

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

потужного ліричного струменя, притаманного означеному метажанру. Поєднання ознак епосу та лірики у творах такого характеру, їх взаємодія на всіх рівнях структури тексту змушують авторів копітливо відбирати художньо-образні засоби, щоб не порушити гармонійного взаємовпливу рис протилежних родів літератури. Науковців, які досліджували особливості функціонування лірики та епосу в ліричній прозі в цілому або в окремих зразках творів, а також вплив подібної взаємодії на поетику метажанру, досить небагато. Серед них російські дослідники Е. Бальбуров, С. Ліпін, Л. Орехова, Н. Зарнікова, О. Курочкіна, а також українські – І. Денисюк, Н. Мазепа, І. Тузкова, А. Печарський та ін.

“Порівняно неважко, – зазначає Б. Корман, – виділити в окремому творі ознаки різних родів та визначити їх ієрархію, характер субординованості. Серйозні труднощі починаються там, де ми намагаємося в загальному вигляді описати закон зв'язку та поєднання різних родових стихій в межах одного твору, принципи їх взаємодії” [9, 222]. І дійсно, знаючи основні генетичні ознаки лірики та епосу, легко їх знайти у творі. Інша справа, з'ясувати, наскільки глибоко вони закорінені, як співвідносяться, яким чином епос та лірика проникають у структурно-образний шар і наскільки перетворюють твір. “Як у ліриці, основним предметом зображення ліричної прози є почуття та роздуми письменника. Але, на відміну від ліричної поезії, лірична проза використовує для розкриття духовного світу художника не лише ліричні, а й усе багатство епічних прийомів оповіді”, – стверджує С. Ліпін [10, 89]. Ця характеристика обумовлює всю структуру тексту й відповідає основним рисам, традиційно притаманним ліричному роду, отже, можемо говорити про ліричну семантичну організацію ліричної прози.

Попри очевидну ліричну домінанту метажанру без формальної складової епічного роду – у першу чергу прозової форми – говорити про ліричну прозу вже не видавалося б можливим. С. Ліпін стверджує, що “проза не тільки дозволяє використовувати уточнюючі деталі, вона виражає стан душі через спілкування з іншими людьми, через велику кількість характерів від випадково зустрічних на шляху, до рідних, близьких, рідних людей” [10, 86].

Письменники, які звертаються до метажанру ліричної прози, у першу чергу шукають найбільш відповідні засоби для вираження найтонших порухів власної душі, емоційного, суб'єктивного ставлення до світу. Кризова ситуація кінця XIX – початку XX століть активізувала ці пошуки. Уже йшлося про те, що період модернізму позначився оновленням художньої тематики, зокрема посилилася увага митців до сфери людської підсвідомості. “Наслідком цього, – на думку Д. Корвін-Пйотровської, – стала повна суб'єктивізація і пов'язана з нею індивідуалізація дескрипції, зокрема завдяки залученню опису до перебігу персональної нарації або до невластивої прямої мови, порушення апріорної ієрархії зображуваних елементів, вказівки на залежність почергових вражень від ситуації, у якій відбувається пізнання (зокрема часу фізичних умов: наприклад, від освітлення і віддалі а також від попередніх подій усього життя характеру й самооцінки героя його настрою)” [8, 27].

Позначена умовною свободою від жанрових канонів, лірична проза стала джерелом експериментів для письменників-новаторів. Створюючи придатні умови для розгортання внутрішніх хаотичних процесів у свідомості суб'єкта, метажанр відповідав сучасним вимогам “нового” мистецтва. Вільний потік вражень, емоцій, роздумів сповнюють ліричну прозу, змушують відбирати яскраві засоби їх візуалізації. Часто на допомогу приходять суміжні види мистецтв, особливо, живопис та музика. О. Рисак зазначає, що “нерідко для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів чи станів необхідні були “допомога” суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних та стильових ознак і прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі” [11, 20].

