

Міністерство освіти і науки України
Бердянський державний педагогічний університет

Ганна Табакова

АРХІТЕКТОНІКА І КОМПОЗИЦІЯ ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ

Монографія

Бердянськ

2016

УДК 82-3.09

ББК 83.3

Рецензенти:

Бровко О. О. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка

Новик О. П. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету

Циховська Е. Д. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Інституту міжнародних відносин Національного авіаційного університету

Науковий редактор:

Астаф'єв О. Г. – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, компаративістики та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 12 від 30.06.2015 р.)*

Табакова Г. І.

Т-12 Архітектоніка і композиція ліричної прози : монографія /
Г. І. Табакова. – Бердянськ : ФО-П Ткачук О. В., 2016. – 174 с.

Монографія присвячена розгляду композиції та архітектоніки ліричної прози з позиції її метажанрової природи. Проаналізувавши основні етапи становлення ліричної прози в контексті теорії авторства, автор доводить провідну роль авторської свідомості в архітектоніці метажанру, визначає традиційні концепти ліричної прози та їх вплив на її композицію. З'ясовано архітектонічні особливості та основні композиційні прийоми ліричної прози, їх роль у жанрових трансформаціях. На матеріалі творчості Ф. Гельдерліна, Г. Гайне, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Яцкова, Г. Хоткевича, О. Турянського, Миколи Хвильового, А. Любченка, О. Довженка, Ю. Андруховича простежується взаємовплив епічного та ліричного начал у метажанрі, його реалізація на архітектонічному та композиційному рівнях, домінанта ліричної семантичної організації.

УДК 82-3.09

ББК 83.3

© Табакова Г. І., 2016

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
СВІДОМІСТЬ АВТОРА ЯК АРХІТЕКТОНІЧНА ОСНОВА ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ	9
Генеza ліричної прози крізь призму теорії авторства.....	9
Моноцентричність і монологізація художньої оповіді.....	33
Авторська свідомість: гра точок зору.....	48
ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ ЕПІЧНОГО Й ЛІРИЧНОГО НАЧАЛ	64
Епічні моменти в плині асоціацій і аналогій.....	65
Образна насиченість і багатовимірність художньої оповіді.....	79
Засоби візуалізації.....	89
КОМПОЗИЦІЙНИЙ АСПЕКТ ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ	100
Концептосфера ліричної прози.....	101
Композиційний прийом як чинник жанрових трансформацій.....	115
Монтаж у ліричній прозі.....	130
ВИСНОВКИ	146
БІБЛІОГРАФІЯ	153
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	169

ПЕРЕДМОВА

Літературні роди схильні до постійної взаємодії, «дифузії», за висловом І. Денисюка. Протягом усієї історії мистецтва слова з'являлися твори, які не можна було підігнати під чіткі межі одного роду літератури. Зокрема, це яскраво ілюструють взаємовпливи лірики та епосу, коли ліричний струмінь уривається в прозову епічну структуру. Помітною стає така взаємодія в період розвитку сентименталізму та романтизму, а посилюється вона на початку ХХ ст. – чи не найбагатший на експерименти час, коли в центрі уваги митців постала індивідуальна свідомість людини в усіх її проявах. Відбувалася психологізація літератури, увиразнювався ліричний струмінь та суб'єктивність оповіді, підсилені загальною схильністю до аналізу внутрішнього світу людини. Письменники прагнули оновити прозу не лише тематично, а й на композиційному та стильовому рівнях, що стає поштовхом до розвитку ліричної прози.

Лірична проза є досить дискусійним та неоднозначним літературознавчим поняттям. Звиклі до традиційного поділу на епос, лірику та драму з їх більш-менш ustalеними парадигмами літературознавці з обережністю йдуть на експерименти й уводять до наукового обігу нестандартні поєднання різних родо-видових категорій. Проте зразки ліричної прози з'являлися раніше й досі посідають важливе місце у світовому літературному процесі. Інша справа, що через складність предмета дослідження, розбіжність наукових поглядів на нього, не всім творам ліричної прози надається таке визначення. Натомість їх зараховують або до вже відомих жанрів та стильових течій, або, розуміючи винятковість і «нестандартність» літератури такого типу, дослідники пропонують нові терміни, що лише ускладнює ситуацію. Отже, існує потреба в ustalеному визначенні поняття, розгляді особливостей архітекtonіки та композиції ліричної прози з метою адекватного аналізу її зразків. А їх у світовій літературі так багато, що назриває необхідність детального вивчення процесів трансформування традиційно епічних прозових жанрів, таких як роман, повість, новела тощо, в ліричну прозу, появи й розвитку унікальних лірико-прозових жанрів, серед яких найбільшу популярність мають поезії в прозі.

Одним із перших в українському літературознавстві помітив ліризм «нової белетристики» І. Франко, який спостеріг схильність молодих прозаїків до музичності, фрагментарності, незвичайних порівнянь, протест проти шаблонності тощо (Франко І. «З останніх десятиліть ХІХ в.» [146]). Колеги І. Франка по письменницькій праці не дуже схвально зустріли нові віяння й піддавали критиці твори молодого покоління, захопленого естетикою модернізму. У 1901 році вийшла стаття С. Єфремова «В поисках новой красоты» [49], де автор негативно характеризував модерністські тенденції, зокрема, розкритикував збірку «Поезії в прозі» (1900 р.) одного з експериментаторів у галузі ліричної прози – Гната Хоткевича. Не сприйняв «новаторства» Г. Хоткевича й І. Нечуй-Левицький, який звинуватив автора в примітивності втілення сюжетів («Українська декадентщина», 1911 р.). Крім того, у тогочасній літературознавчій пресі неодноразово з'являлися статті, присвячені аналізу окремих зразків ліричної прози, однак більше уваги в таких розвідках приділялося зазвичай тематиці, тоді як про особливості композиції йшлося лише побіжно.

На початку ХХ століття О. Білецький, розглядаючи імпресіоністичні тенденції «Синіх етюдів» Миколи Хвильового, звернув увагу на особливості «нової повістярської форми» письменника: «руйнування трафарету старої композиції», «оголення прийомів», «тремтіння безпосередньої емоції» та ін. [17, 15].

Узагалі поняття «лірична проза» з'явилося значно пізніше, на початку 60-х років ХХ століття, у статтях А. Синявського, який саме так назвав твори однієї з численних тогочасних авторок ліричної прози О. Берггольц (Синявский А. «Поэзия и проза Ольги Берггольц», 1961 р. [119]).

У радянський період, попри всю суперечливість, заангажованість тогочасної літературознавчої науки, відбувся відчутний поштовх до розвитку наукової бази ліричної прози. Протягом 60–70-х років ХХ століття виходять дві знакові праці Л. Гінзбург «О лирике» [32] та «О психологической прозе» [33]. Це був значний внесок у розробку складного феномену авторської свідомості, як у ліриці, так і в епосі, де акцентовано

увагу на різноманітних зрушеннях у бік ліризації в структурі прозового тексту.

Одним із ґрунтовних теоретичних досліджень цього часу стала «Лирика среди литературных родов» Г. Поспелова (1978 р.) [107], де, крім детального розгляду властивостей лірики як літературного роду, науковець одним із перших звертає увагу на епічні твори, насичені занадто емоційним ставленням автора. Однак поняття «лірична проза» Г. Поспелов не застосовує, вважаючи його термінологічно не виправданим.

В один рік із «Лирикой» Г. Поспелова з'являється праця С. Ліпіна «Сквозь призму чувств: О лирической прозе» (1978 р.) [69], де автор на прикладі творчості тогочасних авторів О. Берггольц (1910–1975 рр.), Ю. Смуула (1922–1971 рр.), Р. Гамзатова (1923–2003 рр.), В. Солоухіна (1924–1997 рр.) та інших розглядає основні тенденції ліричної прози, наголошує на необхідності відрізнити її від ліричної тональності власне епічної прози.

У 1980 р. у Києві вийшла монографія Н. Мазепа «Стих и проза поэта» [80], у якій авторка розглянула прозу поетів як найкращий вияв поетичного світовідчуття, прагнення до повного самовираження письменника. У монографії йдеться й про явище ліричної прози та взаємодію ліричного та епічного начал у радянській літературі. Н. Мазепа, як і її попередники, зосередила увагу на творчості радянських письменників О. Берггольц, М. Тихонова В. Шефнера, наголосила на змінах у жанровій парадигмі.

Проте, немає підстав говорити про повне ігнорування спадщини західноєвропейської ліричної прози. Так, у 1978 р. М. Римар здійснив ґрунтовне і до сьогодні одне з найкращих досліджень у цій галузі – «Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы» [115], де розглядаються передумови та процеси взаємодії елементів епосу та лірики, окреслюються основні риси жанру ліричного роману.

Пізніше, у 1985 р. виходить книжка Е. Бальбурова «Поэтика лирической прозы (1960–1970-е годы)» [9], основні тези якої літературознавець згодом розвинув у більш сучасну та масштабнішу за обсягом матеріалу монографію «Литература и философия: две грани русского логоса» (2006 р.) [8].

Сучасні російські дослідники і далі активно розробляють питання ліричної прози, про що свідчить чимала кількість дисертацій із дотичних тем, захищених протягом останніх десятиліть. Прикметно, що російські науковці все частіше звертаються до особливостей ліричної прози етнічних літератур (М. Мамбетова «Северокавказская лирическая проза: Поэтика и проблематика» (2003 р.) [82], П. Хізієва «Лирическая проза и лиризм дагестанской прозы» (2005 р.) [152], С. Павлова «Лирические тенденции в чувашской прозе 50–80-х годов XX века в контексте русской литературы» (2009 р.) [99]). Це дещо зміщує акценти з формальних властивостей на змістові, а саме підкреслює в першу чергу національне звучання прози.

В українському літературознавстві лірична проза як окреме самодостатнє явище поки що не стала предметом ґрунтовного вивчення. Значним внеском у розвиток теорії фрагментарних прозових форм була праця І. Денисюка «Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття». Перше видання здійснено у 1981 році, проте популярність та наукова цінність дослідження виявили потребу в перевиданні, що вийшло через 18 років – 1999-го [42]. І. Денисюк одним із перших українських філологів кінця XX століття звернув увагу на структурні особливості та жанри фрагментарної прози. Проте праця має досить панорамний характер, охоплюючи чималу кількість проблем, тому можемо говорити не про ґрунтовне дослідження саме ліричної прози, а про основні шляхи її подальшого вивчення, накреслені вченим.

Аналіз особливостей новелістичної композиції на рівні мікро- і макроструктури знаходимо й у працях В. Фащенко («Новела і новелісти», 1968 р., «Із студій про новелу», 1978 р.), які були перевидані в книзі «У глибинах людського буття: Літературознавчі студії» (2005 р.) [143]. Щоправда, учений не розглядав ліричну прозу як явище, а проте дослідив принципи функціонування внутрішнього мовлення у структурі української новелістичної прози, проаналізував особливості точок зору (згідно з визначенням автора – «променів зору») у творах, залучивши для аналізу багато матеріалу з української літератури XIX–XX століть. Також окремі особливості фрагментарної

прози в контексті малих епічних форм української літератури досліджував Г. Майфет («Природа новели», 1928–1929 рр.) [81].

Сучасні українські дослідники в основному вдаються до побіжного аналізу окремих властивостей ліричної прози в контексті розгляду українського модернізму (С. Хороб, С. Павличко, Т. Гундорова, Н. Шумило, Р. Ткаченко та ін.) або аналізують окремі жанри, серед яких найбільшу популярність мають поезії в прозі (О. Бігун, С. Григоровська) і, так звані прозові мініатюри (Г. Дзись, О. Гінда). Однак наявним дослідженням бракує узагальнення, своєрідного «спільного знаменника» у визначенні ліричної прози, що ускладнює її подальше вивчення. Дослідження є спробою структурувати поняття ліричної прози, з'ясувавши особливості її архітекτονіки та композиції.

СВІДОМІСТЬ АВТОРА ЯК АРХІТЕКТОНІЧНА ОСНОВА ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ

Гене́за ліричної прози крізь призму теорії авторства

Питання про теоретичні засади й генезу ліричної прози, яка розвивалася паралельно з теорією автора, досі залишаються остаточно не з'ясованими. Огляд основних літературознавчих словників виявив, що навіть саме поняття «лірична проза» деякі вчені обходять увагою. А там, де воно все ж таки виноситься в окрему словникову статтю, погляди філологів розходяться у визначенні належності цього явища до певного роду та щодо часових меж його виникнення. Ще у «Словнику літературознавчих термінів» 1974 року за редакцією Л. Тимофєєва та С. Тураєва, зазначалося, що «питання про виникнення й розвиток ліричної прози у світовій літературі ще цілком не вивчене. Жодних досліджень у цій галузі немає. Тому зараз ми можемо вказати лише деякі тенденції, на які спирається сучасна лірична проза» [120, 177]. На сьогодні ситуація майже не змінилася, детальних теоретико-літературних розвідок у філології, присвячених генезі ліричної прози в її зв'язку з розвитком теорії авторства, так і не з'явилося.

Таке поверхове вивчення посприяло певній «розмитості» терміна, невизначеності його природи. Критики та письменники інтуїтивно відчували особливості ліричної прози. Так, М. Пришвін, розмірковуючи про творчість Г. Успенського, сказав, що це – «поезія, але й ще щось». Це «щось», на думку Пришвіна, з'являється «внаслідок більш складного, ніж мистецтво, ставлення автора до матеріалу... посилено реальне, в правдивості своїй таке сильне, що краєзнавці, етнографи, педагоги, мисливці вважають його твори [Г. Успенського – Г. Т.] етнографічними, краєзнавчими, мисливськими, дитячими тощо...» [цит. за: 9, 130].

Цікавою є теорія Б. Кормана, який розробив власну систему аналізу літературного твору на основі системно-суб'єктного методу. Дослідник виокремив шість можливих змішаних родових форм, «створених попарним поєднанням трьох родових начал», серед яких – «ліричний епос» або «лірична проза» (альтернативна назва) [70, 179]. Ліричну прозу Б. Корман визначив як «двородове літературне утворення, що характеризується сполученням епічної

формально-суб'єктної організації та превалюючої прямо-оціночної точки зору» [Там само]. Дослідник визначає основні риси ліричного епосу: «я» (той, хто розповідає) є головним предметом зображення, характери витісняються емоційним тоном, конфлікт переноситься всередину «я», у сюжеті послаблюється подієве тло, панує прямо-оціночна точка зору [Там само]. Таке визначення відповідає більшості наявних характеристик ліричної прози. На відміну від ліричного епосу, епічна лірика, також виділена Б. Корманом, незважаючи на подібну взаємодію ліричних та епічних родових ознак, відрізняється від ліричної прози, адже тут панують просторова та часова точки зору, характерні для епічних сюжетів [70, 188].

На відміну від Б. Кормана, Е. Бальбуров класифікує ліричну прозу як особливий ряд «остаточно не визнаних» прозових ліро-епічних жанрових форм, «подібно до того, як в поезії є вірші, що поєднують у собі властивості лірики та епосу» [9, 28]. У межах ліричної прози дослідник виділяє декілька «жанрових форм», детально зупиняючись на ліричній повісті. На наш погляд, природа ліричної прози не обмежується вузькими для неї рамками жанру, виходячи за їх межі й утворюючи метажанр.

Російська дослідниця П. Хізрієва спирається на погляд Е. Бальбура. Вона зазначає, що «термін «лірична проза» не має точного наукового визначення. У критиці ним зазвичай користуються не в жанровому значенні, а як стильовою характеристикою, що позначає щось, написане ліричною прозою, емоційно насиченою та схвильованою» [152, 6]. А у згаданому вище словнику за редакцією Л. Тимофєєва автор статті «Лірична проза», Д. Муравйов, подає два тлумачення цього явища: «ліричною прозою частіше за все називають будь-яку, тобто створену за законами будь-якого жанру, емоційно насичену, пройняту авторським почуттям, художню прозу. Лірична проза в такому широкому тлумаченні являє собою не самостійний жанр, а стильову характеристику найрізноманітніших видів художньої прози.

Ліричною прозою, у вузькому (і точному) значенні слова, є прозовий різновид ліро-епічного жанру» [120, 175] (Тут і надалі підкреслення наші. – Г. Т.).

До ліро-епосу ліричну прозу зараховують і автори «Словника літературознавчих термінів» за редакцією І. Єлісеєва та Л. Полякової (2002 р.): «Лірична проза – стилістичний різновид художньої прози, що об'єднує твори різних жанрів. Лірична проза є прозовим різновидом ліро-епічного жанру» [45, 97]. Як бачимо, визначення фактично дублюються.

У «Літературній енциклопедії термінів і понять», редактором якої виступив російський літературознавець О. Ніколюкін, автор статті про ліричну прозу О. Соболевська дає таке визначення: «Лірична проза – стилістичний різновид прози, організуючим змістовим і композиційним центром якої слугує життя свідомості героя, утілене в ланцюзі душевних переживань і думок» [70, 450]. У цьому визначенні О. Соболевська не акцентує увагу на ліро-епічній належності «стилістичного різновиду», вона лише зазначає, що «набір ключових стилістичних ознак ліричної прози обумовлений співіснуванням і взаємодією в її поетиці властивостей лірики та епосу» [Там само, 451].

В українському літературознавстві визначення ліричної прози також можна зустріти не в кожному філологічному довідковому виданні. Зокрема, у відомому, вже перевиданому українському «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка [73], немає статті, присвяченої ліричній прозі.

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» за редакцією А. Волкова лірична проза називається «стильовою течією» [66, 295], крім того, коло її жанрів звужується до «сповідної літератури». Натомість, як і в перших наведених дефініціях, зауважується, що «стильові ознаки ліричної прози визначаються ліро-епічною змістовністю оповідача, як ключового персонажа твору» [66, 295].

У новій двотомній «Літературознавчій енциклопедії» (2007 р.), укладачем якої є Ю. Ковалів, наголошується, що твори ліричної прози належать до епічного роду літератури, яким «властиві ознаки лірики». Крім того, автор статті одним з перших класифікує ліричну прозу як «міжродове синкретичне утворення». Друга частина визначення конкретизує її ознаки, висловлюючи суголосні до визначень російських авторів думки: «лірична

проза – є «стилістичним різновидом прози, композиційним центром якого є душевне переживання та думки персонажа» [71, 561].

Отже, більшість російських та українських літературознавців визначають ліричну прозу як стилістичний різновид прози, наголошуючи на взаємодії у ній ліричних та епічних елементів, або як окремий ліро-епічний жанр, що має власні жанрові форми. Дослідники більш-менш єдині в тому, що лірична проза є «стильовим різновидом прози», однак поняття прози, як виду письма, не здатне вмістити у собі всіх тонкощів ліричної прози. С. Галанінська акцентує на помилковості ототожнювати «прозу» та «епос», «вірш» та «лірику»: «Термінами «вірш» і «проза», ... позначаються основні способи структурування мовлення. «Лірика» та «епос» – родові поняття» [23].

На нашу думку, найбільш ґрунтовною є «подвійна» дефініція Ю. Коваліва, який, крім загальноприйнятого тлумачення, подає більш широке, називаючи ліричну прозу «міжродовим синкретичним утворенням» [71, 561]. Проте поняття «утворення» є дещо абстрактним, тому вважаємо більш доцільним визначення «метажанр». Це надає ліричній прозі окремого місця у системі літературних категорій.

Теорія метажанру, розроблена Р. Співак, Н. Лейдерманом, О. Бурліною, Ю. Подлубною, – відносно новий термін літературознавства, він розширює термінологічні межі жанру, у які не вкладається лірична проза, виступаючи засобом моделювання світу. Літературознавчий словник-довідник (2006 р.) пропонує визначати метажанр як «типи змістово-формальних єдностей художніх творів, які співмасштабні всій історії культури» [73, 441]. Українські філологи також вивчають метажанрові структури, наприклад, О. Стужук – у зв'язку з аналізом теоретичних аспектів фантастики [127], Н. Мажара – мемуаристики [79].

Основні риси, виділені дослідницею метажанру Ю. Подлубною: більша, ніж у звичайних жанрів величина, позародова спрямованість, прагнення вийти за рамки літературного простору, що зумовлює міждисциплінарний характер, неоднозначність архаїчної основи структурно-семантичної конструкції, на відміну від жанру, що має «жанрову пам'ять» [104]), органічно

співвідносяться з природою ліричної прози, що дозволяє маркувати її як метажанр.

