

- С. 45–119. – (Академія наук української РСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка ; Редакція художньої літератури : Література і мистецтво).
38. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – [4-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 2007. – 405, [1] с.
39. Шестопалова Т. Кореляція понять “архетипний образ-міфологема-символ-міф” (на прикладі поезії П. Тичини) / Т. Шестопалова // Наукові записки / [упор. В. П. Моренець]. – К. : Національний університет “Києво-Могилянська академія”, 1999. – Т. 17. – С. 37–41. – (Філологічні науки).
40. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии / К.-Г. Юнг // Юнг К.-Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство / [отв. ред. С. Л. Удовик ; пер. с англ. Г. Бутузов (К.-Г. Юнг), О. Чистяков (Э. Нойманн)]. – М. : REFL-book ; К. : Ваклер, 1996. – С. 9–29. – (Серия “Актуальная психология”).
41. Ярошевский М. Г. Фрейдизм / М. Г. Ярошевский // История психологии. – [3-е изд., дораб.]. – М. : Мысль, 1985. – С. 366–386.

Анотація

У статті розглядається еволюція поглядів на поняття архетипу та символу та їх взаємодія. порушено питання дефініції архетипу й символу та їхній зв'язок із проблемами моделювання дійсності, функціонування в різних культурах та збереження духовності.

Ключові слова: архетип, символ, міф, несвідоме, моделювання, духовність, культура.

Аннотация

В статье рассматриваются эволюция взглядов на понятия архетипа и символа и их взаимодействие. Поднят вопрос дефиниции архетипа и символа и их связи с проблемами моделирования действительности, функционирования в разных культурах и сохранения духовности.

Ключевые слова: архетип, символ, миф, бессознательное, моделирование, духовность, культура.

Summary

The article deals with the evolution of views on the conceptions of archetype and symbol. The author comprehended the question of the definition of archetype and symbol and its connection with the problems of modelling of reality, its function in different cultures and with the problem of surviving of spirituality.

Keywords: archetype, symbol, myth, unconsciousness, modelling, spirituality, culture.

УДК 82.0

Бажанова Е.А.,

аспирантка,

Горловский государственный педагогический

институт иностранных языков

ОСОБЕННОСТИ ФИНАЛА В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА “ПОСЕЩЕНИЕ МУЗЕЯ”

Литературоведческое изучение проблемы финала в прозаическом произведении находится в настоящее время на стадии разработки, поэтому выбранная нами тема представляется важной и **актуальной**. Термин “финал” как

научная проблема еще не имеет для эпического произведения четкого определения. На сегодня известны научные труды набоковедов, в которых исследование так или иначе касается финала, финальных ходов, завершения сюжета произведений писателя-эмигранта. Это работы А. Долинина [2], Б. Носика [8], Ю. Левина [3], Н. Букс [1] и других ученых. Однако отдельных научных работ, раскрывающих проблему финала в малой прозе писателя, на сегодняшний день нет.

Целью нашей статьи является установление особенностей финала рассказа “Посещение музея”. Для этого нам необходимо решить ряд **задач**: определить границы финала; рассмотреть, как влияет финал на осмысление всего художественного произведения; указать финальные особенности, дающие своего рода маркировку прозе В. Набокова.

Под “финалом” в эпическом произведении мы понимаем логическое для конкретного художественного мира завершение текста, которое может не совпадать с его фактическим концом. Однако для прозы В. Набокова следует иметь в виду возможное отсутствие логического завершения текста, наличие завершения эмоциональной, индивидуальной философско-этической мысли автора.

Анализируя композицию рассказа “Посещение музея”, мы пришли к выводу о “двойном” построении произведения: с одной стороны, в нем возможно выделить традиционные композиционные элементы (развязка: возвращение героя за границу; финал – исчезновение Годара, пребывание героя в Петербурге, возвращение, клятва не исполнять чужих поручений), с другой стороны, становится очевидным построение рассказа на алогизмах, игре автора с читателем. При рассмотрении композиции в классическом ее понимании упускается из вида смысл рассказа, масштабность мысли В. Набокова и присущая всем его произведениям без исключения (безусловно, в разной степени) необъяснимость, нарушение причинно-следственных связей, парадокс, “потусторонность”, если хотите. Мы убеждены, что смысл рассказа намного сложнее, чем это может показаться, а потому наш научный интерес направлен на изучение алогизмов.