Звичайно, кожен вид мистецтва унікальний та має власну специфіку, тому подібність деяких структурних чи функціональних прийомів ще не означає довільного перенесення їх з однієї сфери мистецтва в іншу. Наприклад, залучення прийомів музичного мистецтва до образної структури твору зумовлює особливі трансформації, пов'язані з ритміко-мелодійним ладом тексту, наближення його до музичного звучання. Широко використовуючи зображальні засоби прози, письменники надавали їй своєрідного мелодійного звучання завдяки введенню звуконаслідувань, ритмічних повторів, концентрації асонансів та алітерацій на відносно невеликих уривках тексту, особливому інтонуванню мовлення. Крім того, фрагментарна проза межі століть позначена активним використанням музичної термінології, про що говорять уже промовисті назви ліричних прозових мініатюр: “Дев'ята симфонія” (С. Яричевський), “Діточа груди у скрипці” (М. Яцків), “Valse mélancolique” (О. Кобилянська), “Allegro patetico” (Б. Лепкий), “Intermezzo” (М. Коцюбинський), “Intermezzo” (С. Парфанович) та ін.

З іншого боку, живописна образність художнього тексту, вживання широкої палітри кольоративів, образотворча метафоричність тощо свідчать про своєрідне “живописання” автора словом. Залучення прийомів музики та живопису до художньої структури ліричної прози зумовлює посилення її експресивної сили, сугестивності, які є характерними рисами поетики метажанру.

Використання принципів суміжних мистецтв значною мірою сприяло оновленню тематики та проблематики, увиразнило образну та стилістичну структури художніх текстів. Нові естетичні вимоги мистецтва зумовили появу різноманітних стильових напрямів і течій. Основні їх тенденції з успіхом утілювалися в ліричній прозі, яка стала вдячним матеріалом для художніх експериментів.

Особливого впливу серед виру інших течій поетика ліричної прози зазнала від імпресіонізму та експресіонізму, естетичні системи яких позначені концентрованою образністю, метафоричністю, сугестивністю, спираються на суб'єктивність враження та експресивність стилю. Це зовсім не означає, що до межі XIX–XX століть лірична проза не мала таких рис, адже прикмети, притаманні поетиці означених стильових течій, у більшій чи меншій мірі характеризували її завжди. Можна пояснити таку ситуацію тезою Г. Яструбецької про періодичне повторення в історії людства стилів мистецтва, щоправда, якісно оновлених. Спираючись на концепцію М. Бердяєва,

дослідниця стверджує, що "певний стиль як відображення пошуків людиною істини, виникнувши раз, не зникає, а "чекає" моменту "до вимоги", спливаючи з надр колективної художньої свідомості в необхідний час" [16].

Складність та багатокомпонентність ліричної прози не дозволяє з упевненістю визначити її як явище окремої течії чи напряму, скоріше йдеться про взаємодію їх стильових тенденцій. Перевага рис будь-якої течії посилює відповідні ознаки стилю, дозволяє в деяких випадках зараховувати той чи інший зразок ліричної прози до якоїсь однієї течії. А проте частіше йдеться про їх взаємовпливи в межах одного твору. Л. Андрєєв, зазначав, що в цьому "полягає та складність, на яку натикається в багатьох конкретних випадках визначення методу. Нерідко імпресіоністичний твір виявляється близьким до реалізму чи натуралізму, подекуди межує з символізмом, експресіонізмом, зливається з "неоромантизмом" [2, 67–68]. Тому варто говорити не про конкретну приналежність того чи іншого твору до певної стильової течії, а з'ясовувати вплив різноманітних естетичних принципів на поетику ліричної прози в цілому.

Особливістю ліричної прози є її "зображальна спрямованість, перевага описового, предметно-образного розкриття ліричного переживання", – стверджує Е. Бальбуров [5, 48]. Отже, письменник звертається до уяви читача, підсилюючи враження візуальними засобами суміжних мистецтв. Велике значення для збагачення ліричної прози прийомами суміжних видів мистецтв мав **імпресіонізм**, що прийшов у літературу з живопису, насичений багатьма його рисами, припасованими до особливостей художнього слова. "У літературі імпресіоністичні принципи живопису виявилися у подрібненні, розпорошенні дійсності, за якої найменше часткове враження набувало самодостатньої цінності". – Стверджує Л. Кондратюк. – Але, на відміну від живопису, увагу перенесено на відображення внутрішніх процесів; збагатилися прийоми і засоби психологічного аналізу" [7, 5].