Узагалі, традиція поділу на епос, лірику та драму йде з часів античності, мислителям якої ми завдячуємо першим і до цього часу єдиним прийнятним розмежуванням словесного мистецтва. Ще Платон, зазначає О. Ніколюкін, у третій книзі діалогу «Держава» назвав лірику простою оповіддю, коли поет говорить від себе [70, 452]. На противагу ліриці філософ висуває наслідування, характерне для драматичного роду, де носіями авторської свідомості й активними учасниками подій є безпосередньо герої. Своєю чергою епос змішує те й інше. Як бачимо, у цій ранній схемі епічний рід позначений найбільшою синкретичністю.

Пізніше Аристотель розвинув думку Платона про те, що вся поезія (поезія у значенні «література») по суті є «мистецтвом наслідувальним» і виокремив три риси, за допомогою яких власне й розрізнив види творчості: засоби, предмети й способи наслідування [5, 1065]. Остання ознака стала основою розмежування на три відомі роди літератури. Аристотель зазначав, що автор може лишатися собою, не змінюючи особу, репрезентувати персонажів як діяльних учасників подій або передавати події ніби сторонній спостерігач – так, як наприклад, Гомер у власних творах [Там само, 1070]. Відповідно до цих характеристик філософ розрізнив лірику, драму й епос – ту схему, якою літературознавці користуються й сьогодні.

Однак такий умовний поділ не міг повністю задовольнити виклики майбутнього. Кожна нова доба вносила в літературний процес свої корективи, причому зміни інколи відбувалися навіть у фундаментальних засадах поділу на роди, види, жанри.

Щодо часових меж виникнення ліричної прози, то тут думки науковців розходяться. Справа у тому, що необхідно відрізнити ліричну прозу як міжродове синкретичне утворення від ліричної тональності прози¹. «Під ліричністю (ліризмом)

¹ Про недосконалість літературознавчої термінології писав ще Г. Поспелов, зауважуючи, що «відчутну емоційну експресивність епічних творів потрібно б було називати їх «ліризмом», розуміючи при цьому що «ліризм» в епосі (як і в драматургії) та лірика як особливий літературний рід – явища цілковито різні... Тому термін «ліризм», за своєю етимологічною наближеністю до терміна «лірика», природньо, дуже невдалий та незручний» [107, 18-19].

розуміємо суб'єктивовану емоційну тональність мови автора, оповідача, персонажів твору будь-якого роду», – зазначає А. Ткаченко [131, 64]. Лірична тональність насичувала епос, лірику та драму завжди, на чому неодноразово акцентували увагу дослідники. Тут достатньо згадати хоча б хрестоматійне образне порівняння В. Белінського, про живильну силу ліризму як Прометеевого вогню для інших родів. Отже, доречною є думка С. Ліпіна, що «ліризм як форма відкритого вираження ставлення художника до дійсності може бути ознакою найрізноманітніших літературних течій, і тому лірична тональність творів того чи іншого письменника минулого ще не дає права вважати його родоначальником сьогоденної ліричної прози» [69, 21].

Про ліричну тональність епосу в першу чергу говорять тоді, коли оповідь позначена емоційністю, асоціативністю, фрагментарністю, навіть характерною інтонаційно-синтаксичною побудовою епічного твору. Проте наявність лише ліричних художніх засобів не є визначальним чинником для надання творові статусу ліричної прози, адже її особливості значно глибші й презентують себе не лише на формальному, а й на змістовому рівні твору. А. Ельяшевич, аналізуючи відмінності між власне ліричною та, за його визначенням, «ліро-епічною» прозою, зазначає: «Інколи твір будується за законами ліричного жанру й ліричний струмінь у ньому панує, як ми це вже бачили на прикладах оповідань Буніна. Значно частіше ліричні мотиви тільки пронизують епічну основу. У першому випадку справедливо говорити про власне ліричну прозу. У другому – про прозу ліро-епічну» [165, 191]. Отже, тільки таке проникнення лірики в структуру прозової оповіді, внаслідок якого ця структура зазнає якісних перетворень на всіх щаблях, служить ознакою належності твору до ліричної прози. І насамперед це залежить від позиції авторської свідомості, яка в ліричній прозі має домінувати, підпорядковуючи собі не лише форму, а й зміст твору.

Якщо в українському та російському літературознавстві йдеться про вплив ліричного струменя на прозу, то західні філологи говорять про експансію прози у сферу поезії. Так, американський дослідник Дж. Паррас, аналізуючи роман «Серце п'ятьми» неоромантика Джозефа Конрада, зазначає, що не лише проза письменника, а й узагалі авторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. змінюється. Зміни

відбуваються як на тематичному, так і на формальному рівні – проза насичується повторами, ритмізується [171].

Говорити про існування загальної традиції ліричної прози не доводиться, тим більше, що метажанрова природа явища досить «нестабільна», увесь час перебуває в русі та видозміні, певна річ, у межах означеної парадигми. Постулюючи «вільний» від умовностей виклад, вона фактично звільняється від традицій у їх загальному значенні спадковості, натомість створює в кожному літературному періоді нові. «Лірична проза самим своїм художнім завданням передбачає «нові ситуації» оновлення традиційних форм, коли кожен прийом приходить не з традиції, а стає відповідальним естетичним актом» [9, 114].

Проте, це не значить, що лірична проза – безсистемне явище, навпаки, щоб утримати таку безфабульну фрагментарну структуру необхідна чітка організація. Іронізуючи над подібною природою «свободи» у вільному вірші, Г. Честертон писав: «Вільний вірш, як і вільне кохання, – протиріччя в терміні», – адже вільний вірш – це впорядковане, організоване мовлення, а значить уже не вільне [цит. за 27, 36]. Художня організація такого типу навпаки вимагає більше зусиль та майстерності.

Про різні підходи до можливостей формальної організації розмірковував О. Вальцель, спираючись на концепцію, викладену Г. Вельфліном: «Набагато важливішим здається мені інше: поділ основних формальних можливостей мистецтва на дві великі групи, протилежні одна одній, але такі, що мають однакове право на визнання їх внутрішньої цілеспрямованості й прийомів оформлення, застосовуваних ними: відкритий та закритий стилі, згідно з термінологією Вельфліна, чітко архітектонічний та вільний незв'язаний атектонічний стиль» [19, 59]. Отже, наявність вільних форм учені визнавали й розуміли як перспективу розвитку літератури й мистецтва в цілому. Щоправда, О. Вальцель наголошував на превалюванні тектонічних, тобто закритих форм у мистецтві, тому, на думку дослідника, вільна форма сприймалася як відхід від канону й сприймалась упереджено.

Принципи «уявної» свободи розкриває Ю. Лотман: «Є «вихідний тип культури» (набір певних стійких форм), – розвиток

його полягає в знятті заборон у ньому, а насправді все ускладнюється «мінус-прийомами» [77, 38]. Поняття «мінус-прийом» позначає відсутність елемента на відведеному традицією місці. «Співвіднесеність невжитого елемента – мінус-прийому – із структурою читацького очікування, а його, своєю чергою, з величиною ймовірності вживання в даному конструктивному положенні текстуально зафіксованого елемента робить також інформацію, яку несе мінус-прийом, величиною цілком реальною та вимірною» [Там само].

Отже, для виявлення основних композиційних особливостей ліричної прози необхідно звернути увагу не лише на те, за яких умов відбувається перетворюючий вплив ліризму на прозу, а й на порушення загальних композиційних принципів, відсутність тих чи тих традиційних елементів. Саме такий ґрунтовний підхід може бути запорукою системного аналізу ліричної прози, а отже й з'ясування її генези.

О. Ніколюкін слушно вважає, що витoki ліричної прози необхідно шукати в есеїстиці М. Монтеня (1553–1592 рр.) та Б. Паскаля (1623–1662 рр.), де відмінна від традиційної композиційна структура цілковито підпорядковувалась особистості автора. Особливо характерними в цьому плані є «Проби» Мішеля Монтеня, що у 1580 році вийшли в двох томах і започаткували новий жанр філософсько-моралістичного есе. Тут є багато від ліричної прози, що оформилася пізніше, зокрема, авторська настанова на щирість та автобіографічність, яка виголошується вже в першому реченні: *«Перед тобою, читальнику, щиросерда книга»,* – пише М. Монтень. – *«...я зображую не когось там, а самого себе. Мої вади, як і весь мій правдивий образ, постануть тут живцем, наскільки це дозволить звичайнісінька добродійність»* [90, 10].

Композиція твору хаотична, великі розділи чергуються з незначними за обсягом, одна тема змінює іншу без певної логічної послідовності. М. Монтень розмірковує про найрізноманітніші речі: про передбачення та їх значення для людей, про страх та його вплив, про канібалізм, педантизм, дружбу та виховання дітей тощо. «Внутрішньої єдності надає книзі особистість автора, який схиляється до імпровізації, прагне до невимушеного, не скутого ніякими наперед заданими схемами виявлення власного «я», – зауважує Ю. Віппер [12]. Саме таке

«вільне», не обмежене поводження з письмом і можна вважати прототипом майбутніх модерністичних трансформацій ліричної прози.

Образ автора стає архітектонічним центром твору: «...зміст моєї книги – я сам...», – зазначає М. Монтень у передмові [90, 10]. Навколо суб'єктивних переживань письменника вибудовується на перший погляд безсистемна структура. Проте, незважаючи на залучення автобіографічних елементів, «Проби» за жанром не є мемуарами. Основний архітектонічний принцип поділу тут не хронологічний, а скоріше тематичний. Автор вільно перемежує філософські роздуми з автобіографічними елементами, спогадами, суб'єктивними враженнями, даючи настанови, нехтуючи будь-який план оповіді, керуючись плином думки. Це справді наближає твір до ліричної прози, але вважати «Проби» її повноцінним зразком усе ж таки не можна.

Так, у передмові Монтень чітко визначає мету своєї праці: правдиво зобразити свій характер та думки, не послуговуючись жодними засобами перебільшення, аби рідні могли легко згадувати про нього. І справді, письменник майже не вдається до засобів художньої виразності мови, він розмірковує, наводить відповідні своїм доводам приклади з почутого чи прочитаного. Лірична проза, натомість, не мислить себе без асоціацій та образності, метафоричної мови, інколи аж до герметичності. Есе, у жанрі якого написані «Проби», – досить суперечливий жанр, який, попри вільне поводження з матеріалом, так само належить публіцистиці, як і художній прозі. «Поруч з такими загальними властивостями, як вільна оповідь, пропущена крізь призму світосприйняття автора, який урешті є головним предметом зображення, ліричну прозу можна відрізнити від есе більшою мірою інтимності, душевним ставленням до зображуваного, більш високим градусом його переживання...» [9, 113].

Таким чином, збірка есе «Проби» засвідчила своєрідний художній експеримент М. Монтеня, окреслила не виявлені ще повною мірою у XVI ст. потенції ліричної прози. Поява цієї збірки наприкінці XVI – початку XVII ст. дала поштовх до розвитку поширеної в пізніші часи традиції поєднувати філософію та літературу під однією обкладинкою, що посприяло подальшій ліризації прози. «У художній структурі лірико-філософського

опановування світу філософський зміст може виступати не тільки як узагальнюючий висновок, до якого веде письменник, не тільки як ліричні сентенції, медитації, але часто сам процес роздумів, перетворення чуттєвих вражень у думку, погляд, саме питання, що хвилює письменника, різноманітні його варіації, виникнення та зіткнення суперечливих відповідей-рішень, уявні дискусії з самим собою стають предметом зображення ліричної прози» [69, 157]. Отже, лірична проза досить часто позначена філософською проблематикою, що може виявлятися в розмірковуваннях ліричного суб'єкта. Це своєю чергою надає сконцентрованому навколо постаті ліричного суб'єкта внутрішньому сюжету поштовху до розвитку.

Деякі дослідники (Д. Муравйов, А. Курочкіна, І. Єлісєєв, Б. Іванюк) схильні вважати, що лірична проза, як окреме явище («явище» – як узагальнене поняття для чималої кількості визначень терміна: метажанр, жанр, емоційна проза, стильова течія тощо), з'являється лише в період сентименталізму (XVIII–XIX ст.) «з його чуттєвою рефлексією на навколишній світ, яка не вимірювалася жанрово-родовою нормативністю раціоналістичного за своїм характером класицизму» [66, 295]. Звичайно, більш «масовий» характер поширення прози з акцентованим ліричним струменем, порівнюючи з XVI–XVII століттям, свідчить про її становлення та розвиток.

Змінюється й роль автора в тексті художнього твору. «Передромантизм і романтизм усвідомлює автора як генія, а його твір як реалізацію індивідуальної творчої сили <...>» [163, 57]. Отже, авторська свідомість у цей період посідає панівне місце, визначаючи теми та мотиви творів. Крім того, культурно-мистецький простір доби сентименталізму був сприятливішим для подальшого поступу ліричної прози. Сентименталізм ознаменував переміщення уваги з раціоналістичного модусу свідомості на чуттєвий, заглибившись у душевну сферу особистості. «Підвищену цікавість до внутрішнього життя мав сентименталізм, що орієнтувався при цьому на спільний ідеал природної та чуттєвої людини», – зазначає Л. Гінзбург. [33] З'явившись в Англії, течія (слідом за Д. Наливайком вважаємо сентименталізм течією передромантичного характеру [92, 221]) охопила всі сфери мистецтва й поширилася Європою. Після

періоду активного дослідження навколишнього світу, значних наукових досягнень та просвітницького культу розуму сентименталісти вирішили шукати істину всередині самої людини, в її почуттях. Письменники намагалися позбавитись обмежень у художній оповіді. Тим паче, що обраний ними матеріал – невловима та позбавлена чітких контурів духовна сфера – не уявляється закутою в будь-які умовності.

Настроєм сентиментального руху стала меланхолія, особливо, це стосується раннього англійського сентименталізму. Варто згадати хоча б феномен «цвинтарної поезії». Залежно від національних особливостей він проявився в різних країнах з різною силою. Меланхолія сентименталістів створила сприятливі умови для проростання перших зерен ліричної прози, посіяних Монтенем. Закономірний процес звернення до трансцендентної сфери в період суспільних та індивідуальних криз дався взнаки в цей час. Містичні мотиви англійської «цвинтарної поезії» пізніше наберуть сили в романтизмі й розвинуться в європейській літературі в період «fin de siècle». А наприкінці XVIII – на початку XIX століття сентименталісти звернулися до спостережень над тихим сільським укладом життя як способом взаємодії людини з природою, до роздумів над минулістю людського існування.

Жанрова система літератури також зазнала значних змін. Класицистична ієрархія жанрів утратила свою актуальність, запанувала своєрідна рівноправність, що заохочувала до жанротворчості. Відбувалася «руйнація жанрових матриць і традиційної жанрової системи» [66, 295]. Натомість моноцентризм, відтворення подій крізь призму сприйняття суб'єкта, ліризація оповіді від першої особи виявляються в епістолярному романі («Страждання юного Вертера» (1774 р.) Й. В. Гете, романи С. Річардсона), «подорожніх нотатках» або «романі-подорожі» (перший з них дав назву всій течії – «Сентиментальна подорож Францією та Італією» (1768 р.) англійця Л. Стерна; «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна (1791–1792 рр.) та ін.). Д. Муравйов [120, 177] та І. Єлісєєв [45, 98.] вважають, що ці твори стали основою, з якої почала розвиток традиція ліричної прози. Схожу думку висловлює Б. Іванюк, який пов'язує сентиментальні подорожі та

епістолярні романи з періодом появи й актуалізації ліричної прози [66, 295], а російський дослідник ліричної прози Е. Бальбуров зауважує, що «...подорожні враження автора ставали приводом для сентиментальних роздумів, причиною прямого звернення до читача...» [9, 118].

В українській літературі також існують зразки сентиментальної прози, зокрема, дослідники вважають Г. Квітку-Основ'яненка та О. Стороженка представниками течії в Україні. Проте лірична проза в цей час не набула популярності. «Проза лише починала виходити за межі народнопоетичних сюжетів, ще не позбулася фольклорних кліше, які здавна несли певне емоційне навантаження...» [163, 260].

Епос сентименталізму має багато рис, характерних для ліричної прози в цілому. «Сентименталісти та перші романтики (М. Карамзін, В. Жуковський, О. Бестужев-Марлінський та ін.), – зазначає С. Галанінська, – починають активніше звертатися до прози, причому, намагаються піднести її до рангу мистецтва саме за рахунок зовнішнього уподібнення до ліричних форм: відбувається «поетизація прози» [23].

Відвертість автора переходила до самоаналізу, а нерідко й – до самокатування, що знаходило вираження у формі сповіді. М. Бахтін, щоправда, аналізуючи пізніші за часом написання «Записки з підпілля» Ф. Достоєвського, розмірковує про природу ліризму в такій сповіді: «...це своєрідна лірика, аналогічна ліричному вираженню зубного болю» [10, 450], адже сповідаючись, ліричний суб'єкт, розраховує на реакцію адресата. «Він намагається розкрити особливу образну хтивість у цинічному вираженні цього болю, вираженні перед «публікою»» [Там само].

Неабиякою популярністю в усьому світі наприкінці XVIII століття користувалися романи Жана-Жака Руссо, зокрема, його «Сповідь», написана протягом 1765–1770 років. «Сама ідея граничного оголення власної душі була пов'язана з вірою в природну доброту людського серця, у значущість окремої людської особистості» [76, 577]. Особливого впливу Ж.-Ж. Руссо зазнали російські письменники О. Радищев М. Карамзін, а Л. Толстой називав його своїм попередником.

В українській літературі одним з перших, хто проаналізував спадщину французького письменника, став І. Франко, який у

статті «Влада землі в сучасному романі», а також у «Передньому слові» до «Перебенді» Т. Шевченка звернув увагу на складність творів Ж.-Ж. Руссо та їх вплив на молодого Т. Шевченка. Жанр «Сповіді» дослідники визначають по-різному: це і сповідальний роман у листах, біографічний роман-сповідь, особистісний роман, егоцентричний роман тощо. Звичайно, епістолярна форма не була новою, варто хоча б згадати романи С. Річардсона, проте у Ж.-Ж. Руссо жанр зазнає якісних змін завдяки панівній атмосфері сентименталізму – чуттєвості. С. Тураєв зазначає: «... формально зберігається структура роману в листах, але кожен лист наповнюється новим змістом, відповідно змінюється стиль листів. І у Руссо, а слідом за ним і у Гете в «Стражданнях юного Вертера» (як у Карамзіна в «Листах російського подорожнього») ми відчуваємо ту емоційну напругу, якої не мали їх попередники» [136, 78].

Ніби повторюючи слова М. Монтеня, Ж.-Ж. Руссо починає роман фразою про правдивість своєї оповіді: *«Я прагну показати своїм побратимам одну людину в усій правді її природи, – і цією людиною буду я»* [113, 6]. «Сповідь» має синкретичний характер, у ній поєдналися риси автобіографії, мемуарів, філософського трактату та роману виховання. Посиленню ліричного струменя у творі сприяла форма оповіді від першої особи, яку М. Бахтін класифікував як *Icherzählung*.

Отже, у період сентименталізму лірична проза активно вступає у літературний простір. І якщо раніше це були поодинокі експерименти, то тепер, після порушення класицистичних норм, письменники почали сміливіше експериментувати з жанрами й, навіть, із родами. Хоча вище йшлося про те, що у випадку ліричної прози говорити про традицію треба обережно, але сентименталісти витворили свій «спадок» ліричної прози, який перейшов до романтиків.

Романтизм, що досить плавно «змінив» сентименталізм, значно збагатив отриманий «спадок». Якщо в попередні періоди письменники впроваджували зміни в літературу поступово, то романтики вдалися до радикальних нововведень. Д. Наливайко стверджує, що «романтизм постав рішучим запереченням нормативності в естетиці та поезиці, яка зберігала силу в європейській художній культурі аж до ХІХ століття» [93, 239].