С самого начала произведения узнаем о необычной просьбе знакомого к рассказчику. Необычным видится то, что тот давно мог бы сам все реализовать, если это действительно было ему нужно. Появляется первый алогизм: герой не видит ничего удивительного в просьбе, так как объясняет это природной странностью приятеля, граничащей с фантазёрством. Рассказчик решил не выполнять просьбы, но здесь видим следующий алогизм: волею судьбы он оказывается на ступенях того самого музея, куда идти не хотел; поскольку пустился сильный дождь, ничего не оставалось, как зайти в помещение. В музее было “*все как полагается: серый цвет, сон вещества, обеспредметившаяся предметность <...>*” [6, 275]. Это нелогично, потому что предметы, находящиеся в музее, наоборот, начинают, еще более “опредмечиваться”, так как оживляют того, кому принадлежали, становятся более ценными, чем при жизни хозяев, в конце концов, они начинают олицетворять конкретную эпоху, а потому становятся

“сверхпредметними”, обладают, если так можно выразиться, наибольшей степенью предметности.

Придя к Годару, хранителю музея, с просьбой продать картину, которую он нашел, герой отмечает про себя более чем странное поведение хозяина: тот наклеил марку на конверт, запечатал письмо и бросил его в мусорную корзину. Алогичным мы находим и подписание контракта, по которому либо картина продается музеем, либо рассказчик выплачивает ту же сумму за беспокойство. Предлагая подписать контракт красным карандашом, Годар напоминает сатану, подписывающего контракты кровью. Та же ассоциация остается при повторном визите героя в музей вместе с хранителем – там становится нехорошо: молодые пьяные люди дебоширят и беснуются, постоянно следуют за сдельщиками, словно нарочно заставляя их искать убежища в залах музея, который, в свою очередь, ненужно удлиняется. Портрет на месте, контракт разорван, но Годар не собирается продавать картину, поскольку этот вопрос он должен обсудить с мэром, но тот умер, а новый еще не выбран. Хранитель музея предлагает гостю посмотреть другие экспонаты и сопровождает его, пока тот, наконец, не устал от мешающих посетителей и упрямства Годара, не желающего доводить обещанную сделку до конца. Как только герой кричит “довольно”, его спутник исчезает. Интересным находим следующий пассаж: *“Я повернулся <...> и долго пытался найти между макетами вокзалов обратный путь...”* [6, 279]. С этого момента реальность перестает быть для героя реальностью: *“<...> Я очутился среди тысячи музыкальных инструментов, – в зеркальной стене отражалась анфилада роялей, а посередине был бассейн с бронзовым Орфеем на зеленой глыбе”* [6, 279]. На наш взгляд, именно с этого момента начинается финал произведения: герой оказывается в зазеркальной действительности, псевдореальности. Ведомый рекой воспоминаний (в зазеркалье все преображается, и река забвения становится рекою воспоминаний и грез), он блуждает по музейному аду, как Орфей, и только одно наиболее сильное желание – оказаться в России – подавляет все видения из прошлого и мечты о будущем. Желание оказывается настолько сильным, что продолжая ощущать себя чужим, *“полупризраком в заграничном костюме”*, он верит, что все это происходит на самом деле. Пристальный взгляд прохожего (мы склонны видеть в нем автора) вызывает у героя яростное желание отделаться от эмигрантской чешуи, стать неотличимым от других. Он срывает с себя все, что только можно, и в этом мы видим сопротивление героя, нежелание возвращаться в “настоящую реальность”. Выбраться за границу ему стоит больших трудов.

Здесь игра автора с читателем построена на мифе об Орфее. Согласно греческой мифологии, Орфей был наделен магической силой искусств, отчего не только люди, но и природа покорялась ему. Даже после смерти голова Орфея творила чудеса. Орфей становится в произведении В. Набокова воплощением силы искусства, способной оживлять предметы, перемещать в пространстве. В этом закодирована автобиографичность: автор понимает, что может попасть в Россию только посредством памяти, искусства или смерти, ведь одна из легенд

гласит, что после смерти тень Орфея спускается в Ад, где соединяется с Эвридикой (возлюбленная – Россия). Музей – это своего рода царство мертвых душ, это прошлое, то есть отжившее, мертвое относительно настоящего времени. Значимым становится и легенда об обещании Аида вернуть Орфею Эвридику, если тот сумеет не взглянуть на нее прежде, чем достигнет порога своего дома. Уже отмеченный нами случайный прохожий оглядывается на легко одетого господина – В. Набоков иронизирует, поскольку постоянно “оглядывается” на вынужденно покинутую страну, отчего, значит, ему никогда ее не увидеть.