Враження від об'єкта зображення визначають зміст і форму імпресіоністичного твору. Імпресіонізм, на думку Л. Андрєєва, "наполягає на враженні, на суб'єктивному сприйнятті, на відчутті, зберігаючи, однак, зовнішні джерела вражень. Двоєдність суб'єктивного та об'єктивного в імпресіонізмі рухлива, але вона є умовою та запорукою існування імпресіоністичного метода" [2, 52–53]. Досить сильний зв'язок з об'єктом зображення, незважаючи на суб'єктивне сприйняття, сприяв тому, що імпресіоністичним творам часто надавали характеристики натуралістичних чи реалістичних. У цьому контексті доречною видається думка Л. Андрєєва про визрівання імпресіонізму в нетрях "природного" мистецтва, що обумовило близькість до натуралізму" [2, 68].

Світова література презентувала яскраві зразки імпресіоністичної прози, зокрема у творчості П. Верлена, Е. Дюжардена, А. Шніцлера, Й. Шлафа, К. Гамсуна, І. Буніна та ін. Естетичні ідеї імпресіонізму дали рясні сходи на ґрунті української літератури, особливо на початку ХХ століття. У критиці навіть закріпився термін "лірико-імпресіоністична проза", що, на думку В. Агеєвої, указує на динаміку стильових змін [1, 97]. Про своєрідну лірико-імпресіоністичну течію в українській

літературі говорить і Н. Шумило [15, 266]. Лірична тональність, характерна для української літератури в цілому, стала вдячним матеріалом для застосування засобів імпресіоністичної поетики. У більших за обсягом формах ліричної прози вона виявляється на рівні взаємодії з іншими стильовими тенденціями (твори Г. Михайличенка, А. Головка, Г. Журби та ін.). Найчастіше увага тут акцентується не на конкретному історичному тлі, життєвих фактах, а на детальному описі емоцій, викликаних ними, навіяних роздумів, спогадів тощо.

Крім того, за принципами імпресіоністичного відтворення дійсності може будуватися весь твір, якщо йдеться про малі жанрові форми ліричної прози (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Б. Лепкий, Г. Косинка, М. Хвильовий та ін.). Імпресіонізму взагалі “протипоказані великі епічні форми”, – стверджує Л. Андрєєв [2, 51]. Популярність малої прози значно зросла на межі століть. І. Денисюк зазначає, що “такого розмаїття форм раніші фази розвитку української новелістики не знали” [6, 215]. Більшість з цих творів побудовані згідно із законами імпресіоністичного мистецтва, вони позначені детальною візуалізацією об'єкта зображення, що спричинило появу великої кількості різноманітних фрагментарних форм, своєрідних “картин у слові”. Про це свідчать і різноманітні жанрові визначення, запозичені з термінології живопису: етюд, образок, акварель, ескіз, нарис, шкіц тощо. Жанрова деталізація, хоч і не завжди термінологічно виправдана, на думку І. Денисюка, налаштовує читача на сприймання твору. “Адже і в живописі, – зазначає літературознавець, – підписи під картиною допомагають нашій свідомості гармонізувати зміст з технікою виконання і матеріалом, бо естетичні вимоги до ескізу інші, ніж до викінченого портрета” [6, 214].

Так, Г. Хоткевич збірку лірико-прозаїчних творів досить промовисто називає “Гірські акварелі” (1914 р.), наголошуючи на спорідненості стилю ліричних мініатюр з малярством. Як живописець на пленері він малює пейзажі гір. Назва циклу підкреслює “нарисовий” характер, адже акварель – прозора, легка фарба, вона не має насичених “важких” тонів, ніби створена для відбиття мінливих настроїв та вражень. Ліричний суб'єкт пасивний, він лише фіксує враження, викликані красою гірських пейзажів, мальовничо описуючи їх словом, як от у поезії в прозі “З гір потоки!": *“Скелі і скелі! То порослі лісом густо-зеленим, то голі червоно і ребряться грубими струнами з гори на долину косо. Дорога гнучка обвивається довкола них, проскакує під стрімкою стіною, а потім перехопиться дріявим містком крізь вогке, укрите сочистою зеленню провалля – і знов під скелю сховається, під захист звислих віток смерекових, в тіні, напоєні бризками потоків”* [14, 300].