Предметом загального зацікавлення стає автор. Художник виступив як деміург, а панівну роль віддали авторській уяві. «Для романтизму характерне до самозабуття експресивне пряме авторське слово, що не охолоджує себе жодним заломленням крізь чуже мовне середовище» [9, 100]. Саме таке пряме слово притаманне ліричній прозі й фактично є основним критерієм її визначення. Авторське слово не просто панує в тексті, воно стає власним об'єктом зацікавлення, унаслідок чого подієвий сюжет поступається внутрішньому. «У літературі романтизму Автор сконцентрований на власному «Я», саме свій внутрішній світ він вважає найвищою цінністю. Себе самого він визнає генієм, здатним проникнути в інший, невідомий світ» [123].

Досить радикальна зміна ролі автора в тексті спричинила перегляд основ літературної теорії, посилення суб'єктивності. «Романтики акцентують суб'єктивне начало, повністю розраховуючись з нормативною естетикою, для якої в розумінні ролі творця головним все ж є норма, канон, уміння відповідати вимогам. Народжувався новий тип оповіді» [77, 19–20]. Саме цей, «новий» тип оповіді, покладено в основу ліричної прози. «Проза романтиків виразила їх бунтівливі умонастрої проти раціоналістичної правильності, яка виявилася перш за все в демонтажі жанрових й сюжетно-нарративних схем, порушенні причинових та просторово-часових зв'язків та інших норм поетики під знаком риторики» [8, 102].

Жанри ліричної прози, започатковані в період сентименталізму, у літературі романтизму набувають значної популярності. Так, письменники продовжили традиції сповідального роману (Ф. Шатобріан «Рене» (1805 р.), Б. Констан «Адольф» (1806 р.), Жорж Санд «Сповідь молодій дівчині», А. де Мюссе «Сповідь сина доби» (1836 р.) та ін.), есеїстської фрагментарної прози, в основі якої знову ж таки була індивідуальність ліричного суб'єкта (Г. Д. Торо «Уолден або Життя в лісі» (1854 р.)). Неодмінним складником таких романів стали авторські філософські роздуми над проблемами доби, що утвердилися в пізніших творах ліричної прози. «Романтизм як філософія пізнання надає жанрам властивостей філософської розмови з самим собою, і з іншими <...> саме участь автора та аудиторії стає значущою для визначення жанру» [83].

На поживалення процесів ліризації прози вплинула й неабияка увага тогочасних філософів та літературознавців до питань генології, чи не вперше з часів античності. Достатньо згадати «Лекції з естетики» Г.-В. Гегеля, що збагатили не лише філософську, а й літературознавчу думку. Для розвитку теорії ліричної прози вони цінні в першу чергу своїм ґрунтовним ученням про суб'єктивність, покликаним до життя естетикою романтизму. «Дух стає впевненим у своїй істині, – пише Г.-В. Гегель, – лише завдяки тому, що надходить із зовнішньої стихії в щиросердне злиття з собою й встановлює зовнішню реальність як певне, невідповідне йому існування» [28, 540]. Утікаючи або бунтуючи проти дійсності, романтики шукали нових джерел для творчості. Такі духовні пошуки часто ставали сюжетами, а точніше, ліричними сюжетами творів.

Важливого значення для естетики романтизму Г.-В. Гегель надавав ліризму: «Ліризм є мовби стихійна основна риса романтичного мистецтва, тон, який характерний навіть для епопеї та драми і який, подібно до загального аромату душі, наповнює твори образотворчих мистецтв, через те що тут дух і душа кожним своїм твором бажають говорити з духом і душею» [28, 547].

Одним із близьких друзів та прихильників Г.-В. Гегеля був так досі й не «прочитаний» до кінця німецький письменник Фрідріх Гельдерлін (1770–1843 рр.). Проживши першу половину життя в постійному, дещо хворобливому прагненні краси та гармонії, другу половину письменник провів у маленькій кімнаті на повному утриманні родини столяра в Тюбінгені, у стані запаморочення розуму. Він стоїть осібно в історії літератури, адже творчість Ф. Гельдерліна важко підпорядкувати естетиці як сентименталізму, так і романтизму. Р. Гайм, аналізуючи феномен Ф. Гельдерліна у праці «Романтична школа» (1891 р.), узагалі доходить висновку, що він є «побічною гілкою романтизму». Однак дослідники, зокрема Н. Берковський, С. Тураєв усе ж таки вважають німецького письменника романтиком.

Так само, як і його однокурсник Г.-В. Гегель, Ф. Гельдерлін цікавився питаннями генології, проте, він не лишив таких масштабних теоретичних праць. Зберігся тільки невеликий фрагмент статті, орієнтовно датованої 1799 р., «Про різноманітні

роди поезії», де автор у зв'язку з поділом на ліричне, епічне й трагічне розмірковує про ідеальне, наївне та героїчне.

Проте, в контексті розвитку ліричної прози цікавішим є єдиний роман письменника, лірика за світовідчуттям, – «Гіперіон або Відлюдник у Греції» (1797-1799 рр.). «Ядро художнього світу письменника складала філософія німецького класичного ідеалізму в її шеллінґіанському варіанті. Концепт «божественної сутності» буття всього суцього (в тім числі і людської природи) визначає характер і специфіку художнього світу Гельдерліна, яку дослідники найчастіше пов'язували з пантеїзмом як філософським світовідчуттям» [157, 125]. Пошуки цієї «божественної сутності» намагався втілити письменник у «Гіперіоні».

Композиція роману значно відрізняється від побудови наявних на той час творів. Історичний та актуальний авторові часові шари химерно перемежуються в уяві митця, витворюючи власний світ. Незвичайний за своєю структурою епістолярний роман Ф. Гельдерліна не вкладався в тодішні жанрові модифікації. Тому думки критиків були найрізноманітнішими: від спомину юнацтва (Е. Меріке), до національного епосу в прозі (Ю. Лінк). В. Дільтей у книзі «Переживання й поезія» (1906) робить висновок, що Ф. Гельдерлін, у результаті власного розуміння закономірностей життя, людського розвитку, відмінного від просвітницького оптимізму, створив нову форму філософського роману. Отже, Ф. Гельдерлін підтримує традицію взаємодії філософії та лірики у творах ліричної прози, тільки у цьому випадку взаємодія відбувається на вищому рівні розвитку.

Пізній романтизм позначився становленням ще одного жанру ліричної прози – поезій у прозі. Започаткований виходом збірки А. Бертрана «Гаспар з п'ятьма фантазіями в манері Рембранта чи Калло» (1842 р.), жанр набув неабиякої популярності в наступних поколіннях модерністів. Зокрема, визначним поетом у прозі став Ш. Бодлер, його творчість фактично ознаменувала початок декадансу в літературній Європі. Крім того, яскраві зразки поезій у прозі лишив німецький поет Г. Гайне. Цей синкретичний жанр став класичним виявом ліричної прози, поєднав образний суб'єктивний світ з прозовою формою оповіді.

У цілому романтизм став досить плідним на появу нових жанрових форм ліричної прози, що зумовило її подальшу популяризацію. «Нові жанри романтизму – прозові фрагменти, ліричні медитації, нові форми драми – відбивають ситуацію містичної партиципації, коли слово тягне за собою безпосереднє відчуття реальності. Саме так, в особистій долі, створюються сподівання людини. Це відкриває шляхи розвитку художньої та філософської думки на покоління вперед», – зазначає О. Марков [83].

На зміну романтизму приходить реалізм, але особливості його естетики не сприяли розвитку ліричної прози. Авторська позиція змінює свій статус, стає об'єктивним фіксатором зображуваних подій: «Проголосивши ідеалом мистецтво «наукове й безособистісне», письменники-реалісти прагнули усунутися з власних творів. Вони усвідомлювали себе лише як спостерігачі, які точно й безпристрасно фіксують результати своїх спостережень» [123].

Натомість кінець ХІХ – початок ХХ століття позначився черговою зміною художніх орієнтирів. Європейська література цього часу перебуває під знаком модернізму, активно розвиваються новітні течії в мистецтві та літературі в тому числі. Повертається увага до постаті автора, а з нею і його моноцентрична позиція у творах. «На початку ХХ століття в рамках «проекту модерну» Автор претендує на абсолютну владу над думками та серцями людей», – зазначає Н. Соколова [123].

Існує багато різноманітних думок щодо періодизації модернізму. Так, німецький філософ Ю. Габермас у 1980 році в однойменній доповіді взагалі назвав модерн «незавершеним проектом» [147]. Проте традиційно модернізм у Європі пов'язують з виходом збірки вже згаданого Ш. Бодлера «Квіти зла» (1857 р.), яка епатажувала читацьку публіку, проголосивши культ краси в занепаді та розкладі. Крім того, Ш. Бодлер розвинув жанр поезії в прозі: у 1855 р. вийшла збірка письменника «Поезії в прозі», що фактично дала назву новому жанру. Творчість Ш. Бодлера надихала пізніших символістів П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме та ін.

На відміну від західноєвропейських модерністів, які вважали мистецтво елітарним, не пристосованим для широких мас, в

українському письменстві, що орієнтувалося на народницькі традиції, виникли внутрішні суперечності між народниками та модерністами, письменниками «старої» та «нової» шкіл, якщо говорити схематично. Ці суперечності передусім позначились на активізації дискусій у літературно-критичній пресі, адже саме на межі століть припадає поява чималої кількості нових, різних за тематикою альманахів, журналів, газет тощо: «Діло» (Львів, 1880 р.), «Зоря» (Львів, 1880 р.), «Літературно-науковий вісник» (Львів, 1898), «Хвиля за хвилею» (Чернігів, 1900 р.), «З-над хмар і долин» (Одеса, 1903 р.), «Українська хата» (Київ, 1909 р.) та ін. Саме преса стала полем спілкування критиків і письменників, де виголошувалися нові поетичні маніфести.

Модернізм характеризувався передусім експериментами письменників із альтернативними формами оповіді, посилилась лірична стихія, надмір якої призвів до структурно-жанрових перетворень. Популярності та розвитку набули нові жанри ліричної прози, які в українській літературі за частотою публікацій не поступалися традиційним прозовим жанрам. Відбувся своєрідний «вибух» жанротворчості письменників, з'явилися нові фрагментарні форми прози, до яких зверталися як письменники «старої школи», так і більш радикальні модерністи. Ось лише кілька жанрових різновидів, що ширилися в той час: «акварельки» пишуть М. Коцюбинський («На камені»), Є. Мандичевський («Буря»); нариси – О. Кобилянська («Сліпець», «Через море»), М. Коцюбинський («В путях шайтана»), А. Шабленко («За півдня»), Я. Мамонтов («Під чорним небом»); шкіци – Х. Алчевська («Асан і Зейнеп»); до «фантазій» вдаються О. Кобилянська («Сумно колишуться сосни»); найпоширенішим жанром «поезії в прозі» переймається Дніпрова Чайка («Дівчина-чайка», «Морське серце», «Хвиля»), Марко Черемшина («Весна», «Ледові цвіті», «Море»), О. Кобилянська («Мої лілії», «Там звізди пробивались»), В. Стефанік («Амбіції», «Вночі», «Вечір»), Г. Хоткевич («Два шуми», «Самітна смеречка»), М. Яцків («Білі вівці», «Пегас», «Смереки»), С. Яричевський («Пелікани», «Серце мовить»); «образи» писав М. Коцюбинський («Відьма», «Поєдинок»); «етюди» – Наталка Полтавка («Зустріч»), М. Коцюбинський («Невідомий») тощо.

Уже назви нових жанрових модифікацій свідчать про їх синкретичний характер. І. Денисюк наголошує: «Ця своєрідна об'єктивно-суб'єктивна «вивіска» має певне значення в процесі сприймання твору. Читач настроює себе на сприймання певного ладу, певної форми стилізації зображеного. І вже чогось іншого шукатиме у творі з підзаголовком «акварель», ніж «шкіц вугіллям» чи «ноктюрн»» [42, 214]. Те, що багато з новоутворів підпадали під характеристики якогось одного жанру, але мали різні назви, говорить, по-перше, про невідповідність старого літературознавчого апарату новим вимогам часу, а по-друге, – про пошук письменниками, які часто самі визначали жанр свого твору, влучних визначень у суміжних мистецтвах – музиці та живописі з метою оновлення художніх засобів, акцентування на ліричності, уривчастості, імпресіоністичній домінанті творів.

Започаткована Ш. Бодлером література декадансу дісталася й до теренів України. Його популярності посприяли світові літературні процеси (зокрема, поширення нової естетики у сусідній Польщі, у творчості С. Пшибишевського, Я. Каспровича), а також зміна дискурсу, що відбувалася на межі століть. «В означений час, – пише сучасна дослідниця Л. Ткач, – філософія позитивізму була витіснена ірраціоналізмом, що продукував містичне сприйняття подій. Це співпало з хронологічним завершенням століття. Таким подіям людська свідомість завжди надавала особливого значення, міфологізуючи їх до запитів свого часу» [130, 10].

Новий міфологізм вимагав нових форм вираження. «Істотним його [нового міфологізму – Г. Т.] моментом стала деканонізація жанрових і сюжетно-нарративних структур, більш вільне ставлення до них автора, перетворення канонів традиції в оператори авторської художньої мови» [8, 125]. Зміни, що відбувалися в літературі, поєднував струмінь ліризму та посилення ролі авторської свідомості в структурі твору. Український декаданс, ядром якого стало угруповування «Молода Муза» у складі П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, М. Яцківа, С. Твердохліба, О. Луцького, отримав негативні відгуки від письменників та критиків «старої школи». Зокрема, у пресі виникла справжня дискусія щодо художньої вартості мистецтва *fin*

de siècle, проти якого активно виступали І. Франко, С. Єфремов І. Нечуй-Левицький.

Дослідження Ф. Ніцше та З. Фрейда в галузі психіатрії вплинули на появу психологічного роману та виникнення психоаналітичної школи в літературознавстві. «Характерний для першої фази модернізму містицизм, який невдовзі претендуватиме на світовідчуттєву домінанту fin de siècle, був настільки переплетений зі суто раціоналістськими напрямками психологічної науки, що в більшості випадків тут можна говорити про своєрідний ранньомодерністський критичний натуралізм» [166, 132].

Однак, незважаючи на певну «сухість» такого натуралізму, його поява значною мірою посприяла розвитку теорії ліричної прози, адже між психологічними та ліричними формами прози багато спільного. «Психоаналітичний дискурс <...> характеризується появою спонтанного поетичного мовлення, а також особливих форм його вираження за допомогою принципів концентрації і заміщення. Особливе значення набувають при цьому повтори, умовчування, затемнення, інтенсифікація образності, наявність додаткових експлікацій тощо» [39, 9]. Лірична проза має на меті представити внутрішнє суб'єктивне «я» ліричного суб'єкта, зануритися в його душевний стан, який мовою науки називається психікою. Б. Томашевський визначив психологічну новелу як викладення «внутрішньої історії одного героя. Окремі психологічні мотиви його вчинків, різноманітні боки його духовного життя, інстинкти, пристрасті та ін. грають роль звичайних персонажів» [133, 180]. Ця дефініція з певними уточненнями, звичайно, може бути застосована й у випадку ліричного оповідання чи повісті.

А проте різниця між ліричною та психологічною прозою існує. Н. Шумило пояснює її спираючись на працю М. Бахтіна «Слово в романі»: «...монологи, зокрема внутрішні монологи психологічної прози, завжди несуть у собі ознаки соціально-мовної характеристики героїв, тоді як лірична проза за своїм стилем завжди монологічна і відбиває прикметні ознаки авторської мови. Особливість образів психологічної прози полягає в настанові на точне та докладне відтворення психологічного процесу в усій його реальній неупорядкованості.

У ліричній прозі ця упорядкованість чи неупорядкованість залежатиме від психічного стану ліричного героя» [163, 259–260]. Однак ліризована психологічна проза все ж таки має чимало спільного з ліричною прозою, хоча ототожнювати ці поняття не можна.

Процеси людської психіки, що трохи відкрили свої таємниці на початку ХХ століття, у контексті містичності декадансу стали вельми популярною темою творчості письменників, особливо це стосується психічних відхилень та невротичних станів. І. Денисюк зазначає, що «модерністичний спосіб психоаналізу зумовив значну деконцентрацію малої прози і незвичайну нервозність стилю» [42, 240]. У Європі навіть на деякий час, як зазначає С. Павличко, «нервово» стало синонімом «естетичного» [98, 238]. Аналізуючи українську літературу цього періоду, дослідниця говорить про функціонування психопатичного дискурсу як компонента української модерності. До представників цього дискурсу в першу чергу належить А. Кримський (збірник оповідань «Повістки і ескізи з українського життя» (1895 р.), роман «Андрій Лаговський» (1905 р.), який демонструє близький до ліричної прози «невротичний, іронічний стиль, уривчастий, спазматичний нарратив і, нарешті, героя, цілком зануреного у свої переживання, почуття, думки й нерви» [98, 238].

Крім символізму, модернізм збагатив світову літературу імпресіоністичними та експресіоністичними творами, що своєю чергою надали ліричній прозі нових якостей.

Імпресіонізм, як і символізм, став явищем протилежним реалізму та натуралізму, хоча зберіг з ними міцний зв'язок. Прийшовши з живопису, імпресіоністичний стиль позначився відсутністю чітко заданої форми, намаганням передати предмет в уривчастих, миттєвих штрихах, що на відстані виявляли свою єдність. Особливого значення в імпресіонізмі митці надавали першому враженню, яке схоплювалося завдяки художній деталі. У літературі суб'єктивне враження втручалось в оповідний план твору, інколи порушувало логічний перебіг думок, а проте надавало яскравості та оригінальності оповіді. Лірична атмосфера для прози українського імпресіонізму була природною, тому твори визнаних майстрів слова – М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, частково О. Кобилянської,

М. Яцківа, – а також пізніших не менш видатних авторів ХХ століття – А. Любченка, Г. Михайличенка, Миколи Хвильового, Є. Плужника – характеризуються імпресіоністичною забарвленістю. Критики навіть визначили прозу періоду 20-х років ХХ століття «лірико-імпресіоністичною».

Перша світова війна переживалася мислителями як криза. У цей час посилюються тенденції експресіонізму, спочатку в живописі, а потім і в літературі, особливо австрійській та німецькій. Саме 1914–1924 роки німецькі літературознавці називають «експресіоністським десятиліттям». Естетичні принципи експресіонізму, розвинуті у філософських ідеях Ф. Ніцше, А. Бергсона, А. Шопенгауера, у творчості Г. Тракля, Ф. Верфеля, Л. Франка та ін., стали плідним ґрунтом для розвитку ліричної прози. «Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку ХХ ст., зокрема Першою світовою війною та революціями» [73, 223].

Саме цим принципом керувався український письменник Осип Турянський, коли писав ліричний роман автобіографічного характеру «Поза межами болю» (1917–1921 рр.). Переживши сербський полон у роки війни та відчувши на собі жахіття балансування між життям та смертю, письменник емоційно описав відчуте, точніше, виразив за допомогою нервово загостреної, фрагментарної оповіді, сповненої контрастних барв. Відчуття ліричного суб'єкта напружені як струна, його свідомість часто витворює власну реальність, у яку він тікає від жаху дійсності. Така ситуація вимагала особливої уривчастої оповіді, яка підсилює сугестивний вплив на читача.

Крім того, автор схильний до зовнішнього увиразнення внутрішнього стану ліричного суб'єкта, тому текст насичений графічними позначками. Уривчастість свідомості ліричного суб'єкта передається за допомогою рядів крапок, що відділяють абзаци та глави одну від одної. Такий прийом, до речі, характерний і для поезій у прозі. Формою вираження авторської свідомості є ліричний суб'єкт-оповідач, який, згадуючи події,

переживає їх заново. Факти об'єктивної дійсності, незважаючи на жахливість ситуації, відступають на задній план, поступаючись враженням та переживанням ліричного суб'єкта. Ці провідні риси ліричної прози втілилися в ліричному романі «Поza межами болю».

Не можна оминати увагою ще один «вибух» у розвитку ліричної прози – радянський. Значна частина наявних літературознавчих праць, присвячених різним аспектам вивчення ліричної прози, належить саме до цього періоду. Щоправда матеріал тогочасних досліджень ідеологічно забарвлений і здебільшого обмежений творами радянських письменників. Проте, літературознавці досі знаходять багатий матеріал у теоретичних працях цього періоду.