Важными в произведении малого объема являются, конечно, детали. Первое, что требует изучения – картина, из-за которой рассказчику потребовалось идти в музей еще раз с известным уже исходом событий. Тема портрета, влияющего на человеческую жизнь, не нова в литературе, потому нужно обратить внимание не на его свойство оставаться “невидимым” для хранителя музея, “недостижимым” для потомка, а на аллюзии, возникающих при прочтении его описания. *“Весьма дурно написанный маслом мужчина в сюртуке, с бакенбардами, в крупном пенсне на шнурке, смахивал на Оффенбаха, но, несмотря на подлую условность работы, можно было, пожалуй, разглядеть в его чертах как бы горизонт сходства с моим приятелем. В уголке по черному фону была кармином выведена подпись “Леруа”, – такая же бездарная, как само произведение”* [6, 276].

Имя вымышленного художника “Леруа” становится аллюзией на имя Луи Леруа, критика, давшего название новому течению “импрессионизм”. Именно импрессионистическим можно назвать описание всего, что якобы умещал в себе музей: черты расплывчатости, бесконечно выступающих из темноты предметов, туман, расплывчатый свет фонарей, муть, залы, кажущиеся контурами чего-то гораздо большего, что так и осталось за пределами увиденного рассказчиком. Определение живописи как “импрессионизм” фельетонистом Леруа, было использовано с едкой насмешкой. С такой же насмешкой автор, играя, предлагает читателю легко объяснить себе замысел своего произведения “впечатлением” от увиденного, под влиянием которого оказывается возможным перемещение рассказчика из Монтизера в Петербург.

Оффенбах – основоположник и представитель жанра оперетты. Сам В. Набоков позже отразит в своих лекциях по русской литературе личное, авторское требование к сочиняемым прозаическим произведениям: “Высшая мечта писателя: превратить читателя в зрителя” [4, 10]. Такая авторская позиция, выбор тематики произведений, создание напряженного переживания противоречий, способ изображения образов, – все это делает прозу В. Набокова драматичной, в частности разбираемый нами рассказ. Упоминание автором Оффенбаха подтверждает наличие сценического искусства в “Посещении музея”. Например, достоин внимания эпизод, в котором измученный рассказчик и Годар *“взбежали по лестнице, <...> сверху, из галереи, увидели внизу толпу седых людей и зонтиков, осматривающих громадную модель мироздания”* [6, 279]. Другими словами музейный зал – это та же сцена, и пытающиеся заключить сделку герои становятся на какое-то время

зрителями. Они видят окружающее иначе, чем это было возможно раньше. В свою очередь, другие посетители музея также являются зрителями, но объектом их изучения становится постижение некоей гармонии, которую можно сравнить только с мирозданием. Еще один пример “театра наяву”: освещение музея сравнимо с театральным освещением: “<...> Все это разрешалось внезапным волнением туманных завес, и зажигались люстры <...>” [6, 279]; “Как странно горели липовые сигнальные огни во мраке <...>” [6, 279]; “Потом я попал в темноту, где наткнулся на неведомую мебель, покамест, увидя красный огонек, я не вышел на платформу <...>” [6, 279]. Самым сильным местом в этом понимании считаем полную имитацию театра, когда герой уверен, что гардероб и дверь, из-за которой он услышал гром аплодисментов – это театр. Однако театра не было, там была удивительная подделка: “<...> просто мягкая муть, туман, превосходно подделанный, с совершенно убедительными пятнами расплывающихся фонарей. Более, чем убедительными! Я двинулся туда, и сразу отрадное и несомненное ощущение действительности сменило наконец всю ту нереальную дрянь, среди которой я только что метался” [6, 280]. Имитация перерастает в восприятие игры как реальности. Игра ведется автором не только с героем, но и с читателем, которому в равной степени посвящены якобы звучащие за дверью аплодисменты. Смех В. Набокова подтверждается и жанром, на который указывает аллюзия, – оперетта, особенно европейская XIX века, отличается обилием комедийных “положений сатирического либо чисто развлекательного характера” [9]. Аллюзия на жанр оперетты, разумеется, не случайна. Описания увиденного рассказчиком построены на синестезии – способности воспринимать окружающую действительность несколькими органами чувств одновременно. Герой видит предметы, чувствует искусное дыхание сторожа, наблюдает, как пристаёт пыль со стекла к его пальцам, слышит звон своих шагов, отдергивает руку от липких леденцов, его раздражает шум и громкие комментарии весельчаков, он ощущает тяжесть от простора и пестроты, занавесов и люстр, света и темноты, наконец, его охватывает волнение и тревога. Более того, он способен чувствовать обеспредметившуюся предметность и сон вещества музея. Музей начинает походить на здание огромного театра, где каждой вещи отведена своя роль. Пребывание в Петербурге – своего рода представление, которым угощает автор читателя. В рассказе сливаются повествование, свет, звук, игра и смех. Читатель уже перестает быть читателем, он – зритель, чувствующий все цвета и звуки вместе с героем. Жанр рассказа, в свою очередь, начинает приобретать особенности оперетты.