Так само, як художники-імпресіоністи надавали великого значення тонам і півтонам кольору, Г. Хоткевич уважно добирає фарби задля створення якомога повнішого візуального образу: лише зелений у наведеному маленькому фрагменті має кілька відтінків – “густо-зелений” та “сочиста зелень”. Щоб увиразнити враження, письменник вдається до персоніфікацій, “оживлюючи” природні явища та об'єкти: *дорога* “обвивається”, “проскакує”, “перехопиться”, “сховається”. Дієслівний ряд створює враження руху та динаміки, що є лейтмотивом поезії в прозі,

зафіксованим ще в назві – *потік* означає рух. Лейтмотив руху та мінливості життя стає важливим чинником організації сюжетно-композиційної структури твору, адже посилена імпресіоністичним началом лірична змістова значно послаблює фабульність поезії в прозі. "Традиційний сюжет протипоказаний імпресіоністичному роману, – стверджує Л. Андрєєв, – у ньому проявляється та "сконструйованість", "заданість", яка стримує вільний потік емоцій и організовує його навколо "історії" [2, 55]. Цю тезу можна застосувати й до менших жанрових форм ліричної прози.

Образ потоку з гір набуває у творі символічного, узагальнюючого значення плину життя, яке розпадається на безліч маленьких струмочків, кожен з яких "біжить" по-своєму. До речі, образ води був улюбленим у художників-імпресіоністів (починаючи з картини К. Моне "Враження. Схід сонця"), звідки перекочував до літератури. Позначений семантикою мінливості, неспокою, здатністю химерно відображати докілья образ води якнайкраще презентував сутність імпресіоністичного мистецтва. Філософський підтекст увиразнюється наприкінці поезії в прозі. Автор вдається до порівнянь музичного характеру, які переміщують акценти із зорового враження на звукове вираження, сприяють підвищенню експресивності усього твору: "Стань, вслухайся – і почувеш ясний голос потоків в оркестрі природи. Зазвучала, забриніла тисячею голосів гірська симфонія! Дзвонами невидимими славословлять храми – піснь велику співає земля!" [14, 301–302]. Слухове враження посилюється завдяки використанню притаманних для поезії Г. Хоткевича повторів, а також алітерації свистячих і шиплячих: *с-ш-ч*.

Фрагментарна лірична проза концентрується, зазвичай, навколо однієї пейзажної картини або навіть натюрморту, детально візуалізує образи за допомогою різних художніх засобів. Багатозначність та асоціативність мовлення дозволяє передати настрої й тональність словесного пейзажу, а разом з тим і авторську оцінку зображеного. Зосередженість на об'єкті зумовлює своєрідну предметність малої ліричної прози, тому в подібних словесних картинах частіше діє "власне автор", а не ліричний суб'єкт, так само, як на пейзажах чи натюрмортах є лише природа чи окремі предмети, а не постать самого художника. Про нього ми дізнаємося з самої манери письма. Семантичне значення предмету зображення набирає тут більшої сили, тому що саме на нього спрямовується прямо-оціночна точка зору суб'єкта свідомості, об'єктивний світ функціонує в її межах.

Не менш важливого значення для оновлення поезії ліричної прози мав **експресіонізм**, що спирався на філософські концепції С. Кіркегора, Ф. Ніцше, З. Фрейда та ін. Позначений катастрофічністю світосприймання, зумовленою Першою світовою війною, він прийшов на зміну імпресіонізму в деяких європейських літературах, а в інших – розвивався паралельно, створюючи своєрідну опозицію стилів. До кола європейських письменників, чия творчість постулювала основні риси експресіоністичного мистецтва, належать в основному німецькі та австрійські митці (Г. Гейм, Г. Тракль, Ф. Кафка та ін.). В українській літературі одними з найяскравіших представників течії є О. Турянський та

В. Стефаник, крім того, експресіоністичними мотивами позначена творчість М. Хвильового, О. Довженка та ін.