Популярність ліричної прози в радянські часи пояснюється своєрідною реакцією письменників на глобальні соціальні зрушення непростой доби, намаганням переосмислити та усвідомити їх. «До 1970-х років в радянській літературі помітно зростає філософсько-аналітичне начало, яке потребувало іншої ціннісно-змістової системи відліку. Вона розширює свій онтологічний обрій та оновлює контекст художніх пошуків. Письменники спрямовують свій погляд вглиб часів, звертаються до міфу та фольклору, до історії. З'являються немолоді та не «сучасні», а навчені життям герої, які відстоюють такі «старомодні» та «занепалі» цінності, як любов до ближнього, доброта, сумління, співчуття та милосердя (В. Астаф'єв, В. Распутін, Ч. Айтматов)» [9, 157].

У 60-х роках починають говорити про ліричну прозу як теоретичний літературний термін. Поняття, за словами С. Ліпіна, було введене в обіг А. Синявським, у зв'язку з творчістю О. Берггольц, авторки ліричного роману «Денні зорі». «Ліричною прозою» дедалі частіше визначають літературне явище, яке почалося творами О. Берггольц, В. Солоухіна, Ю. Смуула. Термін «сповідна проза» чимраз більше закріплюється за літературною модою, що посідала дещо відокремлене місце в літературі 60-х років» [69, 36].

Резонанс, викликаний хвилею ліричної прози в літературі, був таким значним, що у пресі виникла літературна дискусія (1967–1968 рр., наприкінці 70-х років). Одні критики виступали

проти засилля ліричної прози, стверджуючи, що вона по суті безконфліктна, не здатна охопити особистість в цілому, концентруючись лише на вузьких суб'єктивних проблемах, застерігали від «лжеліризму» (М. Каретникова). Інші, навпаки, наголошували на широких можливостях ліричної прози, в тому числі, у зображенні життя окремої людини в контексті соціального оточення (Л. Крячко, С. Шуртаков). С. Ліпін у 1978 р. зазначав, що у «<...> критиці та літературознавстві з'явилися у свій час спроби звести всю ліричну прозу до єдиного нового жанру. Останнім часом, все більше устаюється протилежна думка: найрізноманітніші жанри можуть бути використані для ліричного відтворення дійсності» [69, 131].

Популярними були різні жанрові модифікації автобіографічної літератури. Це, на думку Е. Бальбурова, пояснювалося тим, що «...суб'єкт творчості помирав в ангажованому «чиновнику» літературного відомства, яким фактично була Спілка письменників СРСР» [9, 111]. Ця думка повністю відповідає настроям Олександра Довженка, який наприкінці життя вдався до написання ліричної кіноповісті «Зачарована Десна» (1954-1955). Змушений жити в ситуації постійного тиску, митець рятувався у пам'яті, спустошений морально він подумки повертався до берегів рідної Десни, щоб підживитися її цілющою водою. Автор наново переживав власне дитинство, але з «дорослого» погляду. Це надає оповіді ліричної суб'єктивності, характерної для всієї наративної структури «Зачарованої Десни». «Весь твір – це органічне поєднання ліричних і філософських роздумів зрілого Довженка (його іронічно-сумовиті спогади про дитячі літа, оцінка подій і людей, про які він розповідає) з поетичним, захоплюючим поглядом на світ малого Сашка» [106, 141].

Сучасна література також не збавляє темпів у розвитку ліричної прози. Кризова ситуація помежів'я тисячоліть і пов'язані з нею апокаліптичні настрої позначені схожими з періодом кінця ХІХ – початку ХХ ст. мотивами, щоправда, з урахуванням значного якісного стрибка розвитку. Постмодерністи вдаються до написання ліричної прози, маючи певну базу, створену попередниками, а також залучаючи сучасні прийоми письма. Фрагментарні прозові твори, ліризовані автобіографії та мемуари,

щоденники, поезії в прозі є досить популярними у наш час. Автобіографічністю та ліризмом позначена творчість А. Дімарова («Прожити й розповісти»), В. Дрозда («Музей живого письменника»), І. Жиленко («Homo feriens») та ін. Яскравим прикладом ліричної автобіографії останніх років є роман Ю. Андруховича «Тасмунія» (2007 р.).

Письменники-постмодерністи намагаються звільнитися від панування традиційної форми у тексті, а тому шукають нових засобів вираження авторської свідомості «Вимога подібних вільних форм прози, як ми зазначали, посилюється в гарячих фазах історії, коли динаміка встановлення нової картини світу надає особливої плинності як її змісту, так і формі – ситуація, що ставить усіх представників духовно-мовної творчості, філософа і художника в тому числі, в схожі умови», – слушно зазначає Е. Бальбуров [8, 114].

Таким чином, незважаючи на відносну теоретичну молодість поняття «лірична проза», її зразки спорадично з'являлися в літературі з моменту зародження красного письменства. Етапи становлення ліричної прози нерозривно пов'язані з розвитком теорії авторства, адже саме монологічна та моноцентрична позиція авторської свідомості є визначним чинником для розмежування ліричної прози та прози позначеної ліричною тональністю.

Статус метажанру, наданий ліричній прозі, дозволяє визначити її місце в системі термінологічних категорій літератури, а також простежити основні етапи розвитку. Крім того, маркування ліричної прози як метажанру корегує напрям подальшого дослідження її композиційних та архітектонічних особливостей, дозволяє впорядкувати жанрову класифікацію.

Моноцентричність і монологізація художньої оповіді

У ХХ столітті поширився запропонований М. Бахтіним погляд на текст, як на поліфонічну структуру, що послабило увагу до монологізованої художньої оповіді. Деякі дослідники утверджують ідею загальної діалогічності літератури, відповідно до якої будь-який твір позначений наявністю не менш, як двох самостійних суб'єктів свідомості. Крім того, будь-який художній твір розрахований на реципієнта. А. Якубінський, слідом за

Л. Щербою, вважає діалог – природним, а монолог – штучним засобом викладу. Мотивує вчений це загальною властивістю людини взаємодіяти з іншими: «Власне, будь-яка взаємодія людей є саме взаємодією: вона по суті намагається уникнути односторонності, хоче бути двобічним, діалогічним та оминає монолог» [167]. Щоправда, науковець наголошує на умовності застосування тут слів «природний» та «штучний»: «і монолог, і діалог, врешті-решт є однаково природними проявами того чи іншого соціального ладу, як природними є в цьому розумінні й причини існування монологу, і ті привідні фактори, що зумовлюють можливість його виявлення» [Там само]. Дехто з літературознавців не погоджується навіть із класичним поглядом на ліричні твори як на традиційно монологічну структуру, вбачаючи й тут тенденції до діалогізації. Так, В. Сінельникова зазначає: «Істотні зміни в структурі ліричного сюжету пов'язані зі змінами у способах передачі самосвідомості ліричного суб'єкта, у ступені його опори на зовнішній світ, у тому числі й на слово іншого суб'єкта як представника цього світу <...>. Відбувається процес подолання лінійної односторонності ліричного сюжету, і ліричний монолог робить непримовану поступку перед діалогом» [118, 131–132].

На противагу, так би мовити, діалогічному поглядові на текст існує інша думка, що утверджує ідею художнього твору як своєрідного «надмонологу»: «Словесно-художній твір правомірно охарактеризувати як звернений до читача монолог автора. Він являє собою своєрідне надмовленнєве утворення – ніби «надмонолог», компонентами якого слугують діалоги та монологи зображуваних осіб» [148, 201].

Про своєрідну роль монологічного мовлення в літературі йшлося й у класифікації засновника теорії діалогічності, М. Бахтіна, який поруч зі «двоголосим словом з настановою на чуже слово» виокремив «пряме, безпосередньо спрямоване на свій предмет слово як вираження останньої змістової інстанції мовця», тобто монологічне, орієнтоване тільки на себе і свій предмет, навіть попри можливі елементи наслідування: «Хоч якими б були б типи слів, що вводяться автором-монологістом, і хоч яким би було їх композиційне розташування, авторські інтенції повинні домінувати над усіма іншими й мають складатися в компактне та

недвозначне ціле. Будь-яке посилення чужих інтенцій у тому чи іншому слові, на тій чи іншій ділянці твору – тільки гра, яку дозволяє автор, щоб енергійніше зазвучало потім його власне пряме або заломлене слово. Будь-яка суперечка голосів в одному слові за володіння ним, за домінування в ньому – задалегідь вирішена, це тільки ілюзорна суперечка; усі повнозначні переможні інтенції рано чи пізно зберуться до одного мовленнєвого центру й до однієї свідомості, усі акценти – до одного голосу» [10, 103].

Монологічне слово відкриває чималі перспективи для аналізу авторської свідомості та форм її вираження у творі. «Від діалогу й монологу як форм мови сучасна наука (слідом за М.М. Бахтіним) відрізняє «діалогічність» й «монологічність» як якості людської свідомості ...» [148, 196]. Це досить широкі категорії, що визначають характер усього твору, впливають на композицію тексту. «Монологічна свідомість, виявляючись у сфері міжособистісного спілкування, <...> сполучається з духовною ізольованістю людини, впевненої у своїй інтелектуальній непогрішності та схильної підмінити живе двостороннє спілкування власними висловлюваннями, що розуміються як єдино правдиві; адекватна мовленнєва форма такої свідомості – позначений риторичністю монолог (хоча сутнісно монологічними бувають і репліки діалогу)» [167]. Отже, монолог як вид викладу оповіді й спосіб організації свідомості суб'єкта твору дає змогу реалізувати потребу митців у психологічному самоспостереженні.

У текстах монологічного характеру передбачається панівна роль однієї свідомості – авторської, інколи прихованої за образом оповідача від першої особи, названої М. Бахтіним «Icherzählung» (у тій її формі, що зливається з прямим авторським словом). Оповідь у таких творах моноцентрична. Ліричний суб'єкт може безпосередньо перебувати в центрі подій, занурюватись у власні спогади, сни, або примхливо та хаотично переходити з дійсності в марення й навпаки. Саме так, наприклад, відбувається з ліричним суб'єктом роману О. Турянського «Поза межами болю», свідомість якого періодично «випадає» з дійсності, рятуючись від неї й витворюючи нову реальність: *«Хотів розвіяти затміння, котре в цій хвили насувало на мій мозок, або вбити правду, що станула мені перед*

очима. Бо нагло видалось мені, що мої товариші щезли і якісь дивні марева вищифрили очі на мене... І нараз якесь шалене бажання огорнуло мене: Упасти, впасти, впасти трупом на місці або скочити у провалля! Убити, розтоптати цього черва, що ім'я йому свідомість» [137, 56–57].

Такі випадки звичайні в літературній творчості, проте лірична проза в цьому контексті є особливим явищем. На думку Е. Бальбурова, зрозуміти різницю між психологічною та ліричною прозою можна саме за допомогою розгляду монологу в тексті: «Лірична проза за своїм стилем завжди монологічна й відображає особливості авторського мовлення» [9, 37]. Що ж стосується психологічної прози, то тут автор намагається відтворити психічний стан суб'єкта в його уривчастому, схвильованому мовленні, а власна авторська манера відходить на задній план.

Наприклад, автобіографічний роман Ю. Андруховича «Гасмниця», насичений калькованою та інколи нецензурною лексикою в стилі самого автора. Уявні чи реальні події та ситуації зображуються крізь призму сприйняття головного героя – «двійника» автора. Акцент робиться не на самих подіях, як таких, а на особливостях їх сприймання, переживання та аналізу ліричним суб'єктом, свідомість якого організовує зміст і, відповідно, форму твору. Тому використання тут діалогічної форми умовне, репліки ліричного суб'єкта переростають у монолог, який є, так би мовити, природним способом викладу, адекватною реалізацією суб'єкта мовлення.

Застосування поняття «монологічність» змушує розглянути деякі найважливіші риси та завдання монологу як основи цього поняття. Монолог як різновид «зображеної комунікації» [156] є чи не основним джерелом самовираження героя художнього твору, а через нього й письменника. Розгляд низки праць українських філологів, які безпосередньо чи побіжно зверталися до аналізу монологічного мовлення в текстах, доводить, що функції монологу на цьому не вичерпуються (Д. Бараннік. «Драматичний діалог. Питання мовної композиції», 1961, О. Четверікова. «Монолог персонажа як різновид зображеної комунікації (на матеріалі англomовної художньої прози)», 2004 [156], В. Фащенко. «У глибинах людського буття: Літературознавчі студії», 2005 [143], Т. Уварова «Монолог як явище культури», 2009 [139] та ін.). На

думку Т. Уварової, саме «монологи в художньому тексті пов'язані з головною лінією розповіді, відображають авторське ставлення до дійсності» [139, 45].

У ліричній прозі активно функціонує такий різновид монологу, як внутрішній монолог. Значна частина малих жанрових форм ліричної прози фактично і є внутрішніми монологіями. Внутрішній монолог – «німе» (В. Фащенко), «не призначене для виголошування» (Ю. Ковалів) мовлення. Це основний різновид монологів у ліричній прозі, за допомогою якого передаються роздуми ліричного суб'єкта, відбуваються процеси саморефлексії. «Внутрішній монолог – лінгвостилістичний прийом, що слугує для літературно-художнього змалювання внутрішніх переживань зображуваної особи та дає змогу замінити опис реальних подій передачею думок, вражень тощо, породжених цими подіями» [7, 239]. Остання частина визначення, поданого О. Ахмановою, якнайкраще унаочнює функціональну спроможність внутрішнього монологу в структурі ліричної прози, що складається саме з думок та вражень суб'єкта.

Внутрішній монолог може виступати формою звернення до уявного адресата або до свого внутрішнього «Я», переростаючи в розмову з собою. Такі монологи дослідники називають відповідно зверненими та усамітненими.

Звернені монологи характеризуються не скільки вимогою реакції адресата, скільки бажанням висловитися. Так, насичений звертаннями як до живих істот, так і до явищ природи ліричний роман Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції» (1797-1799). Більше того, роман оформлений у вигляді листів ліричного суб'єкта – грека Гіперіона до друга Белларміна, – тому твір природно має характер звернення. Безпосередньо до адресата Гіперіон протягом роману звертається досить рідко, загальні формули привітання-прощання, характерні для листів, фактично, не вживаються. Це робить епістолярну форму роману та образ Белларміна як співбесідника умовними. До того ж, листів-відповідей Гельдерлін не вміщує у текст, крім листа коханої Діотіми та друга Нотари, який сповіщає про її смерть. Однак образ Діотіми є своєрідним продовженням образу Гіперіона, вони

уособлюють неподільну єдність, цілісну свідомість, близнюків, про що свідчить характерний мотив роману – роздвоєнність.¹

Час від часу обігрується ситуація, коли мовець через об'єктивні чи суб'єктивні причини не може безпосередньо звернутися до адресата чи намагається витягнути внутрішній конфлікт із підсвідомості назовні. Тоді відбувається уявний діалог, обігрування можливої реакції уявного адресата. Зокрема, так вибудовується діалог між авторським «Я» ліричної повісті-кіносценарію О. Довженка «Зачарована Десна» та його уявними внутрішніми редакторами. Предметом суперечки став епізод, коли Сашко нібито побачив серед українського лісу лева. З одного боку, ліричний суб'єкт-оповідач «по-дорослому», розуміє нереальність події, а з другого – «по-дитячому» вимагає у своїх внутрішніх цензорів залишити її у творі, розділяючи власну свідомість на кілька інших: *Там, де моє серце холодне, вони підігривають його; де я починаю палати в огні своїх пристрастей, вони розхолоджують мій мозок, аби чого не вийшло.*

– *Нехай, кажуть, щось вийде. В моєму ділі треба, щоб вийшло. Благаю!*

– *Ні!*

– *Чому не написати, що коли я був хлопчиком на Десні, мені хотілось, аби скрізь водилися леви і щоб дикі птиці сідали мені на голову й на плечі не тільки в снах?*

– *Це неправдоподібно, і потім цього можуть не зрозуміти.*

– *Та ж я маленький був і ще не мав тоді здорового глузду. Я почув тоді, що воно може пригодитись.*

– *Для чого?*

– *Ну, може, для щастя.*

– *Викреслюєм. Адже лева можна було б не побачити, якщо це навіть взагалі не фантазія.*

– *Ой!.. Нізащо!..*

– *Спокійно. Його можна замінити чимсь більш співзвучним. Можна написати правдиво про коней. Були ж у вас коні?*

– *Мені про коней соромно писати.*

– *Чому?*

¹ Цю тему розкрито у статті «Античний текст в ліричному романі Ф. Гельдерліна «Гіперіон» / Г. Табакова // Актуальні проблеми слов'янської філології : Міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ, 2010. – Вип. XXIII : Лінгвістика і літературознавство. – Ч. 1. – С. 105-114.

– Вони були худі й некрасиві.

– Ну, тоді можна їх узагальнити якось.

– Їх не можна узагальнити. Вони були коростяві. Крім того, наші коні були невеселі.

– Ну й що з того?

А вони таки справді були невеселі, і тому перед тим, як їх описувати, згадаю краще я щось утішне, а далі вже й до коней перейду [44, 73].

Проте, навіть така, на перший погляд, діалогічність є нічим іншим у ліричній прозі, як монологом, а ситуація уявного діалогу покликана здійснити основну її функцію – саморозкриття ліричного суб'єкта в його різних іпостасях. Подібне явище проаналізував М. Бахтін, подаючи характеристику першому типу слова з розробленої ним класифікації: «Пряме інтенційне слово знає тільки себе та свій предмет, якому воно прагне бути адекватним. Якщо воно при цьому когось наслідує, у когось учиться, то це зовсім не змінює справи: це ті рідштовання, які в архітектурне ціле не входять, хоча й необхідні та беруться до уваги будівничим. Момент наслідування чужого слова та наявність будь-яких впливів чужих слів, виразно зрозумілих для історика літератури та для кожного компетентного читача, в завдання самого слова не входять» [10, 85]. Тут головне не сплутати пряме інтенційне слово (за термінологією М. Бахтіна) з відображенням чужим словом, наявним у прихованому діалозі. Критерієм розрізнення є знову ж таки моноцентрична позиція автора: якщо при зіткненні різних позицій у тексті авторська інстанція залишається останньою та головною – слово матиме монологічний характер. Якщо ж зійдуться два прямо-інтенційних висловлювання, й позиція авторської першості підпаде під сумнів, то монологічний контекст значно послабиться, а може, й зруйнується.

Так, А. Островська, аналізуючи форми вираження авторської свідомості в новелах О. Кобилянської, наголошує на діалогічності їх оповідної манери, однак на більш глибокому рівні творів, зазначає дослідниця, новели О. Кобилянської підпорядковані єдиній авторській свідомості. «Повістувальна манера, характерна новелам О. Кобилянської, в цілому тяжіє до діалогічності, “переключення” різних точок зору, які в той же час

(на відміну від В. Стефаника) об'єднані, зіставлені й осмислені в єдиній, з'єднуючій їх свідомості автора, який «використовує» ситуацію власного позаперебування і надлишка авторського бачення для їх остаточного осмислення і завершення» [97, 11].

У ситуації, коли ліричний суб'єкт сам виступає реципієнтом свого висловлення, маємо справу з усамітненим монологом. За визначенням В. Халізева «усамітнені монологи – це висловлювання, що здійснюються людиною або на самоті (буквально), або в психологічній ізольованості від оточення» [148, 235]. Виникає природне бажання суб'єкта «сублімувати» невисловлене вголос у своєрідний потік внутрішнього мовлення, зумовлене відсутністю будь-якого спілкування. Усамітнені монологи характерні також і для мемуарної, сповідальної прози. На схилі років автор, часто самотній, вирішує написати не висловлену нікому сповідь власного життя. У літературі це зумовило виникнення цілої традиції сповідальної прози, яка не втрачає популярності з періоду її оформлення у добу Сентименталізму до сьогодні.

Тенденція до психологічного самопостереження у наративній структурі ліричної прози посилюється у зв'язку з явищем автокомунікації, яка реалізується за допомогою усамітнених монологів. За словами О. Ніколюкіна, «усамітнені монологи» (нім. Selbstgesprach) здійснюють «автокомунікацію» й нерідко виступають як спілкування уявне» [70, 228]. Проте це не стосується мемуарів, де ліричний суб'єкт занурюється в спогади. «Тут сприймаюче друге «Я» функціонально прирівнюється до третьої особи. Різниця зводиться до того, що в системі «Я – ВІН» інформація переміщується в просторі, а в системі «Я – Я» – в часі» [75]. Ю. Лотман визначав автокомунікацію як модель комунікації, яка має спрямованість «Я – Я», тобто «випадок, коли суб'єкт передає повідомлення самому собі, а саме тому, кому це вже й так відомо» [Там само].