Первый масштабный спектакль Оффенбаха, принесший композитору известность, назывался “Орфей в аду”, что мы считаем аллюзией не только на главного героя произведения В. Набокова, но и на него самого.

Последняя опера Оффенбаха, “Сказки Гофмана”, подтверждает своеобразную романтическую традицию, в духе которой получился рассказ. Такой полуромантический, полуигровой прием автор использует в написанных ранее рассказе “Нежить” и романе “Подвиг”, которые мы считаем “прародителями” “Посещения

музея” (тема ностальгії присутствует в “Машеньке”, “Защите Лужина”, “Даре”, но мы выбрали произведения, которые близки по **способу передачи** этого чувства).

Революционные события в России вынудили Лешего (рассказ “Нежить”) менять дом за домом. Наконец, не вытерпев происходящего, он бежал “<...> и попал сюда в этот чужой, страшный, каменный город” [7]. Набоковский Леший не только способен на глубокие чувства (“<...> *твоя тоска, по сравнению с моею буйной, ветровою тоской, – лишь ровное дыхание спящего*” [7].), но ищет в чужом городе родную душу: “<...> *скажи, что любишь меня, бездомного призрака <...>*” [7]. Именно последнее способствует его “очеловечиванию” и переходу в мир иной, тогда как нежить, мифологическое существо, не живет и не умирает, существует без плоти и души, но в виде человека.

В “Посещении музея” происходит “оживление” времени (то есть неживого).

В “Подвиге” усиливается значение, которое приобретают неживые предметы. Мартын перед своим уходом старается запомнить каждую вещь, каждую мелочь. Для него они оживают. Занимателен в романе пассаж, где говорится о картине, висящей над кроватью Мартына. На ней была изображена тропинка, уходящая вдаль леса. Мать читала ему точно о такой же картине “прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес” [5, 152]. Вспоминая об этом Мартын всегда задумывался: может он и правда однажды ушел в картину, оттого и жизнь его идет именно так, а не иначе. “*Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излучки тропинки, пересеченной там и сям горбатым корнем, мелькание стволов, мимо которых он босиком бежал, и странный темный воздух, полный сказочных возможностей*” [5, 152]. Финальная фраза произведения создает иллюзию, будто герой действительно исчез в том неведомом мире, что скрывается за лесом картины. В предисловии к английскому изданию романа автор подтверждает, что именно так и произошло. Дарвин, сообщив матери приятеля о его подвиге, возвращается домой через лес. В лесу тускло, “*через тропу местами пролегли корни, черная хвоя иногда задевала за плечо, темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно*” [5, 258]. При сравнении описаний леса заметно их сходство. Ситуация неизвестности, непрозрачности судьбы героя словно решается с помощью тех сказочных сил, которые подтолкнули Мартына на безумный поступок.

Мартын с детства ассоциировал поезда с удивительными существами из сказок – герой “Посещения музея” ищет путь из музея среди макетов вокзалов и понимает, что его сердце сжимается в предчувствии чего-то необъяснимого, что вот-вот должно случиться.