Експресіоністи, на відміну від імпресіоністів, наголошували на тому, що мистецтво не зображає дійсність, а виражає її сутність. Попри вагомий розбіжності, елементи цих двох стилістичних тенденцій досить вдало взаємодіють у межах одного твору.

Синкретичний характер модерних течій імпресіонізму та експресіонізму позначився на ліричній новелі М. Хвильового "Арабески" (1927). Новелу "слід розглядати саме з погляду її внутрішньої цілісності, хоча на зовнішньому рівні вона є досить еклектичною, адже в ній використані елементи різних мистецьких напрямків (імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму)", – зазначає Т. Хом'як [13]. Про музичну та живописну насиченість тексту, виняткову аудіовізуальну образність свідчить навіть багатозначна назва твору. Слово "арабески" ("арабський"), окрім значення орнаменту з арабськими написами [3] має й інше. Згідно зі словником Д. Ушакова – це "збірка невеликих літературних, музичних творів" [4].

Позбавлена логічно й послідовно вибудованої фабули лірична новела складається з суцільних асоціативно поєднаних вражень ліричного суб'єкта та метатекстових включень. Вони, фактично, складають ліричний сюжет твору. Кольоровою гамою "Арабесок" є лейтмотивна для поезики М. Хвильового блакить з усіма найтоншими відтінками: "голубі метелики", "голуба хуртовина", "легко-синя даль", "голуба Савойя", "голубе крило весняної ночі" та ін. Причому, коли автору не вистачає існуючих слів для позначення кольору, він вдається до несподіваних неологізмів, як то "синьоблуза ніч".

Асоціації завжди мають певне концентроване узагальнююче навантаження, утворюють цілісну систему. Розкрити зміст деяких асоціативних рядів допомагають кольори, наділені у М. Хвильового архетипними значеннями. У цьому – ще одна риса експресіоністичної поезики письменника, адже, згідно з Г. Яструбецькою, "архетипна структурність – ще одна властивість експресіоністичного твору. У плані морально-етичному експресіоніст – сповідувач абсолютних, вічних цінностей" [16]. М. Хвильовий сповідує свою "загірну Мекку", "м'ятежну комуни", "епоху великого Ренесансу", для якого характерним буде "тихий (опозиція до "шуму міста") азіатський город – без проституток, без чорної біржі, без бруду" [12, 118].

Динаміка зміни кольорів-символів у тексті дозволяє простежити розвиток настрою ліричного суб'єкта, а отже, побудувати ліричний сюжет. На початку "Арабесок" кольори належать до синьо-блакитної гами, позначаючи юнацьке захоплення життям, вітаїзм і романтичний настрій, чистоту й мрійливість. У середині ліричної новели частіше фігурує сірий, як символ збайдужіння, меланхолії, відречення, позначений характерною для експресіонізму катастрофічністю буття: "сіре туманне море", "сіроока наречена", "сіре обличчя", "срібні весла" тощо. А наприкінці, підбиваючи підсумки, ліричний суб'єкт повертається "зі своїми трьома кільцями: вірою, надією, любов'ю" до "синього вечірнього города" [12, 118]. Посилюють кольорове враження образи прямо чи

опосередковано пов'язані з означеною гамою: “океанна казка”, “божевільно далеке небо”, “туманне море”.

Насиченою є звукова картина “Арабесок”: “Я люблю, коли далеко на дальніх міських левадах рипить трамвай: щось неможливе нагадує цей рип, щоб постали переді мною образи, як хрустальні дороги, як прозоро-фантастичні ліденці (коники), що я їх уже ніколи, ніколи не побачу на базарі” [12, 100]; “На мосту тихо, і тільки мутні води клеочуть і тікають у невідому даль” [12, 101]; “жемчуг хрумтить”; “З мого імпазантного будинку летить весняна “капель”. Її не може заглушити навіть шум шумного міста” [12, 106]. Промовистим є оксюморонні образи, зокрема “мовчазний концерт цвіркунів”, “безшумний шум міста”.