Автокомунікація, схематично позначена як канал передачі «Я – Я», допомагає автору самовизначитися. Недарма одним із головних прийомів психоаналізу є розповідь про власні проблеми й страхи уголос перед психоаналітиком, коли думки людини вільно відтворюються в монологічному потоці мовлення. Таким «психоаналітиком» для автора стає читач – реципієнт

твору. «Будь-який монолог має реципієнта, яким може виступати будь-який об'єкт – слухач, глядач, сам мовець». [139, 144]. Передаючи самому собі повідомлення або настанови, «Я-адресат» не пізнає нічого нового, але якісна трансформація інформації в цьому каналі вимагає перебудови свідомості адресанта, а отже й самого себе. «Це відбувається в результаті того, що вводиться додатковий – другий – код і вихідне повідомлення перекодується в одиницях його структури, набуваючи рис нового повідомлення» [75].

Автокомунікація – це психічний процес, який впливає не лише на того, хто її здійснює – ліричного суб'єкта, – а й на читача. Сконденсованість авторської думки змушує ретельно добирати відповідні засоби побудови монологу, створюючи насичений емоційний текст. Такий монолог позначений певною сугестивністю, що досягається за допомогою вторгнення зовнішніх звуків, ритмів у його структуру. Ю. Лотман зазначає, що «характерним прикладом буде вплив розмірених звуків (стукоту колес, ритмічної музики) на внутрішній монолог людини» [75]. Сугестивний характер монологу впливає на читача та його сприймання тексту, причому цей вплив несвідомий. Ю. Джугастрянська зазначає, що сугестія – це «явище впливу художнього тексту на реципієнта, який відбувається несвідомо та має за кінцевий результат зміну психоемоційних настанов реципієнта» [43, 83]

У ліричній прозі, з її тяжінням до музичності та ритмізованості, монологи з подібними вклученнями відіграють важливу роль. В. Фащенко, аналізуючи творчість М. Коцюбинського, зазначав, що автор використовує «монологи, які немов розсікаються зовнішніми впливами. Найчастіше це різноманітні голоси, звуки навколишнього життя» [143, 142]. Яскравим підтвердженням тези є «Intermezzo» М. Коцюбинського. Ліричний суб'єкт потрапляє з шумного міста в «безлюдні зелені простори». Звуконаслідуванням надається в цьому контексті важлива роль створення живої атмосфери, контрасту міста та села. Фокус оповіді – зсередини внутрішнього «я» ліричного суб'єкта, отже, опис подій подано крізь призму його сприймання задля глибшої характеристики психічного стану. Перебування в багатолюдному потязі передається з чуттєвих позицій власного

сприймання, внутрішній монолог, що переходить в потік свідомості, відповідно до настрою ліричного суб'єкта забарвлений у темні тони, фіксує безрадісні образи. Звуконаслідування у структурі лише посилюють сугестивний вплив : *«А коли все оце сталося, так просто і непомітно, я не почув тиші: її глушили чужі голоси, дрібні, непотрібні слова, як тріски і солома на весняних потоках... Одна знайома дама п'ятнадцять літ слабувала на серце... трах-тарак-тах...трах-тарак-тах... Дивізія наша стояла тоді... трах-тарак-тах... Ви куди йдете?.. Прошу білети... трах-тарак-тах...трах-тарак-тах...»* [64, 318]. На контрасті побудовано внутрішній монолог ранкового пробудження у сільському будиночку. Змінюється настрій, ієрархія цінностей ліричного суб'єкта: *«...Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кристалевий великий дзвін: ку-ку! ку-ку! – і сіє тишу по травах. Уявляється раптом зелений двір – він же поглинув мою кімнату, – я зіскакую з ліжка і гукаю в вікно до зозулі: «Ку-ку...ку-ку... Добридень!...»»* [64, 320].

Значний вплив на читача створює використання різних видів повторів, що характерні для стилістики ліричної прози та унаочнюють її автокомунікативну природу. Повтор є традиційною синтаксичною фігурою для монологічного мовлення, особливо, коли автор намагається вплинути на читача, а інколи, свідомо чи ні, й сам підпадає під такий вплив. Повтори зв'язують текст в єдине ціле, отже, їх розгляд особливо важливий для аналізу таких «безсюжетних» текстів, творів з послабленими причиново-наслідковими зв'язками компонентів. «Основним засобом зв'язності компонентів монологічного висловлювання вважається семантичний повтор, а найбільш частотним різновидом зв'язності – прямий лексичний повтор, провідними функціями якого є прагнення мовця вплинути на почуття співбесідника, переконати його в чому-небудь» [156, 146].

Проілюструвати роль повторів у структурі монологічної оповіді в ліричній прозі можна на прикладі поезії в прозі В. Стефаніка «Амбіції». Для композиції цього жанру характерним є принцип лейтмотиву, пов'язаний з посиленою взаємодією поезії та прози у творі. Монолог має характер зверненості: активний ліричний суб'єкт, який веде оповідь від першої особи однини, звертається до уявного співрозмовника, фактично, до

персоніфікованої частини себе самого – до своєї «бесіди», адже її може продукувати тільки його власна свідомість. Кореневі повтори, що є основним прийомом композиції твору, виконують функцію впливу на реципієнта, створюють стилістичну та ритмомелодійну картину ліричної мініатюри, поєднують фрагменти тексту, формуючи емоційно-смыслову доміную. Дублюється кожне дієслово-наказ, зазвичай у вигляді того ж дієслова в іншій граматичній формі. Проілюструємо це, виділивши дієслова-повтори: «Вбирайся, як дівчина раненько вбирається»; «плач, як ті мільйони плачуть»; «всякай..., як краплина роси у чорну землю всякає» [126, 38]. Тільки дієслово «будь», повторюється в невеликому тексті п'ять разів і становить композиційну рамку твору, починаючи та закінчуючи твір. Безперечно, що навмисні часті повтори створюють значний суттєвий вплив з одного боку на читача, а з другого, – з огляду на автокомунікативний характер твору, – на самого автора. Ліричний суб'єкт не просто висловлює, а дає настанови собі самому, окреслюючи власне творче завдання.

Залежно від жанру ліричної прози, внутрішній монолог може бути як єдиною формою оповіді в тексті (це стосується малих жанрів, зокрема поезій у прозі, етнодів, акварельок, нарисів, фрагментів тощо, а також деяких більших форм мемуарного характеру («Усамітнене» В. Розанова)), так і функціонувати поряд з діалогами в поширенішій оповідній структурі об'ємніших жанрів ліричної прози (ліричне оповідання, лірична повість, ліричний роман). Якщо автор прагне подати розгортання якоїсь події, то, природно, що монологічне мовлення матиме інформативний характер, повідомлятиме «інформацію про персонажів, предмети чи події навколишнього середовища», описуватиме «стан справ у зображеній ситуації» [156, 43]. Монолог у такому випадку матиме оповідний характер і може навіть перериватися діалогами зображуваних персонажів. Це залежить від ступеня ліризації тексту, часткової чи повної редукції фабули. Е. Бальбуров виокремлює два різновиди ліричної повісті: більш традиційну з «переважанням об'єктивно дійової основи, коли ліричні мотиви влітаються в канву епічного оповідання», та «ліричну повість у більш чіткому жанровому сенсі слова, <...> коли основним предметом безпосереднього зображення стає

внутрішній світ самого автора, його переживання та саморозкриття, що підпорядковують собі всю побудову, весь словесно-образний матеріал твору» [9, 66–67]. Саме для другого різновиду характерне суцільно монологічне мовлення, яке інколи переростає в потік свідомості – «межу внутрішнього мовлення» за О. Ніколюкіним.

Якщо говорити про перший, більш об'єктивований жанровий різновид, з уведенням зображуваного мовлення, то тут необхідно з'ясувати, чи маємо справу з двома різноспрямованими словами, які належать двом і більше свідомостям, чи у центрі все ж таки лишається один ліричний суб'єкт, свідомість якого розшаровується на кілька частин. Т. Уварова зазначає, що «персоніфікованість передбачає наявність одного активного мовця, яким може виступати як один, так і кілька учасників, але будь-яка їх кількість все одно уособлює одну постать» [139, 144]. Подібний випадок характерний саме для ліричної прози. Цей прийом створює авторського двійника, який може вийти за ті межі, що, можливо, сковують автора. Крім того, примірюючи на себе різні ролі, автор реалізує прагнення бути іншим або подивитися на якусь проблему з різних точок зору, детальніше проаналізувати власний емоційний стан, чи, врешті-решт, просто грає з читачем.

Така гра притаманна модерним та постмодерним творам. «Думається, психологічний схематизм обумовлений модерністським монологізмом авторського мислення: досліджується не інша свідомість, делегована різним персонажам, а персонажі є втіленням різних рівнів (іпостасей) авторської свідомості – «Я» як «Інший»» [150, 281].

Саме так грає з читацькою публікою Ю. Андрухович у романі «Тасмниця» (2007 р.) [3]. За формою це інтерв'ю, яке автор дає невідомому німецькому журналістові Егону Альту протягом 7 днів, щодня по десять годин. Вимальовується доволі прозора символіка цифр: біблійне сім, декамеронівське десять. Більшість критиків через таку символічність та незвичайне ім'я журналіста схильні ставити існування Егона Альта під сумнів, вважаючи його своєрідним alter ego автора. Р. Харчук зазначає, що «у романі «Тасмниця» автор вдається до подвійної містифікації. По-перше, називає «Тасмницю» заміном роману, що його начебто

написав у Берліні у 2005 – 2006 рр. і власноруч знищив. По-друге, містифікує особу журналіста, який, передавши Ю. Андруховичу диски з награними розмовами, потрапив у автокатастрофу» [149, 142].

Підозра містифікації посилюється, якщо припустити гру слів в імені журналіста: Егон Альт – «alter ego» – друге «я». Хоча Ю. Андрухович в інтерв'ю (уже реальним журналістам) заперечує це, все ж таки не утримується від натяків: «Якщо у книзі і присутня вигадка (а вона неодмінно там присутня), то я не можу відрізнити її від правди. В цю вигадку я вірив, коли про неї розповідав...» [38].

Журналіст є однолітком автора, а *«отже, швидше за все, з дитинства слухали однакову музику і таким чином у наших розмовах обов'язково виникне чимало спільних болісно-солодких тем...»* [3, 4–5]. Р. Харчук вважає, що Егон Альт – це узагальнений образ читача-апологета Андруховича, адже «прозаїк розмовляє не з собою (це був би надто тривожний симптом)» [149, 143]. Проте, ближчою видається висловлена вище думка, що вигаданий журналіст є своєрідним alter ego автора, до того ж, це непрямо підтверджує Ю. Андрухович у інтерв'ю інтернет-газеті «Українська правда»: «...безумовно, той хто відповідає – він робить себе кращим, він, напевне, навіть в цей час кращим стає. Натомість, журналіст, який бере інтерв'ю – це, якоюсь мірою, я. І для того, щоб зробити його повноцінним, я мав зробити його незгідним, тобто, він мав героя провокувати і псувати йому його красивий образ» [50].

Припущення, що Егон Альт – alter ego Андруховича, виводить у центр «Гасмниці» образ ліричного суб'єкта зі складним двокомпонентним внутрішнім «Я»: власне образ автора та його «двійник» – німецький журналіст, який інколи ставить незвичайні та часто «незручні питання». Такий прийом допомагає глибше пізнати ліричного суб'єкта, а отже, і автора.

Форма інтерв'ю змушує відповідати не замислюючись, ліричний суб'єкт-автор інколи вдається до широких описів-спогадів тієї чи іншої події, а також, що головне для ліричної прози, до просторих роздумів, викликаних ними. Ліричний суб'єкт аналізує власне сприйняття тієї чи іншої події, зіставляє спомини з реальним життям, продукуючи монологи-роздуми. Таким чином, діалог природньо переростає в монолог ліричного суб'єкта: «Коли репліки дуже розростаються, діалог як такий

перестає існувати, розпадаючись на низку монологів», – зазначає В. Халізеєв [148, 127].

Інколи, ліричний суб'єкт свідомо відмовляється від діалогу. У «Передмові, одній з можливих» Ю. Андрухович безпосередньо звертається до читача, створюючи атмосферу достовірності, розповідає про творчу історію роману та знайомство з Егоном Альтом. Автобіографічність не викликає сумніву, ліричний струмінь – очевидний: «Висування автора на передній план на самому початку творів ліричної прози надає оповіді характер відкрито зверненого до читача монологу, який промовляється в теперішній момент часу, що сприяє сприйняттю авторського мовлення як ліричного висловлювання» [9, 70]. (До речі, так само до читача звертається й німецький романтик Ф. Гельдерлін на початку свого ліричного роману «Гіперіон або Відлюдник у Греції»).

Крім того, початок «шостого дня» інтерв'ю також позначений зверненням автора: «Якщо можеш, вислухай ні про що не запитуючи, добре?» [3, 340]. І «alter ego» відступає – увесь останній «робочий» день журналіст нічого не запитує, він не з'являється в тексті. Натомість, маємо суцільний монолог ліричного суб'єкта про дев'яності, особливо ж про батька. Про виняткову важливість цієї теми для Ю. Андруховича, робимо висновок з того, що тут гра відступає на задній план, іронічно-саркастичний автор змінює тон там, де йдеться про батька. Р. Харчук справедливо зазначає, що «поява «Таємниці» не в останню чергу зумовлена тим, що після смерті батька Ю. Андрухович втратив слухача номер один» [149, 143].

Важливість «шостого дня» підкреслюється і з погляду архітекτονіки. Позиція останнього запланованого інтерв'ю надає йому ключового значення в розкритті авторської ідеї. Монолог побудований на зразок хаотичного перебігу людського мислення, коли одна думка перериває іншу, одна історія перетинає іншу. Так, враження від неба над Берліном та куріння трави переривається узятим у круглі дужки спогадом про прогулянку з В. Небораком у 1994 році. Узагалі, використання графічних виділень у тексті досить активне: окремі, семантично важливі моменти позначені курсивом (наприклад, розмови з батьком, конкретні фрази), з огляду на відсутність реплік журналіста, текст

«шостого дня» поділений на кілька фрагментів «зірочками», менші шматки тексту відділені абзацами. Таким чином, автор структурує монолог, додаючи подекуди метатекстові включення, на зразок: «так от» [3, 363], «До чого я про це все тут кажу?» [3, 344], «Ну гаразд – повертаємося в осінь 95-го» [3, 368] тощо.

Сконденсованість авторської думки у ліричній прозі змушує ретельно добирати відповідні засоби побудови монологу, створюючи насичений емоційний текст.: «... монологічне мовлення, позбавлене виразності, не зможе утримувати увагу адресата, і як наслідок, втрачає свою функціональність, а отже, взагалі не може вважатися проявом мистецтва» [139, 39: цит. за: Савкова З.В. Искусство оратора / З.В. Савкова. – [2-е изд. доп.] – СПб. : Знание, 2003. – 246 с.]. До того ж, для ліричної прози характерна образність та асоціативність, тому вона насичена тропами та фігурами мови. Детальніше на цьому питанні зупинимося далі.

Кризові явища, які відбуваються в суспільстві на зламах століть, сприяють переосмисленню основних цінностей, пошуку нових, що змушувало письменників заглибитись у свій внутрішній світ. Це потребувало зміни наративної стратегії літературної творчості, пошуку відповідної форми для авторського самовираження, передачі стану душі. Внутрішній монолог та його різновиди, реалізує прагнення письменника якнайповніше розкрити перед читачем душу ліричного суб'єкта, сягнути глибин його свідомості, виводячи назовні особистісні переживання.

Основним компонентом зв'язності в монолозі є повтор, що стає провідним прийомом композиції ліричної прози, організованої частіше за все за допомогою монологу. Навіть наявність декількох суб'єктів мовлення та діалогічного висловлювання в тексті не пригнічує функцій монологу в ліричній прозі, адже тут діалог врешті перетворюється на монолог, як у романі Ю. Андруховича «Темниці». Таким чином, монолог, якщо він є основною формою викладу, спричиняє появу так званої монологічної свідомості ліричного суб'єкта, а у ширшому сенсі – свідомості автора.

Авторська свідомість: гра точок зору

Феномен свідомості настільки складний, що його дослідженням займається ціла низка наук, зокрема психологія, психіатрія, інформатика, антропологія тощо, і кожну цікавлять різні аспекти, співвідносні з об'єктом їх дослідження. Літературознавство як гуманітарна наука також має справу зі свідомістю, у даному разі говоримо про свідомість автора, яка є об'єктом зацікавлення таких, особливо популярних зараз галузей літературознавства, як наратологія та психоаналітична критика. Проблеми, присвячені автору та авторській свідомості, досліджували й досліджують багато вчених, серед яких Р. Ингарден, В. Виноградов, М. Бахтін, Б. Корман, С. Аверинцев, І. Фізер М. Фуко, Р. Барт, а також, О. Потєбня, І. Франко, М. Кодак, А. Островська, Г. Давидова-Біла, М. Гірняк та інші.

Постать автора викликає безліч суперечливих думок у літературознавців і є надзвичайно складною проблемою мистецтва. Фактично існує два табори: одні, слідом за Р.Бартом та його «школою», вважають, що автор у тексті «ніхто і ніщо» (Ю. Крістева), а інші, серед яких М. Фрайзе, – обстоюють «повернення автора, <...> пов'язане із втомою від свавілля герменевтичного тлумачення і множинності інваріантів відчитувань одного і того ж тексту» [161, 70].

Аналіз та інтерпретація зразків ліричної прози не може ігнорувати автора, свідомість якого позначається на архітектоніці, композиції твору, на структурі оповіді. Питання авторської свідомості має тут особливе значення, адже в ліричній прозі авторське «я» є центром і головним предметом дослідження. Лірична проза монологічна за своєю природою й головним «мовцем» у ній є саме автор, що доводилося в попередньому підрозділі.

Художня цілісність будь-якого твору можлива лише завдяки авторській суб'єктивності. Текст може становити певну збірку уривків та фрагментів, але говорити про його цілісність видається можливим тільки за наявності організуючого авторського «я», що більшою чи меншою мірою виявляє себе у творі. «Засобами вираження авторської позиції зумовлена естетична своєрідність художнього твору, його структурний

принцип, завдяки якому всі елементи у творі взаємопов'язані та створюють єдине ціле» [97, 5].

Як влучно зазначила дослідниця М. Гірняк, «багатовимірність авторської присутності в тексті, співіснування різних підходів до розуміння проблеми автора, безумовно, значною мірою впливають на велику кількість термінів, якими дослідники намагаються позначити різні іпостасі автора й окреслити сфери його функціонування» [36]. У зв'язку зі складністю та неоднозначністю поняття, починаючи з античності, розробляються різні теорії автора. Думки дослідників збігаються у визнанні відсутності чіткого термінологічного визначення поняття «автор», натомість висловлюється думка про багатокомпонентність терміна. І тут виникає чимало припущень, власне, щодо складників поняття або типології автора. Те саме відбувається і з поняттям авторської свідомості. Залежно від стану розвитку культури авторська свідомість отримує неоднакові назви, акцентуються різні форми її реалізації. Єдине, у чому погоджуються фактично всі дослідники ХХ-ХХІ століть, це необхідність розрізняти автора як реальну людину, тобто автора біографічного, і автора як творця тексту, митця (Р. Інгарден [54, 109], М. Бахтін [10, 14–15], Н. Тамарченко [128, 18], Б. Корман [63, 59]).

Щоправда, якщо постать біографічного автора не викликає особливих дискусій, то «автора-творця» як «етичної та соціальної події життя», за визначенням М. Бахтіна, вчені розуміють по-різному. Відповідно до цього характеризують різні форми вияву авторської свідомості. «Питання форми присутності/відсутності автора у витвореній ним художній реальності невіддільне від термінологічної чіткості багатьох інших літературознавчих категорій, таких як авторський смисл, авторська позиція, гра тощо» [161, 62]. Цей перелік можна продовжити термінами «авторська модальність» (П. Чудаков), «голос автора» (М. Бахтін), «образ автора» (В. Виноградов), «авторська присутність» (С. Бройтман), «авторська свідомість» (Б. Корман) тощо.