Тема ностальгії, “оживления” времени и предметов будет разрабатываться В. Набоковым и в других произведениях и будет связана, в первую очередь, с противопоставлениями действительности/вымысла, истинного/искусственного, обыденного/исключительного, искусства/пошлого подобию.

В. Набоков не единственный писатель-модернист, кто обращался к теме и проблеме предметности мира. Человек способен раствориться в вещах, утратить свою индивидуальность или сам стать вещью, то есть стать пошляком по В. Набокову – в этом определении состоит особенность его мировоззрения. Пошлость сродни искусственности, низости, бескультурью. Чем утонченнее натура, тем с большим отвращением и остротой она ощущает тянущиеся к ней со всех сторон лапы корысти, глупости, банальности – пошлости. Потому хранитель музея, говорящий “довольненьким” голосом, чинно идущий по ступеням, настойчиво угощающий липкими леденцами и упавшие поднимающий с панели, машущий рукой на бесчинства пьяных в музее, навязывающий осмотр новых экспонатов предстает ужаснейшим пошляком. Он – чинуша, проявляет решимость только, если чувствует поддержку законодательства. Такая преданность роднит его с собакой (похож на борзую, облизывается по-собачьи). Примитивным до ужаса видится сам музей: в описании его фасада отсутствует упоминание какого-либо стиля, так как он такового не имеет. Дом с колоннами выстроен из пестрых камней, с фресками вверху, надписью на фронтоне, с каменными скамейками на пошлых львиных лапах – это здание не имеет индивидуальности, ничем не отличается от других, ведомственных домов. Внутри музей оказывается еще хуже, чем снаружи: окаменелости, инструменты, монеты и прочее – кажется, они одинаковы во всех музеях. Пошлость чувствуется и в фальшивых, зазубренных объяснениях сторожа, и в алогичном собрании черных шариков неизвестного происхождения, состава и назначения. По причине такой общепринятой пошлости герой и не терпит посещение каких бы то ни было достопримечательностей.

Фраза *“Весело присутствовать при воплощении мечты, хотя бы и не своей”* [6, 276] принадлежит не одному рассказчику – это авторская игра, поскольку финал показывает, что воплощается не мечта парижского приятеля выкупить портрет, а мечта героя побывать в России. У автора такая же, как у рассказчика, мечта, но он ее реализовать не может, а потому остается только радоваться за своего героя.

Общеизвестно, что сильными позициями в тексте являются заглавие, начало произведения и его финал. Финал “Посещения музея” становится ключом для понимания заглавия, декодирует его: “посещение” значит “недолгое пребывание где-либо”, “музей” в данном контексте расширяет свое значение от “помещения, где собраны, хранятся и экспонируются исторические ценности” до “духовные ценности, память” и, наконец, до значения “Россия моей памяти”. Таким образом, заглавие произведения начинает читаться как “недолгое пребывание в России моей памяти”.

Ученым-филологом А. Потебней в работе “Эстетика и поэтика” была сформулирована особенность поэтического образа “сгущать” мысль, благодаря его способности замещать собою массу разнообразных мыслей “относительно небольшими умственными величинами”, и “расширять” мысль, благодаря остановке “на одной точке” [10, 520]. В анализируемом рассказе В. Набокова присутствует как “сгущение”, так и “расширение”. При беглом прочтении произведение “сгущается”, кажется динамичным с вполне оформленным и понятным финалом – герой

возвращается домой. Для внимательного читателя – “расширяется” – образы сосредотачивают на себе внимание, мысль останавливается, и конкретная точка превращается в сцену.

Подводя итоги отметим: простой сюжет рассказа В. Набокова “Посещение музея” с неклассической интригой повествования создает иллюзию фрагментарности, однако, полностью построен на взаимосвязанных алогизмах, что не позволяет рассматривать его композицию традиционно.

Финал становится понятным при учете расширения семантики слов, поэтому финалом в данном случае будет являться наличие завершения эмоциональной, индивидуальной философско-эстетической мысли автора.

Нельзя не отметить влияния А. Чехова-новеллиста на стиль писателя-эмигранта: это проявляет себя в предельной локализации содержания произведения с одновременно возрастающей смысловой ролью детали.