Звукові враження, поєднуючись з кольоровими та нюховими, створюють синестезійні асоціативні образи, що швидко виникають і зникають у свідомості ліричного суб'єкта. На думку Т. Хом'як, синестезія наближає “Арабески” до прози “потому свідомості”: “Місто у ліричного героя асоціюється із шумом і запахом бензолу (у цьому випадку відбувається так звана синестезія вражень, а близькість прози до “потому свідомості” виражається через багатовимірні асоціативні структури)” [13].

Синестезія надає більшої змістової ваги естетичній функції кольорів та звуків, тонів та відтінків, унаслідок чого оповідь набуває значного сугестивного впливу. Заснована на міжчуттєвих переносах властивостей предметів та явищ, синестезія з особливою яскравістю виявляється в урбаністичних пейзажах-асоціаціях, сповнюючи твір чуттєво-емоційними афектами: “запах слова”, “пахне горизонтом”, “сторожкий дзвін”, “огнецвіт фантазії” та ін.

Отже, “Арабески” М. Хвильового – багатоголосе кольорове полотно. Немов мазки художника, накладаються уривчасті речення-асоціації, малюючи ліричну, експресивну, поліфонічну картину твору, досягаючи максимального рівня візуалізації та сугестії. Взаємодія різних стильових тенденцій у ліричній новелі збагатила образи виражальними можливостями, синтез мистецтв позначився на кольоровій та звуковій символіці, що насичує новелу, створюючи власний психологічний фон.

Зміни, що відбулися в літературі на межі XIX–XX століть, позначилися на оновленні тематики, вплинули на характер оповіді, змушуючи митців шукати засоби її візуалізації в суміжних видах мистецтва. Увага письменників до суб'єктивних вражень та емоційних переживань сприяла ліризації прози.

Залучення суміжних видів мистецтва до літератури спричинило появу нових стильових течій, жанрових різновидів малої прози. Їх назви свідчать самі за себе: нарис, образок, акварелька, шкіц тощо. Митці розуміли своєрідну “нестандартність” нових форм, тому намагалися акцентувати увагу на їх синкретичному характері та особливостях нової творчої манери. У залежності від рівня вияву авторських інтенцій ці фрагментарні жанри могли ставати різновидами метажанру ліричної прози.

Нові стилістичні тенденції кінця XIX – початку XX століть свідчили про активну взаємодію літератури з суміжними видами мистецтва. І хоча, як зазначає В. Агеєва, взаємовпливи були досить локальними та недовготривалими, “їх новаторські експерименти аж ніяк не були безплідними” [1, 105].

Література

1. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеєва. – К. : Віпол. – 160 с.
2. Андреев Л. Импрессионизм = Impressionisme : видеть, чувствовать, выражать / Л. Андреев. – М. : Гелеос, 2005. – 320 с.
3. Арабески [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ec-dejavu.ru/a/Arabesque.html>.
4. Арабеск [Електронний ресурс] // Толковый словарь русского языка : в 4-х т. / [сост. Г. О. Винокур, С. И. Ожегов, Д. Н. Ушаков, Б. В. Томашевский и др. ; ред. Д. Н. Ушаков]. – М. : ОГИЗ, 1935. – Т. 1. – Режим доступу : <http://www.slovopedia.com/3/192/772376.html>">АРАБЕСК.
5. Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы (1960–1970-е годы) / Э. А. Бальбуров. – Новосибирск : Наука, 1985. – 133 с.
6. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття / І. О. Денисюк. – К. : Академічний експрес, 1999. – 276 с.
7. Кондратюк Л. М. Сильові тенденції імпресіоністичної прози в українській, російській та англійській літературах початку XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук [Електронний ресурс] / Л. М. Кондратюк. – Київ, 2009. – 20 с. – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2009/09k1mlps.zip/>.
8. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Д. Корвін-Пйотровська ; [пер. з польської З. Рибчинська]. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
9. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск, 1992. – 235 с.
10. Липин С. А. Сквозь призму чувств : о лирической прозе / С. А. Липин. – М. : Советский писатель, 1978. – 288 с.
11. Рисак О. “Найперше – музика у Слові” : проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / О. Рисак. – Луцьк : РВВ “Вежа”, 1999. – 440 с.
12. Хвильовий М. Санаторійна зона : повісті, оповідання, роман / Микола Хвильовий. – Х. : Основа, 2009. – 506 с.
13. Хом'як Т. В. Новела М. Хвильового “Арабески” в контексті концепції універсальної моделі світу / Т. В. Хом'як // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2004. – № 16. – С. 25–29.
14. Хоткевич Г. М. Твори : у 2 т. / Г. М. Хоткевич. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – 1966. – 582 с.
15. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
16. Яструбецька Г. Експресіонізм–імпресіонізм : стильова опозиція чи дифузія? [Електронний ресурс] / Г. Яструбецька // Слово і Час. – 2006. – № 2. – Режим доступу : http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=280&Itemid=34.

