «The Picture of Dorian Grey» by O. Wilde and «The Moon and Sixpence» by S. Maugham. It is proved that the image of the picture is an inseparable and dominating component of the literary work about the artist. It is defined that in the short story «Valse mélancolique» and the novel «The Moon and Sixpence» the pictures become a means of characterizing the main personages while in the novel by O. Wilde and partially in the play by V. Vynnychenko they are ideological, thematic and compositional centers, they are the protagonists.

Key words: the image of the picture, ekphrasis, art, artist, protagonist.