Задля адекватного аналізу вияву авторської свідомості в ліричній прозі, необхідно визначитися з теоретичним підґрунтям

самого поняття, звернувшись до огляду деяких найбільш ґрунтовних концепцій. Так, Б. Корман уводить поняття авторської свідомості, яким, власне і послуговуємося в монографії. Як і його попередники В. Виноградов та М. Бахтін, Б. Корман утверджує думку про те, що автор безпосередньо не входить у твір. Враховуючи теорію «образу автора» першого вченого та спираючись на концепції зіткнення різних змістових позицій другого, теоретик досліджував співвідношення різних свідомостей у тексті, сконцентрувавшись на поетиці. Теорія вченого базується на розробленому ним «системно-суб'єктному методі», який не лише охоплює поняття автора та авторської свідомості, а й створює цілісну систему літературного твору. Літературознавець пропонує власні принципи аналізу твору, вводить нові поняття, через функціонування та співвідношення яких безпосередньо й реалізується авторська свідомість. Так, будь-який текст передбачає наявність суб'єкта та об'єкта, а також двох концептуальних опозицій: «суб'єкт мовлення» (кому надане мовлення в даному фрагменті тексту) – «суб'єкт свідомості» (чия свідомість виражена в даному фрагменті тексту) [63, 216]. Суб'єкт мовлення своєю чергою поділяється автором на *первинного* (який не вводиться ніяким іншим: оповідач, «власне автор») та *вторинного* (той, що вводиться первинним: рольовий суб'єкт). Б. Корман вводить поняття «формально-суб'єктної» та «змістовно-суб'єктної» організації твору: перша передбачає співвіднесення всіх уривків тексту твору з відповідними їм суб'єктами мовлення, а друга – співвіднесення всіх уривків тексту з відповідними їм суб'єктами свідомості [Там само, 217].

Важливим аспектом з'ясування форм вираження авторської свідомості у теорії Б. Кормана є поняття «точки зору», що позначає «будь-яке зафіксоване відношення між суб'єктом свідомості та об'єктом свідомості» [Там само, 216]. Учений розрізняє «*прямо-оціночну*» (при безпосередньому вияві оцінки, спрямованої на об'єкт) та «*непрямо-оціночну*», куди входять «просторова» (відношення між суб'єктом та об'єктом у просторі), «часова» (у часі) та фразеологічна (у мовленнєвій сфері) точки зору.

Б. Корман визначає автора як носія концепції всього твору, який «завжди опосередкований суб'єктними чи позасуб'єктними

формами» [Гам само, 60 – 61]. У першому випадку передбачається «вияв та опис суб'єктів мовлення та свідомості відповідних їм уривків тексту, безвідносно до питання про їх послідовність, логіку їх поєднання, зміни тощо», а в другому – «вияв та опис тих послідовностей, у яких перебувають у творі суб'єкти мовлення та свідомості, послідовностей, що визначають зміну, поєднання відповідних уривків тексту, тобто сюжет» [Гам само, 219]. Композиція визначається як «мережа відношень між сюжетами, що в сукупності охоплює весь текст» [Гам само].

Теорію Б. Кормана й досі вважають однією з найгрунтовніших, літературознавці нерідко звертаються до неї у нинішніх своїх дослідженнях. Так, застосовуючи суб'єктно-системний метод, а також інші сучасні теорії автора, українська дослідниця Г. Шередека слідом за Б. Корманом групує різні форми вияву автора в тексті у суб'єктний та позасуб'єктний шляхи передачі авторського ставлення до художньої дійсності. Однак, характеризуючи їх, дослідниця детальніше зупиняється на структурі: «До суб'єктних форм втілення авторської свідомості, – зазначає дослідниця, – належать: безособовий оповідач, розповідач, ліричний герой, герой-оповідач та взаємодія мовленнєвих структур, які розкривають позатекстове авторське начало. Серед позасуб'єктних форм авторської присутності виділяють «чуже слово», фабулу, сюжет, композицію, хронотоп, систему мотивів, пейзаж тощо» [150].

Дбаючи про комплексний підхід до характеристики багатогранного поняття авторської свідомості, не можемо оминати увагою й іншу концепцію, запропоновану українським дослідником М. Кодаком у книзі «Авторська свідомість і класична поетика» (2006 р.) [58]. Послугуючись термінами психології «гомогенність» та «гетерогенність», уведеними німецьким психологом К. Левіним, М. Кодак виводить два основні типи авторської свідомості: «гомогенізуючу» та «гетерогенізуючу», кожна з яких має свої особливості вияву. Гетерогенізуючий тип авторської свідомості характеризується «максимально можливим словесно-образним *розподібненням* усіх розпізнаваних і означувальних митцем реалій художнього світу», він «розкривається як такий, що заснований на загальнолюдських уявленнях про психологічну норму – людських властивостях,

толерантності щодо інших суб'єктів свідомості, адаптивності серед розмаїття індивідів з їхніми локусами та ореолами» [58, 32]. Гомогенізуючий тип характеризується «істотним уподібненням всіх суголосних автору суб'єктів свідомості (найперше - протагоніста) з ладом власної суб'єктивності за максимального протиставлення їх всім іншим, у свою чергу між собою уподібненим суб'єктам зображення» [Там само].

На думку М. Кодака, «у творах кожного конкретного митця може бути (й буває) різною мірою збіг авторської свідомості письменника з домінуючим у сучасній йому дійсності типом суспільних процесів» [51, 24]. З огляду на це дослідник співвідносить революційні часи суспільної історії з превалюванням романтичного творчого методу (з урахуванням пізніших інваріантів) у літературі, якому відповідає гомогенізуючий тип авторської свідомості. Подібну думку висловлює Г. Шередека, зауважуючи, що «естетика романтизму <...> передбачала, що творець має бути головною особою літературного процесу та центральною категорією поезики» [150].

Для митця-реаліста будь-яка уніфікованість конфлікту чи суб'єкта свідомості не вважається остаточною, повною, натомість характеристики об'єкта зображення розподібноються, наскільки це дозволяє суб'єкт творчості. Натомість для романтичного типу митця панує гомогенізуюча установка. Крім того, М. Кодак зауважує, що в одному творі неможливе поєднання двох типів авторської свідомості, адже між ними існує «постійна творчо-психологічна напруга» [58, 41]. Отже, послуговуючись концепцією М. Кодака можна дійти висновку, що для ліричної прози, з огляду на її «романтичну» природу, характерною є саме гомогенізуюча установка.

Користуючись суб'єктно-об'єктним підходом, Б. Корман запропонував власний опис літературних родів. Не вдаючись до детального розгляду, зазначимо, що вчений виокремлює так звані «двородові літературні утворення» про які йшлося вище. Серед шести подібних утворень цікавим у контексті нашого дослідження видається розгляд «ліричного епосу» або «ліричної прози» як форми поєднання епічних та ліричних рис. Від епічного роду в ліричній прозі, за Б. Корманом, наявні вторинні суб'єкти

мовлення, з превалюванням все ж таки первинних, від лірики – панівна роль прямо-оціночної точки зору, щоправда зі збереженням часової, просторової та фразеологічної, що характерні для прозових текстів. Отже, ці аспекти є важливими чинниками аналізу форм вияву авторської свідомості в ліричній прозі.

Узагальнюючи основні риси розглянутих концепцій авторської свідомості, спробуємо поєднати їх у єдину модель, придатну для визначення форм авторської свідомості в ліричній прозі. Суб'єктно-об'єктний підхід до опису ліричної прози, запропонований Б. Корманом, можна подати у вигляді схеми (Рис. 1.1.)

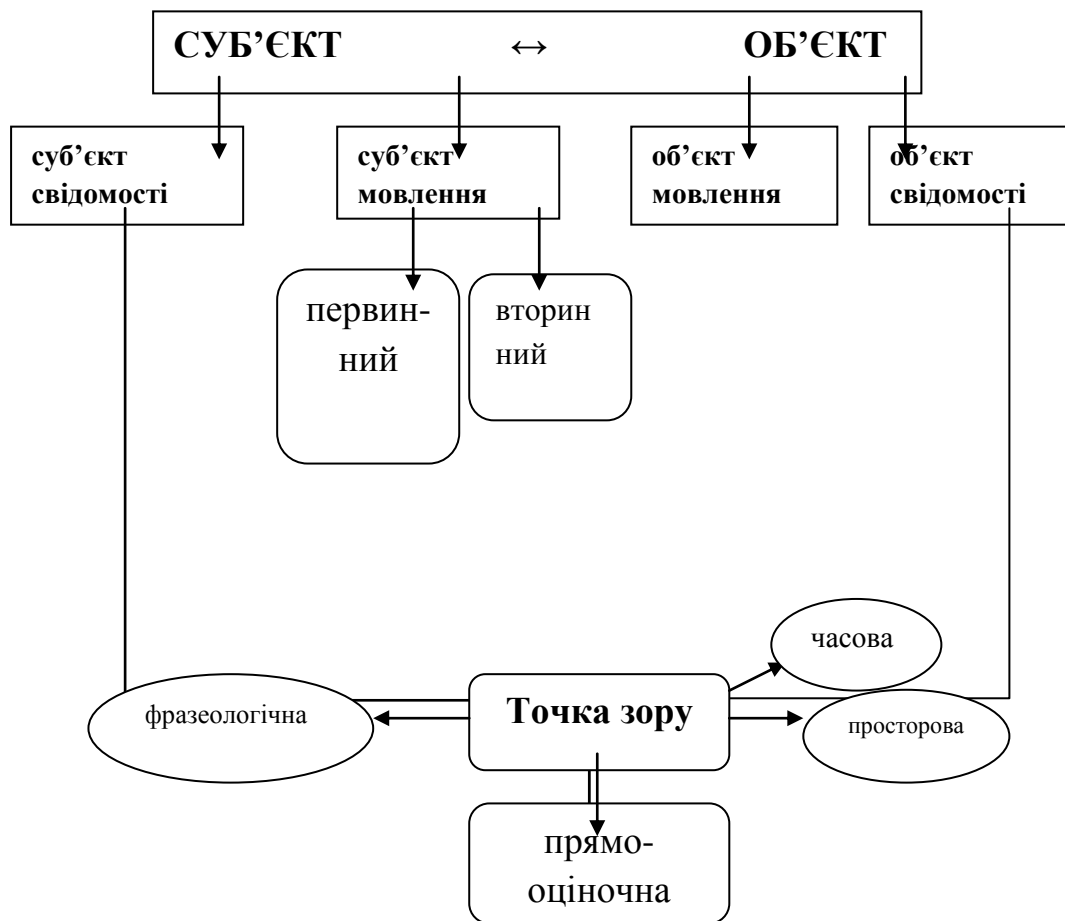


Рис. 1.1 Схема суб'єктно-об'єктних відношень у ліричній прозі

Послугуючись схемою, як певним «кістяком», спробуємо одягнути його в «тіло», застосовуючи основні поняття проаналізованих теорій авторської свідомості. По-перше,

необхідно зазначити, що суб'єктом у ліричній прозі може виступати «ліричний суб'єкт» («ліричний герой»), який «є й власним об'єктом у прямо-оціночній точці зору» [63, 222] та «власне автор» – який від ліричного суб'єкта відрізняється лише спрямованістю суб'єкта свідомості не на себе, а на інші об'єкти, через які реалізується все ж таки головне завдання – самоаналіз та вираження авторської позиції. «Ліричний герой, – зазначає дослідник ліричної прози С. Ліпін, – навіть коли він не зливається з особистістю письменника, з авторським «я», завжди відображає особистість письменника, його ставлення до дійсності, його оцінки» [69, 94]. Ці форми належать до суб'єктних форм вираження авторської свідомості.

Ліричного суб'єкта Б. Корман називає своєрідним «двійником» автора, погоджуючись у цьому з М. Бахтіним. Залучений з парадигми ліричного роду термін «ліричний суб'єкт» природно перебирає на себе риси лірики. Аналізуючи «ліричного героя», М. Бахтін зауважував, що тут перемога автора над героєм є фактично повною. «Усе внутрішнє в герої ніби все повністю повернене назовні, до автора, та перероблене ним. Майже всі предметні, змістові моменти в переживанні героя, які могли б опиратися повноті естетичного завершення, відсутні в ліриці, звідси так легко досягається *самототожність героя, його рівність самому собі...*» [11, 155].

Ліричний суб'єкт є чи не основною формою вираження авторської свідомості в ліричній прозі. Щоправда, не всі дослідники поряд із поняттям «ліричний герой», запровадженим Ю. Тиняновим, виокремлюють поняття «ліричний суб'єкт». Цей термін запозичено з гегелівської філософської естетики, а пізніше його розвитку сприяли праці С. Бройтмана.

Беручи до уваги думку більшості дослідників про те, що реальний біографічний автор не може ототожнюватися з «образом автора» (В. Виноградов, Н. Бонецька, М. Брандес, А. Островська та ін.) у тексті, все ж наголосимо, що суб'єкт у ліричній прозі дуже близький до автора, це зумовлено не в останню чергу сповідальною природою метажанру. Тут доречно буде навести зауваження А. Островської, яка слідом за В. Виноградовим розрізняє поняття «автор» і «образ автора», про те, що останній «в прямому розумінні наявний лише в

творах автобіографічного, «автопсихологічного» (Л. Гінзбург) ліричного плану, тобто там, де особистість автора стає темою і предметом його творчості» [97, 3]. До того ж, максимальна близькість ліричного суб'єкта до автора, принципова для ліричної прози. «Замінити ліричну особу містифікацією, вигаданим героєм – значить у якійсь мірі «обезкровити» ліричне слово, послабити його впливову силу та дієвість» [9, 36]. З цією думкою важко не погодитися, адже принципова сповідальність автобіографічної ліричної прози можлива лише за наявності реальної авторської присутності.

Водночас, М. Римар зазначає, що створення ліричного «я-двійника», змушує автора трохи відсторонено подивитися на себе, що вносить елемент об'єктивації зображення: «І в романі-записках, романі-сповіді, коли персонаж сам розкриває перед читачем світ своїх почуттів та думок, має місце ця об'єктивуюча взаємодія. Адже почуття й переживання теж перетворюються на об'єкт пізнавальної діяльності, навіть експерименту» [114, 68]. Це доводить думку про хибність повного ототожнення автора з образом автора навіть у художніх автобіографіях. Щоб «знайти» автора в тексті твору необхідно розглядати його в цілому, аналізуючи всі щаблі структури. А проте, ліричний суб'єкт, якщо він уводиться автором, лишається ключовою постаттю для розуміння авторської позиції, адже письменник залучає його до побудови художнього світу, а тому він є формою вираження авторської свідомості.

Ліричне «я» функціонує фактично в усіх жанрових різновидах ліричної прози: поезіях у прозі (В. Стефаник «Моє слово», М. Яцків «Білі вівці», «Думка», О. Кобилянська «Сліпець», «Мої лілії», М. Коцюбинський «Хмари», «Утома», У. Кравченко «Люблю» «Цвіти папороті» та ін.), ліричних новелах (О. Кобилянська «Під голим небом»), ліричних повістях та кіноповістях (О. Довженко «Зачарована Десна»), ліричних романах (Ф. Гельдерлін «Гіперіон або Відлюдник у Греції», О. Турянський «Поза межами болю», Ю. Андрухович «Таємниця»). Причому автор або наділяє ліричного суб'єкта власними рисами (характерно для більшості художніх автобіографій, мемуарів та інших автобіографічних жанрових різновидів), або створює фіктивного оповідача.

Л. Гінзбург наголошувала, що «лірика знає <...> різні засоби предметного та оповідного зашифрування авторської свідомості – від масок ліричного героя до найрізноманітніших «об’єктивних» сюжетів, персонажів, речей, що зашифровують ліричну особистість саме для того, щоб вона крізь них просвічувала» [32, 7]. Ліричний суб’єкт може бути як повністю вигаданим персонажем, наділеним цілком самостійними рисами характеру, зовнішності, соціальним статусом тощо, так і неконкретизованим, близьким до автора оповідачем, стать якого однак відрізняється від статі письменника. Проте у першому й другому випадках ліричний суб’єкт позначений біографічними рисами автора, що прямо чи завуальовано проглядають у тексті. Достатньо згадати фіктивного ліричного суб’єкта-оповідача, ім’я якого винесене в заголовок ліричного роману Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції». Автор створив фіктивну біографію грецького юнака з ім’ям античного титана Гіперіона, який увесь час шукає гармонії зі світом, намагається відродити ідеали античної Греції, захоплено розмірковуючи про них. Попри вигадане часо-просторове тло (щоправда, зі зазначенням певних історичних подій), в образі ліричного суб’єкта легко впізнати самого автора, а в образі Діотіми – кохану письменника Сюзетту Гонтар, яка, за свідченнями сучасників, навіть рисами обличчя нагадувала гречанку. «Протиставляючи себе собі, Гельдерлін отримав своє друге Я – Гіперіона, і він свідомо створює текст як крижану гору, айсберг, де над поверхнею води піднімається тільки верхівка – історія грека на ім’я Гіперіон, а під поверхнею лежить величезний масив життя самого автора та його народу, Європа 90-х років» [12, 552]. Події роману перегукуються з подіями життя самого Гельдерліна, а образи мають реальних прототипів. Так, зображена втеча зі Смірни й таємничий незнайомиць збігаються з відбуттям письменника з міста Йен, знайомство через друга Сінклера з таємним товариством Чорні пси; значущі для Гіперіона відвідини Афін – з поїздкою в Кассель, його музеями та мистецькими шедеврами, а смерть Діотіми за часом фактично співпадає зі смертю її прототипа – Сюзетти Гонтар.

Отже, вигаданий романний світ спирається на факти з життя письменника, до того ж автор залучає реальні історичні події до

художньої канви твору. Проте, зображення історичних фактів у романі не є самоціллю, вони необхідні як виразники ідеї – реальне історичне повстання за незалежність Греції, згадуване в романі, – це втілення Французької революції, що розгорталась, з усіма її втраченими сподіваннями, свідком якої став Ф. Гельдерлін.

Ліричний суб'єкт висповідає власне життя у формі листів без відповідей другові Белларміну. Епістолярна форма обмежує сприймання однією точкою зору ліричного суб'єкта, всі події описує Гіперіон, що значно суб'єктивує зображення, за винятком листа від Діотіми та Нотари. Хоча й тут домінування єдиної свідомості ліричного суб'єкта не порушується: листи структурно включені автором до листа Гіперіона Белларміну, що нівелює їх самостійний характер. Крім того, лист від Нотари має скоріше інформативний характер, а лист Діотіми є продовженням думок Гіперіона. Вона сама пише про це: *«У мені жив твій вогонь, у мене вселився твій дух...»*¹ [30, 417]. Гіперіон та Діотіма – це одні думки та серце на двох. Єдність їх свідомостей підкреслюється мотивом розділених близнюків, який представлений у романі згадками про братів Діоскурів, Кастора та Полідевка. Гіперіон, навіки розлучений зі своєю Діотімою, прагне злитися з небом, повернутися, звідки вийшов. *«Розходитьсь кров по судинах із серця й знову повертається в серце, і все це є єдине вічне палаюче життя»* [30, 430].

Отже, у фіктивній біографії вигаданого автором Гіперіона химерно переплітаються історичні факти, автобіографічні елементи з вигадкою. Ключовим моментом для розуміння авторських інтенцій твору стає ліричний суб'єкт-оповідач, наділений біографічними рисами автора. Саме його роздуми, оцінки та переживання домінують і визначають композиційну та архітектонічну організацію тексту.

Що ж до ситуацій, коли ліричний суб'єкт близький до автора, але наділений рисами іншої статі, то тут доречно навести за приклад поезію в прозі О. Кобилянської «Поети», де ліричний суб'єкт граматично виражений у формі чоловічого роду. У центрі оповіді не так сам ліричний суб'єкт, як його «поранкова душа»: про неї йдеться як про живу істоту. Персоніфікована душа наділена всіма рисами людини (вона

¹ У зв'язку з відсутністю українського перекладу роману, тут і далі переклад з російської – наш.

відчуває, розмовляє) і є головним об'єктом зображення, важливішим за оповідача, який повсякчас звертається до неї: *«Моя поранкова душе! Солодка душе моя!...»* [57, 60]. Саме душу авторка наділяє своїми власними рисами, у тому числі й жіночими характеристиками: *«...се була справжня дама, що через довголітнє товаришуванє з вибранцями духа набрала ся тонких обичаїв і ніжного прочуття»* [57, 58]. Таким чином, одягання своєрідної маски чоловіка-оповідача увиразнює «жіночу» ознаку персоніфікованої душі самої авторки.