Алогизмы свидетельствуют об условности, присутствующей в художественной действительности, и о существовании запредельного мира. Последний читатель не видит воочию, но постоянно чувствует необъяснимое влияние на героя извне, чему способствуют жанровые особенности оперетты, сливающиеся с жанровыми особенностями рассказа воедино. Внутренний мир персонажа находит дорогу в параллельный мир, хоть и есть опасность не вернуться оттуда. Последнее стало бы самоубийством, но сделало бы возможным самореализацию героя.

Финал рассказа кажется “закрытым”, завершенным, но присутствие потусторонности оставляет трещину в этой законченности.

“Посещение музея” – один из примеров “не русской” прозы В. Набокова, так как не вмещает в себе привычных идей и моральных оценок, а позволяет максимально, насколько возможно при малом объеме, раскрыть внутренний, субъективный, универсальный мир через ощущения и переживания инобытия.

Многие набоковеды считают рассказы В. Набокова материалом для оттачивания мастерства, оттого и темы, проблемы, мотивы, образы повторяются вновь в романах. Однако нельзя не признать, что малая проза писателя имеет свои достоинства и заслуживает отдельного изучения.

Литература

1. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце : о русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М., 1998.
2. Долинин А. “Двойное время” у Набокова (от “Дара” к “Лолите”) / А. Долинин // Пути и миражи русской культуры. – Спб., 1994.
3. Левин Ю. Заметки о “Машеньке” В. В. Набокова / Ю. Левин // Левин Ю. И. Избранные труды : поэтика, семиотика. – М., 1998.
4. Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков ; пер. с англ. ; предисловие Ив. Толстого. – М. : Издательство Независимая Газета, 1999. – 440 с.
5. Набоков В. Подвиг / В. Набоков // Набоков В. Другие берега : сборник. – М. : Кн. палата, 1989. – С. 150–258.
6. Набоков В. Посещение музея / В. Набоков // Набоков В. Другие берега : сборник. – М. : Кн. палата, 1989. – С. 274–281.

7. Набоков В. Нежить [Электронный ресурс] / В. Набоков. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Нежить>.
8. Носик Б. М. Мир и Дар Набокова / Б. М. Носик. – СПб. : ООО Изд-во “Золотой Век”, ООО “Диамант”, 2000. – 536 с.
9. Оперетта : словарь музыкальных терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://muzyka.net.ru/slovar/o/>.
10. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. – М., 1976. – С. 518–522.

Аннотация

Автором статьи предпринята попытка дать определение понятию “финал” для рассказа В. Набокова “Посещение музея” и доказано, что финалом в данном случае является завершение эмоциональной, индивидуальной философско-эстетической мысли автора. При исследовании произведения стало очевидным его построение на алогизмах и игре автора с читателем. Важное место занимают в рассказе детали, большинство из которых подчеркивает вмешательство предметного мира в мир действительности. Доказано, что финал становится понятным при учете расширения семантики слов.

Ключевые слова: финал, алогизм, оперетта, предметный мир, аллюзии.

Анотація

Автором статті здійснена спроба дати визначення поняттю “фінал” для оповідання В. Набокова “Посещение музея” та доведено, що фіналом у цьому випадку є завершення емоційної, індивідуальної філософсько-естетичної думки автора. При дослідженні твору стала очевидною його побудова на алогізмах і грі автора з читачем. Важливе місце займають в оповіданні деталі, більшість з яких підкреслює втручання світу речей у світ дійсності. Доведено, що фінал стає зрозумілим при розширенні семантики слів.

Ключові слова: фінал, алогізм, оперета, світ речей, алюзії.

Summary

The author of the article tries to give a definition to “finale” of the Nabokov’s story “Visiting the Museum” and proves that the final in this case is the completion of the emotional, philosophical and aesthetic ideas of the author. In the study of the story it became clear that it is built on the illogic and author’s game with the reader. Important place in the story took the details, most of which emphasizes the intervention of the world of objects into the real world. Proved that the finale is understandable, given with the expansion of the semantics of words.

Keywords: final, illogic, operetta, world of objects, allusions.

УДК 82–1/9:821.161.2

Табакова Г.І.,
аспірантка,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

СИНКРЕТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ПОЕТИКИ ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ

Однією з провідних рис метажанру ліричної прози (визначаємо її саме як метажанр) є посиленість образності, що впливає на характер викладу твору. Вона зумовлена внутрішніми трансформаціями прози, які відбуваються під впливом