Анотація

У статті йдеться про своєрідність метажанру ліричної прози, зокрема, акцентується увага на особливостях її поетики. Прозова форма диктує власні вимоги до підбору художньо-образних засобів, що мають відповідати ліричній семантичній організації метажанру. Задля увиразнення образності, а також притаманного ліричній прозі сугестивного впливу на читача, письменники активно залучають суміжні види мистецтва. Автор акцентує увагу на значенні імпресіонізму та експресіонізму для розвитку образної структури ліричної прози.

Ключові слова: лірична проза, метажанр, синкретизм, імпресіонізм, експресіонізм, синестезія.

Аннотация

В статье идет речь о своеобразии метажанра лирической прозы, в частности, акцентируется внимание на особенностях ее поэтики. Прозаическая форма диктует собственные требования к подбору художественно-образных средств, которая должна отвечать лирической семантической организации метажанра. Для большей выразительности образности, а также

присущего лирической прозе суггестивного влияния на читателя, писатели активно привлекают смежные виды искусства. Автор акцентирует внимание на значении импрессионизма и экспрессионизма для развития образной структуры лирической прозы.

Ключевые слова: лирическая проза, метажанр, синкретизм, импрессионизм, экспрессионизм, синестезия.

Summary

The article is about an originality of a metagenre of lyrical prose, in particular, author focuses on features of its poetics. The prosaic form dictates own requirements to selection of means of figurative which should answer the lyrical semantic organization of this metagenre. For better expressiveness of figurativeness, and also suggestive influence inherent in lyrical prose, writers actively involve adjacent art forms. The author focuses attention on value of impressionism and expressionism for development of figurative structure of lyrical prose.

Keywords: lyrical prose, metagenre, syncretism, impressionism, expressionism, synesthesia.

УДК 82

Жарова И.Ю.,
аспирантка,
Рязанский государственный
университет им. С.А. Есенина

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА “ПРОСКИНИТАРИЯ” АРСЕНИЯ СУХАНОВА

Арсений (в миру Антон Путилович Суханов) (ок. 1600–14.08.1668 г.) – церковный деятель, келарь Троице-Сергиевого монастыря, писатель, дипломат, заведующий Московским печатным двором. В 1649 г. старца отправили в Иерусалим для описания состояния православной веры в Святой Земле. Свои наблюдения и замечания посланник изложил в труде “Проскинитарий”.

В данной статье рассматривается историческая основа записок А. Суханова. По утверждению С.А. Белокурова [3, 308], произведение сохранилось в 2-х авторских редакциях: полной, предназначавшейся для патриарха Иосифа, одного из инициаторов поездки иеромонаха, и краткой, созданной для Никона, который пришел на патриаршество во время путешествия старца. Этот текст привлекал внимание исследователей с XIX в., но чаще всего изучалась его роль в расколе русской церкви. Действительно, в литературной работе Арсения детально зафиксированы все отклонения от канонов в поведении восточного духовенства. Подобные наблюдения активно использовались старообрядцами для доказательства антиправославной сущности реформ Никона. Вместе с тем, отчет русского посланника включает широкий круг ценных исторических сведений об обстановке в странах Востока, а также о некоторых необычных событиях в бытовой жизни мест, которые он посетил.

В 40-х гг. XVII в. в Москве был создан “кружок ревнителей древнего благочестия”, в который входили известные представители духовенства и светские лица (царь Алексей Михайлович, его духовник Стефан Вонифатьев, будущий