Крім ліричного суб'єкта, Б. Корман виділяє ще одну характерну для лірики форму вираження авторської свідомості – «власне автор». Це суб'єкт свідомості, пов'язаний зі своїми об'єктами так само, як і ліричний суб'єкт, прямо-оціночною точкою зору. Тому вважаємо, що така форма вираження авторської свідомості досить продуктивна й для ліричної прози. «Власне автор» відрізняється від ліричного суб'єкта за Б. Корманом тим, що він не є власним об'єктом свідомості. Натомість, на передній план зображення виходить якась подія, обставина, ситуація, явище, пейзаж тощо. «Власне автор» виступає тут як людина, що бачить пейзаж, зображує обставини, відтворює ситуації й, головне, виражає ставлення до всього описуваного [63, 183]. Об'єкти свідомості та можливі вторинні суб'єкти мовлення позначені, як і у випадку з ліричним суб'єктом, суб'єктивністю зображення. «Власне автор» є упередженим у їх змалюванні, бо керується не логікою побудови сюжету, а враженнями.

Так само, як і ліричний суб'єкт – «власне автор» постає домінантною, гомогенізуючою свідомістю. Автор «досить послідовно уподібнює все, що зосереджено в близькому йому суб'єкті свідомості (вислову, вчинку) і його, цього суб'єкта, світі, а водночас антитетично, контрастивно протиставляє його всьому, що перебуває в опозиції до цього суб'єкта», – зауважує М. Кодак [58, 38]. Отже, у тексті він виступає імпліцитним автором, «відповідальним за вибір, розподіл, компонування зображуваних подій, виводиться з цілого тексту, а не відіграє ролі оповідача» [71, 95].

Подібна форма авторської свідомості характерна в основному для менших обсягом жанрових різновидів, а саме

для поезій у прозі (О. Кобилянська «Рожі», «Сумно колишуть ся сосни», М. Яцків «Хлоп'я», «Діточа грудь у скрипці», В. Стефаник «Городчик до Бога ридав», «Вночи» та ін.). Що ж до ліричних повістей і романів, то тут частіше фігурує ліричний суб'єкт-оповідач, виражений граматичною формою особового займенника «я».

Особливості форми авторської свідомості, вираженої «власне автором», можна простежити на прикладі поезії в прозі «Рожі» О. Кобилянської, де «фокус нарації» (за Ж. Женеттом) спрямований на букет троянд. Письменниця словесно змальовує живописний натюрморт, з майже документальною чіткістю враховуючи всі деталі. Часова та фразеологічна точки зору фактично відсутні, а щодо просторової – то вона виражена не скільки предметним, скільки атмосферним описом кімнати, а також пейзажу за вікном. Ці описи дуже лаконічні, складаються з одного, але ретельно дібраного епітета, який проходить через увесь твір, щоб не порушити сугестію створеного настрою багатослів'ям («*стіл...із білого мармуру*», «*тло – брунатно-золоте*», «*повітря – парне*») [57, 52]. Меланхолія проймає весь твір, починаючи від вибору об'єкта зображення, відбору тропів, синтаксичних фігур.

Рожі, як об'єкт сприймання «власне автора», крізь призму свідомості якого ми й отримуємо зорове зображення, обрані не випадково. Вони доповнюють все той же «тяжко засумований та прибитий незаспокоєнною тугою», настрої самої О. Кобилянської. «Після Данте троянда все частіше символізує духовне обрання, вищу етичну досконалість, творчий порив», – розкривається символіка троянди в двотомній «Енциклопедії міфів народів світу» [89, 386]. Це визначення якнайкраще передає внутрішній стан самої, захопленої ніцшеанськими ідеями письменниці, лейтмотив творчості якої – ідеалізований «полудень» – недсяжний ідеал краси, щастя, життя в цілому. Символічними є й кольори, що так детально змальовані письменницею: «*темночервона*», «*блідоружева... крайні листки її були наповнені темноружевою краскою, але середуці тільки якби почервонілися від рожевого подиху*», «*біла*» та «*матово-жовтий пуп'янок*» [57, 51].

Підпорядкована волі авторської свідомості, налаштованої на «малювання словом», є архітектоніка тексту. У невеликому за

обсягом творі (дві з половиною сторінки) усього 26 абзаців, найбільший з яких складається з трьох речень, інші – в основному з одного, не дуже поширеного. Лаконічні абзаци можна порівняти з мазками живописця – короткими, але значущими, які в сукупності складають мистецький твір.

Отже, «власне автор», незважаючи на його імпліцитну позицію у ліричній прозі, та з огляду на «розчиненість» у всій структурі тексту, є не менш близький до автора, ніж експліцитний ліричний суб'єкт, граматично виражений формою особового займенника «я». Про це йшлося у Б. Кормана, який наголошував, що «суб'єкт свідомості тим ближчий до автора, чим більше він розчинений у тексті та непомітний у ньому» [63, 174].

Синкретизм ліричної прози, представленої взаємодією епічних та ліричних елементів, дається взнаки на всіх рівнях структури тексту, в тому числі, у формах реалізації авторської свідомості. І хоча панівними в ліричній прозі лишатимуться форми, характерні саме для лірики, говорити про ліричного суб'єкта та «власне автора» необхідно, враховуючи все ж таки сферу їх функціонування. Вони реалізуються в прозових текстах, яким генетично властивий оповідний характер. Залежно від переважання ліричного (зокрема, у малих жанрових формах) чи епічного (осяжніші жанри), можемо говорити про додаткові функції ліричного суб'єкта або «власне автора». Крім виражальної функції, вони часто виконують оповідну, особливо, якщо твору притаманна виражена фабульність. Тоді ліричний суб'єкт співвідноситься з постаттю оповідача (як форми «я» в оповідних творах), а «власне автор» – розповідача (як форми третьої особи). А проте й тут суб'єктивне начало не лише не втрачається в об'єктивних деталях дійсності, а навіть посилюється. Витворений автором оповідач стає носієм суб'єктивної та індивідуальної точки зору, за межі якої його оповідь не поширюється. Саме оповідач в об'єктивному світі відбирає ті чи інші найважливіші на його думку події, фокусуючись на них.

Лірична проза переважно має автобіографічний характер. Специфіка художніх автобіографій та мемуарів полягає в тому, що ліричний суб'єкт не просто «переживає» події та явища

свого життя, а й оповідає про них. А. Орехова зазначає, що «лірична проза виокремлюється художнім началом. Але на відміну від поезії, “ліричне” в ліричній прозі набагато категоричніше пов’язане з “авторським” не лише у сфері емоційного, але й з погляду документально-фактичного наближення до авторської особистості» [95, 2].

Звичайно, художні біографії також мають свої жанрові різновиди, що не може не впливати на їх структуру та переважання ліричного чи епічного компонента. Залежно від основного предмета зображення, Т. Черкашина слідом за О. Галичем поділяє життєписи на «традиційні або сюжетно-подієві» та «асоціативно-психологічні» [155, 69]. Відповідно, нас цікавить саме другий різновид, що характеризується дослідженням внутрішнього світу героя, а значить об’єктом свідомості протагоніста є власне він сам, а не явища та події об’єктивної дійсності.

Повертаючись до «Таємниці» Ю. Андруховича, варто згадати докладні описи побутових реалій радянської системи другої половини ХХ століття, зображуваних ліричним суб’єктом-розповідачем. Він деталізує історичне тло, здебільшого зберігаючи хронікальний принцип зображення, а проте, оповідь-інтерв’ю має дещо хаотичний характер. Ліричний суб’єкт будує власну хроніку життя так, як видається доречним йому, інколи «перестрибуючи» в часі та просторі, не керуючись об’єктивними законами послідовності подій. Авторська свідомість наділяє кожному зображувану подію суб’єктивною точкою зору, оцінює та виражає власне ставлення через ліричного суб’єкта-оповідача та його alter ego. Причому оцінки можуть бути як прямо висловлені (авторська, не завжди цензурна лексика, оціночні епітети тощо), так і непрямо (через символічні образи, добір тропів, натяки, синтаксичні фігури тощо). Крім того, журналіст Егон Альт своїми запитаннями виводить назовні важливі для автора підсвідомі чи навіть свідомі ключові моменти, про які сам він, можливо, не згадав би. Відбувається своєрідний конфлікт між свідомим і несвідомим в одній особі: монолог персонажа розщеплюється на кілька партій та стає умовним діалогом.

Так, опис дому ліричного суб'єкта подано досить натуралістично, зі згадкою про меблі й навіть убиральню, використанням стилістично забарвленої лексики, калькованих слів (вони виділені курсивом у тексті), покликаних до життя калькованою свідомістю радянського українця, на чому наголошує автор. Раптом, Егон Альт запитує про, здавалося б, зовсім неважливі для біографії речі – про звуки дитинства. Погляд ліричного суб'єкта звертається всередину себе, де він відшукує власні спогади та враження, що для журналіста-alter-ego є важливішими за об'єктивні реалії. Відповідь ліричного суб'єкта-оповідача надає асоціативно-психологічного, суттєвого забарвлення описуваному: *«Акація за вікном, вона шелестіла і скрипіла всією собою. Вітер і краплі дощу по шибках. Вокзал – як я вже згадував, усі ці гудки, свистки, чах-чах-чах. Розмови перехожих, що йшли вулицею Гаркуші, на вокзал і з вокзалу, пізно вночі і рано-вранці. Можна було цілими днями стояти на веранді перед вікном і дивитися на перехожих»* [3, 35]. Яскраво презентовані у невеликому уривку автокомунікативні прийоми – звуконаслідування («чах-чах-чах») та повтори («вокзал-вокзалу, пізно вночі і рано-вранці»). Вони здійснюють традиційний для ліричної прози суттєвий вплив на читача. Імпресіоністичної фрагментарності додають речення без присудків, створюючи картину з окремих образів-вражень ліричного суб'єкта, які змінюються та накладаються як кадри.

Отже, авторська свідомість у ліричній прозі є визначальною як на змістовому, так і на формальному рівнях. У процесі розвитку ліричної прози, апогей якого припадає на межу ХІХ – ХХ ст., змінюється й перетворюючий вплив ліричного струменя на прозу, збільшення значення авторської свідомості, яка у сформованій структурі метажанру посідає моноцентричну позицію й позначена монологізмом аж до форм «потоків свідомості». Маркування ліричної прози як метажанру дає змогу визначити її місце в системі термінологічних категорій літератури, відмежувати її від прози позначеної ліричним струменем (ліризованої прози) та психологічної прози.

Концепція Б. Кормана у поєднанні з типологією М. Кодака, на нашу думку, є вдалою спробою охарактеризувати авторську свідомість у ліричній прозі, що реалізовано у

запропонованій схемі суб'єктно-об'єктних відносин ліричної прози. Зокрема, суб'єкт свідомості тут представлений двома можливими формами – ліричним суб'єктом та власне автором, панівною є прямо-оціночна точка зору, притаманна ліричному роду. Крім того, з огляду на типологію М. Кодака, для ліричної прози характерна гомогенізуюча установка, панівною рисою якої є експансія авторської свідомості у творі.

Завдяки епічній формальній організації, суб'єкт свідомості може наділятися рисами епічного оповідача, що зумовлено синкретичним характером метажанру. Проте, нарративна функція, з огляду на ліричну семантичну організацію такої прози, другорядна. Е. Бальбуров слушно зауважує, що «... образ [автора], що розгортається в спонтанному ліричному самовираженні, стає основним фактором композиційної організації твору, його цільності. Нарративна схема, просторово-часові та причинові зв'язки факультативні в цій прозі. Вони поступаються головною організуючою роллю другій формі єдності – космосу авторської особистості, її свідомості» [8, 120].

Звичайно, необхідно враховувати жанрові чинники, які зумовлюють особливості того чи того різновиду ліричної прози. Важливою рисою є також її автобіографічна спрямованість, що може виражатися як у наділенні ліричного «я» безпосередньо авторськими рисами, так і у створенні фіктивного оповідача, подібного однак до автора своїми внутрішніми інтенціями.

Про можливість жанрової ієрархії йтиметься у відповідному підрозділі, проте принциповою лишатиметься позиція домінування одного суб'єкта свідомості та відповідно його прямо-оціночної точки зору.

ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ ЕПІЧНОГО Й ЛІРИЧНОГО НАЧАЛ

Кожен літературний рід відрізняється своїми особливостями на рівні змісту та форми. Незважаючи на давню усталену традицію поділу літератури на епос, лірику та драму, ці родові структури нестабільні, вони перебувають у постійній взаємодії, породжуючи різноманітні синтетичні утворення, які складно однозначно диференціювати. Отже, постає проблема визначення їх відмінних рис, зважаючи на особливості родів-першоджерел. У випадку ліричної прози це епос та лірика.

«Порівняно неважко, – зазначає Б. Корман, – виділити в окремому творі ознаки різних родів та визначити їх ієрархію, характер їх 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» [63, 222]. І справді, знаючи основні генологічні ознаки лірики й епосу, легко їх знайти у творі. Інша справа, з'ясувати, наскільки глибоко вони закорінені, їх співвідношення та яким чином епос і лірика проникають у структурно-образний шар і наскільки перетворюють твір.

Усвідомлення природи феномену ліричної прози вимагає структурного підходу до аналізу. Для цього необхідно розглянути особливості функціонування лірики й епосу на рівні змісту та форми. Єдиного визначення ліричної прози, як зазначалося вище, не існує, а проте дослідники більш менш однотайні в її основній рисі – панівній організуючій ролі свідомості суб'єкта, яка є і об'єктом власного дослідження у творі (О. Ніколюкін, С. Ліпін, Е. Бальбуров). «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 [69, 89]. Ця характеристика зумовлює всю структуру тексту й відповідає основним рисам, традиційно притаманним ліричному роду, отже, можемо говорити про ліричну семантичну організацію ліричної прози. Тут можна залучити результати дослідження ліро-епічних жанрів, так само, як і лірична проза досить цікавих за своєю

структурою. Зокрема, литовський дослідник В. Кіканс, аналізуючи процеси взаємодії епосу й лірики в поемі, простежує її основний принцип: «Поема нового часу будується на взаємодії епічного та ліричного начал, де зображується явище в його самостійному русі [епос], і за посередництвом викликаного ним переживання (особистісно забарвленого) [лірика] утворює цілісний взаємозбагачений художній сплав» [56, 9]. Цей принцип можна застосувати й для ліричної прози, за умови врахування особливостей прозової форми порівняно з віршованою, яка притаманна поемі.

Таким чином, уже при першому погляді на ліричну прозу, можна дійти висновку, що за принципами ліричного роду організовується зміст, а епічні закони вступають у силу на формальному рівні. Це, звичайно, досить умовно, адже форма й зміст неподільні та взаємозумовлені поняття. Проте, більшість літературознавців підтримують думку про визначення роду за змістовими характеристиками твору. Г. Поспелов вважає, що «родові відмінності лежать набагато глибше та представляють собою...один з аспектів змісту» [107, 158]. Однак питання, що важливіше, так і не мало одностайного вирішення у дослідників, і, напевно, не може мати. Через це неможливо однозначно віднести ліричну прозу ні до лірики, ні до епосу, отже, підтримуємо думку про її міжродовий синкретичний характер та визначаємо як метажанр. Для визначення своєрідної «точки відштовхування» зупинимося на висловленій думці про ліричну змістову, яка реалізується в епічній формальній оповіді і трансформує її за своїми законами. А вже їх взаємодія може мати на практиці різний характер, у залежності від того чи іншого жанру ліричної прози.

Епічні моменти в плині асоціацій і аналогій

У попередньому розділі, у зв'язку з формами вираження авторської свідомості, було розглянуто модель ліричної прози, запропоновану Б. Корманом. Звичайно, ця схема умовна, на чому наголошував ще її автор, але література взагалі не піддається чіткій схематизації. Користь моделі в тому, що вона спрямовує дослідницькі пошуки на шляху до з'ясування природи взаємодії літературних родів. Нагадаємо, що лірична проза, згідно з концепцією Б. Кормана, характеризується епічною формально-

суб'єктною організацією та ліричними суб'єктно-об'єктними відношеннями: наявністю первинного та вторинних суб'єктів мовлення, характерних для епосу, але з превалюванням первинного (риса лірики). Крім того, при збереженні просторової, фразеологічної та часової точок зору, як в епосі, панівною залишається прямо-оціночна, притаманна ліриці.

Відповідно до теорії Б. Кормана, ознаки ліричного роду є визначальними в семантичній організації ліричної прози, а проте без формального складника епічного роду – насамперед прозової форми – говорити про ліричну прозу вже не видавалося б можливим. Це не заперечує прийнятої умовної схеми, де зміст визначається ліричним первнем, а форма – епічним. Про значення епічного складника в ліричній прозі свідчить і той факт, що майже всі її жанрові форми мають епічну основу з додаванням означення ліричний: ліричний нарис, лірична новела, лірична повість, ліричний роман тощо. Винятком є лише поезія в прозі, яку деякі дослідники визначають як жанр лірики (М. Гаспаров [25]).

Отже, для комплексного визначення особливостей ліричної прози епічні ознаки не менш важливі, ніж ліричні. Досить влучно, хоча й метафорично, висловився Г. Гачев про важливість формальної організації. Для ілюстрації думки він навів прислів'я «Це ні в які ворота не лізе», воно «явно виявляє, що головною змістовою сутністю, яка зумовлює різноманітні можливі «це» (тобто висловлювання по-суті), є саме «ворота» – визначена форма для виливання. Якщо ворота мають владу пускати чи не пускати якийсь нове «це», то самі вони, значить, розбираються, яким же буває й може бути «це», вони – одної природи» [27, 9].

Характерна для епосу прозова форма метажанру не є випадковою, вона зумовлена внутрішніми закономірностями ліричної прози. Ю. Лотман зазначав: «Проза й поезія по-різному співвідносяться між собою, тоді, як будь-який сюжет, тема, образ чи жанр однозначно визначають поетичним чи прозовим буде твір» [77, 126]. Прозова форма надає оповідної властивості художнім текстам. С. Ліпін стверджує, що «проза не тільки дає змогу залучати 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» [69, 86]. Г. Поспелов дотримується думки, що в ліричній прозі (яку він називає оповідною лірикою), «як і в епосі, оповідь потребує, звичайно, якихось персонажів, з яких складається якась подія. Тільки змальовуючи все це, художнє мовлення й стає оповідним» [107, 158]. Ця теза ще раз доводить життєздатність суб'єктно-об'єктної моделі ліричної прози Б. Кормана, який також наголошував на можливій багатофігурності ліричної прози, а також функціонування фразеологічної, хронологічної та просторової точок зору, що є умовою розгортання сюжету ліричної прози.

Епічний твір позначений увагою автора до подієвого складника, герої епосу, як правило, дійові, отже, перебіг та послідовність розгортання подій неважко простежити. У ліричній прозі ця властивість епосу трансформується під впливом ліричної змістової, набуваючи нових ознак. Якщо в епосі, як стверджує М. Римар, «свідомість протагоніста <...> не є вихідним пунктом зображення, а лише тією частинкою, в якій автор намагається відобразити картину суспільства й проблему особистості в ньому» [115, 118], то в ліричній прозі суб'єкт свідомості є головним об'єктом зображення. Події не стільки розгортаються в об'єктивній дійсності, скільки постають у свідомості ліричного суб'єкта, марковані його суб'єктивною прямо-оціночною точкою зору. Так будується більшість мемуарів та автобіографічних ліричних романів. Суб'єкт свідомості зазвичай вибудовує подієве тло крізь призму спогадів (О. Турянський, «Поza межами болю», О. Довженко, «Зачарована Десна», Ю Андрухович, «Таємниця» та ін.).

Мовленнєвий складник, представлений як внутрішнім, так і зовнішнім мовленням, заступає собою дійовий, а моноцентрична позиція суб'єкта позначена експансивним характером. Персонажі, предметно-образний і подієвий світ у ліричній прозі – це радше тло, на якому чи завдяки якому постають ліричного суб'єкта або «власне автора» увиразнюється. Вони діють як своєрідний поштовх до саморефлексії суб'єкта свідомості, розгортання внутрішніх переживань та емоційної оцінки дійсності. Саме вони, а не перебіг подій, стають об'єктом зацікавлення автора ліричної прози. «Подієвість, предметно-образний зображальний ряд, без якого неможлива прозова оповідь, поєднується з поетичними

станами душі, які становлять суть лірики» – стверджує Е. Бальбуров [9, 83].

Побудова сюжету в ліричній прозі відрізняється від епічного. Л. І. Тимофєєв охарактеризував ліричну прозу як таку, «що не пов'язана з сюжетністю як конструктивною ознакою, хоч не виключає в окремих випадках найпростішої сюжетної організації, пунктирно наміченої подієвої лінії» [120, 210]. Е. Бальбуров дещо конкретизував цю думку, зазначивши, що термін «сюжетоскладання» для неї зовсім не придатний. Навпаки, лірична проза наділена скоріше наративом, який має спонтанний, асоціативний характер і намагається звільнитися від канонічних правил оповіді, а набрати форми звичайної розмови [8, 114]. Тому автори ліричної прози інколи досить довільно застосовують традиційні композиційні прийоми, надаючи перевагу монтажним формам, поєднуючи, на перший погляд, сюжетно непов'язані фрагменти (наприклад, як у ліричній повісті А. Любченка «Вертеп»).

Ю. Ковалів, визначаючи поняття ліричної прози в «Літературознавчій енциклопедії», припустив все ж таки наявність у ній сюжету, наголосивши на його «приглушеності»: «Сюжет як цілісна система у таких творах приглушений, компенсується рухом багатопланових розгалужених асоціацій, сконцентрованих у постаті головного персонажа з рисами ліричного героя, який відіграє роль структурного чинника експресивної нарації, формує нову художню єдність не в часовій послідовності, а за принципом «тут і зараз»» [72, 561].

Розглядаючи наявні в теорії літератури суперечності у визначенні поняття «сюжет», український літературознавець В. Удалов, посилаючись на деякі твори А. Чехова, І. Буніна, Лесі Українки, І. Франка та ін., припускає наявність «різних типів сюжету з погляду їх сюжетного фокусування». Автор зазначає, що «у багатьох творах Чехова-драматурга і Чехова-прозаїка головне не в героях, не в героїчних подіях, а в тому, що діється у сюжеті, незалежно від героїв, їх свідомості та вчинків. Це вже натякає на інший, незвичний тип сюжету. ...» [140, 13]. А відомий кінорежисер і теоретик композиційного принципу монтажу, С. Ейзенштейн зазначав, що «так звані речі послабленого сюжету

були речами зовсім не безсюжетними, а лише речами інакосьюжетними» [164, 476].

Саме такий «незвичний» тип сюжету притаманний ліричній прозі. У центрі уваги автора є не так подія, що властиво епосу, як переживання та роздуми викликані нею.

Проте епічні закони, що діють у ліричній прозі, дають можливість презентувати довколишній світ набагато ширше, ніж у ліриці. С. Ліпін зазначає, що «епічні прийоми дають змогу письменникові-лірику розкрити не лише загальну ідею, не лише сконцентровано передати емоційний стан душі, сутність почуття, а й конкретизувати його, збагатити великою кількістю деталей, показати, як спілітаються, уточнюють одне одного різні відтінки, як зароджується те чи інше почуття, як воно розвивається й міцніє» [69, 84]. Образно й детально, наприклад, зображено зародження кохання Гіперіона до Діотіми у ліричному романі Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції». Автор насичує текст тропами, художніми деталями, особливого значення набувають розгорнені порівняння (*«Нам приємно було виливати своє серце перед доброю матінкою Діотіми. Від цього нам ставало легше, як стає легше деревам, коли літній вітер хвилює їх обтяжені плодами гілки й солодкі яблука дощем сиплються на траву»*) [30, 329]).

На відміну від віршованої форми, лінійна побудова прози дає змогу розгорнути опис або роздум, деталізувати характеристики, особливості мовлення можливих персонажів. Останнє передбачає наявність вторинних суб'єктів мовлення, що спостеріг Б. Корман у суб'єктно-об'єктній моделі ліричної прози. Це зумовлює не лише особливий образний світ, а й динамічний, сюжетний аспект ліричної прози, позначений особливостями синкретичного утворення.

Необхідно наголосити на тому, що серед жанрових форм ліричної прози зустрічаються як зразки, де епічні характеристики досить яскраво виявлені, так і твори, в яких ліричний складник фактично нівелює епічний. Епічні закони даються взнаки в більших за обсягом жанрових формах на зразок ліричної повісті, мемуарів, ліричного роману, роману-подорожі та ін. У центрі не лише миттєвості внутрішнього світу, а й тривалі переживання, які, можуть охоплювати все життя суб'єкта свідомості. Щодо малих жанрових форм, то епічні риси, звичайно, не будуть такими

яскравими, особливо, якщо йдеться про поезію в прозі. Однак навіть серед них виділяють фабульні та безфабульні твори (І. Денисюк, О. Кривуляк, О. Бігун). У першому випадку маються на увазі певні події, їх розгортання у просторі та часі, пропущене крізь призму авторської свідомості, а в другому – процеси внутрішнього світу суб'єкта, зіставлення деталей та подробиць, фрагментів тощо.

Спільним для цих двох умовних груп лірико-прозових творів є панування монологічної гомогенізуючої свідомості автора, яка виявляється основним об'єктом свого зацікавлення. На думку Е. Бальбурова, «активізація авторського ставлення до зображуваного зумовлює ієрархічний ряд жанрових форм, які відображають різну міру проникнення лірики в прозу. Що вища ця міра, то помітнішими й очевиднішими стають зміни в жанровій структурі» [9, 39]. Порівнюючи ліричні мініатюри та більші за обсягом «Денні зорі» О. Бергтольц, дослідник зазначає, що поєднує їх «предмет безпосереднього зображення – переживання», а також «принцип створення образу – світ довколишній явищ художньо перетворений на суб'єктивний світ ліричного героя» [9, 27].

Найбільш поширеною формою вираження авторської свідомості у ліричній прозі, особливо в її більших жанрових формах, як уже зазначалося, є ліричний суб'єкт, позначений максимальною близькістю до автора, автобіографічністю. Часто він навіть лишається безіменним, що посилює ілюзію «прямої мови» біографічного автора. Характер ліричної прози діє саме так, що налаштовує автора на самоаналіз і рефлексію, згадування минулого, а це у свою чергу надає автобіографічності твору. «Суб'єктивність оповідача – ось і все, на що може спиратися творець, який будує світ принципово за допомогою суб'єкта споминів», – стверджує М. Римар [115, 30]. Тому події, покладені в основу таких творів, часто залучаються з життя автора, мають реальне підґрунтя, але авторську суб'єктивну інтерпретацію.

Простежимо функціонування ознак епічного роду та їх особливості на прикладі жанрових форм більшого та меншого обсягів: ліричної кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» та поезії в прозі «Білі вівці» М. Яцківа.

На основі реальних подій з життя автора побудована «Зачарована Десна» О. Довженка. Писати її він почав ще на фронті, у 1942 році, в один з найдраматичніших періодів, коли Україна була окупована німцями. Саме кризовий стан «межової ситуації» змусив письменника подумки зануритися в зачаровані хвилі рідної Десни, повернутися туди, де він почував себе спокійно – у світ дитинства, в коло рідних та друзів. «Зачарований Десною і водночас глибоко засмучений великою руїною української землі першого року війни Довженко вдається до спогадів про дитинство, ніби боячись, що війна забере не лише його рідне село, а й все інше: історію, культуру і побут народу» [84, 246].

Наділеному тонким поетичним чуттям О. Довженку вдалося написати справжню ліричну кіноповість. О. Гончар наголошував на унікальності таланту письменника: «Довженко в усьому поет, і це його виділяє з-поміж багатьох, як митця. Він поет у думанні, у барвах, у зображенні характеру людини, у погляді на природу, на комаху, на квітку...» [44, 7].

Попри ліричний характер кіноповісті, подієве тло тут досить активне, але події та характери є не стільки зацікавленням автора, скільки засобом передачі його внутрішнього життя. Створені автобіографії (а їх було декілька), опубліковані щоденникові записи та кіноповість автобіографічного характеру «Зачарована Десна» свідчили про те, що чи не єдиним джерелом життєвої та творчої наснаги для письменника, який всупереч волі (про що йшлося у щоденниках О. Довженка) мусив «тримати образ» соціалістичного романтика, були спогади про малу батьківщину та наївні, але від того ще більш яскраві дитячі мрії. «Письменник, – на думку І. Андроникова, – мав, незвичайний романтичний дар осмислювати сучасні йому події, оглядаючись у минуле, із сьогоденного дня бачити прийдешнє...» [37, 52].

Не маючи змоги втілити мрії в життя, романтик у душі, О. Довженко витворив свій універсум, який підпорядковувався його власним законам та фантазіям. «Нестримна дитяча уява юного Сашка, що підносила його з грішної землі до неба, в якому він поміж хмар бачив битви велетнів і пророків, милувався зірками у чистій прозорій деснянській воді, не покидала й зрілого О. Довженка» [87, 25].

«Зачарована Десна» позначена багатофігурністю. Основою, корінням будь-якої особистості є її рід. У Довженка рід виписано детально й з любов'ю. Він досить детально характеризує кожного члена своєї родини, проте сприйняття дитини та дорослого химерно переплітаються, суб'єктивуючи оповідь «Своєрідність довженківських героїв полягає в органічній співвіднесеності реалістичної життєвості зі сміливою ідеалізацією, а подекуди й ідеологізацією образів», – зазначає дослідниця творчості письменника Н. Іванова [53, 170].

Образи подані не об'єктивно, а постають, пропущені крізь призму спогадів ліричного суб'єкта, у його свідомості та прямо-оціночній точці зору. Ліричний суб'єкт пригадує тільки найяскравіші дитячі враження та порівняння. Це природна властивість спогадів, адже в пам'яті залишається лише те, що найвжливіше чи найвражаюче для того, хто згадує. М. Ніколіна зазначає, що «енергія й творча сила пам'яті звільняють окремі моменти існування від плінності, подрібненості, неважливості, укрупнюють їх, відкривають у них «таємні візерунки» долі чи вищій сенс, у результаті встановлюється істинний час – час свідомості оповідача чи героя, який протиставляє «непотрібному сну» буття неповторні миттєвості, закарбовані назавжди в пам'яті» [93, 101].

Згадуючи про діда, уже дорослий герой (*«Кашель клетотів у нього в грудях, як лава у вулкані, довго і грізно, і дуже нескоро після найвищих нот, коли дід був уже весь синій, як квітка крученого панича, вулкан починав діяти, і тоді ми тікали хто куди, а вслід нам довго ще неслися дідові громи і блаженне кректіння»* [44, 39]) непомітно переноситься у минуле й починає діяти там з позиції «тут і зараз» (*«Чисте полуденне небо, і тихо-тихо, немовби все заснуло. Одні тільки бджоли гудуть та десь з-за тютюну, від погребні, доносивсь дідів рик. Тут ми з Піратом і кинулись до моркви. Вириваю одну – мала. Гичка велика, а сама морквина дрібненька, біла і зовсім не солодка. Я за другу – ще тонша. Третю - тонка. А моркви захотілось, аж тремчу весь!»* [44, 39–40]). Так досягається синхронність часової позиції ліричного суб'єкта та відтворення ситуації з минулого.

Оповідь у «Зачарованій Десні» підпорядкована не законам логічного розгортання подій, а вільному плинові авторської думки, який з позицій сучасності суб'єктивно оцінює минуле.

О. Трофименко наголошує на тому, що «спогади індивіда не є всього лишень механічним підсумовуванням минулого, вони одночасно мають властивості емоційного та інтелектуального тлумачення минулого, що виявляється в якості оцінки спогадів особистості» [135, 78]. Сюжетно-подієвий план постійно переривається рефлектуючою свідомістю суб'єкта. Оповідаючи про події, він органічно переключається на роздуми, асоціації, аналогії, викликані ними, інколи переносячись у просторі та часі. С. Ліпін з цього приводу зазначає, що «одна з особливостей ліричної прози – її «розкутість», тобто вільне поводження з матеріалом, різночасовість оповіді, відкритість почуттів, душевного світу художника, смілива ломка традиційних жанрових форм» [69, 36].

Так, згадуючи про братів, що померли під час пошесті, ліричний суб'єкт фокусується на образі батька. Намагаючись передати глибину його горя, він безпосередньо звертається до читача у риторичному питанні: «*З чим порівняти глибину батькового горя?*» [44, 52]. Зображуючи трагедію цієї сильної людини, автор вдається до аналогії, переносячись на півстоліття потому, коли батько героя зазнав не менше горя, дивлячись на понівечені війною київські гори. Від спогадів ліричний суб'єкт вільно переходить до викликаних ними рефлексій: «*Правий був чи не правий поневолений старець, не нам його судити. Адже давно відомо вже, що сила страждання вимірюється не так гнітом зовнішніх обставин, як глибиною потрясіння. А кого вже, кого не потрясло життя!*» [Там само].

Узагалі, всі відтворені в ліричній кіноповісті характери та події перш за все важливі як засоби розкриття суперечливих авторських душевних станів. Тому факти біографії та історії розташовані не в логічній послідовності, а підпорядковуються логіці внутрішнього ліричного сюжету. З одного боку ліричний суб'єкт постає дорослою людиною з певним соціальним статусом та власними переживаннями й емоціями, а з другого – автор «приміряє» свідомість маленького хлопця. І. Старовойт зазначає, що кіноповість О. Довженко писав, «поринаючи в автентику дитячих вражень та інтуїцій, первинного світосприймання. За винятком коротенького уступу (на один абзац), де він пояснює, чи то навіть виправдовує, власне письмо, говорячи про себе у третій особі, в «Десні» кризь Довженка промовляє дитя» [111, 181]. Це не

зовсім так, адже у творі чимало звернених до читача роздумів, які невластиві маленькій дитині, Підтвердженням цього є наведені вище спогади про батька.

Трансформація епічних законів за допомогою ліричного змісту яскраво простежується у кіноповісті на рівні суб'єктно-об'єктних відношень. За концепцією Б. Кормана, суб'єкт свідомості в ліричній прозі є власним об'єктом. О. Довженко реалізує цей принцип у «Зачарованій Десні». З одного боку він згідно з епічними законами дистанціюється від об'єкта, а з іншого – це призводить до своєрідної психологічної двоплановості, адже суб'єкт свідомості у ліричній прозі є власним об'єктом: *«А в малині лежав повержений з небес маленький ангел і плакав без сліз. З безхмарного блакитного неба якось несподівано упав він на землю і поламав свої тоненькі крила коло моркви. Це був я»* [44, 41].

Постійна зміна точки зору призводить до переривання оповіді що характеризує хаотичність перебігу авторської думки від минулого до сучасного. Організують таку розчинену в аналогіях оповідь метатекстові включення: *«Все жило в моїх очах подвійним життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно десь бачене, уявлене й пережите. Ну що ж це я роблю? Мені треба писати про човен, а я забув і пишу про хмари. Про старий отой човен у клуні в засторонку, про човничок отой...»* [44, 50]; *«Отож, кажу, міркуючи собі в човні на кожусі, поволі затулив я очі. Мені не стало темно в голові»* [Там само, 49]. Дослідниця творчості О. Довженка Н. Іванова називає їх «ігровими формами свідомості», вираженими відвертими режисерськими ремарками [53, 92].

У подібних відступах авторська свідомість заступає подієву складову і є на передньому плані. Немов потік річки плывуть думки ліричного суб'єкта, породжуючи одну асоціацію за іншою, надаючи оповіді ліричного характеру. Але довколишній світ не зникає з поля зору автора, він постійно повертається до нього. Захоплено зображуючи поліські краєвиди, ліричний суб'єкт не стримує емоцій, персоніфікує явища навколишнього світу, вдається до детальних описів пейзажів, беручи їх «крупним планом», переживаючи в теперішньому часі.

Крім того, підсиленню суб'єктивності сприяють повтори, що досить активно функціонують у тексті: *«Пахне огірками, старим неретом волока, хлібом, батьком і косарями, пахне болотом і травами,*

десь гукають, і... зразу чую, деркачі й перепілки. Чумацький віз тихо рипить піді мною, а в синім небі Чумацький Шлях показує дорогу. Дивлюсь я на моє небо і повертаю з возом і косарями праворуч і ліворуч, і зоряний всесвіт повертає разом з нами, і я непомітно лину в сон, щасливий» [44, 64].

Внутрішнє життя, у сфері якого народжується текст споминів, поєднує їх розрізнені уривки в художню цілісність. Свідомість ліричного суб'єкта постає своєрідним надтекстом, випромінюючи єдиний «промінь зору» (В. Фащенко). Закінчується «Зачарована Десна» ліричним роздумом, риторичним питанням, більше до себе самого, ніж до читача: «*А не занадто вже я славословлю старих своїх коней і село, і стару свою хату? Чи не помиляюсь я в спогадах і почуттях?» [44, 79].* Це питання акумулює рефлексію ліричного суб'єкта, постає своєрідним лейтмотивом. І відповідає він собі сам, реалізуючи таким чином основне завдання й закон ліричної прози – саморозкриття ліричного суб'єкта, який підбиває підсумок своїм роздумам: «*Ні... Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висотах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах» [44, 81].*

Великі жанрові форми ліричної прози, як уже зазначалося, більш придатні для реалізації таких епічних законів, як подієвість та багатофігурність. На відміну від них, поезії в прозі з погляду подієвості забезпечують незрівнянно менші умови, наближаючись до ліричного роду. Навіть назва жанру запозичена з лірики – поезія. Фабула тут витіснена поетичною думкою й підпорядкована їй. У поезіях у прозі інколи взагалі може не бути подій в буквальному сенсі. Згідно з останніми дослідженнями (Г. Полежаєва), сюжет притаманний усім творам, необхідно зважати лише на його специфіку.

Звичайно, це не обов'язково зовнішні події, адже не менш значущими є внутрішній сюжет. Він складається з асоціацій та аналогій, уривків спогадів, роздумів, фрагментів тощо. А проте, можна простежити зв'язки між розрізненими уривками, зіставні та протиставні відношення між ними, виражені у формі внутрішнього монологу ліричного суб'єкта. Саме вони

характеризують «внутрішні події», що відбуваються у свідомості ліричного суб'єкта й виражаються за допомогою внутрішнього монологу.

Безсумнівно, у фабульних поезіях у прозі віднайти епічні риси легше, ніж у безфабульних, які багатьма дослідниками класифікуються як лірика (М. Гаспаров, М. Балашов, Ю. Ковалів). Дослідниця жанру, О. Бігун, стверджує, що «твір [поезія в прозі] з фабульною основою дозволяє відстежити розгортання подій, яке приводить до розв'язки. Внутрішній рух, розвиток, що діє на читача, викликає власні асоціації, бачення, відчуття, що слугує сюжетною основою для цієї художньої форми» [16, 32].

Традиційно, поезії в прозі постають у формі рефлексивного монологу ліричного суб'єкта, чия позиція моноцентрична. «Для українських письменників авторська позиція по суті уніфікувалась з позицією ліричного героя. Таким чином, риторичний дискурс жанру певним чином наближався до монологічного типу з елементами асоціативності, багатозначності», – наголошує О. Бігун [16, 92]. Такий монолог використовує М. Яцків у поезії в прозі «Білі вівці», де подається характерний підзаголовок «Із споминів моряка». Сюжет, як і в попередньому творі, базується на спогадах ліричного суб'єкта з тією різницею, що події, зображені О. Довженком, засновані на реальному підґрунті, а М. Яцків у якості зовнішньої подієвої основи використовує алегорію – подію, яка навряд чи можлива в реальності: зустріч зі сліпими пастухами, що пасли сліпих овець. Натомість, оповідь ведеться від першої особи, що створює сповідальний ефект, емоційно насичує твір, а звернений характер монологу-спогаду, лише підсилює це враження достовірності. Це свідчить про зміщення акцентів з події на роздуми викликані нею, адже роль нереальної, фантастичної події полягає в увиразненні авторської ідеї, висловленої в роздумах ліричного суб'єкта. Достовірності ж автор прагне надати не скільки подієвому тлу, скільки рефлексіям, пов'язаним з ним.

У цілому цю поезію в прозі можна умовно поділити на три послідовні частини, у зв'язку з чим виклад набуває динамічного характеру. У першій – йдеться про молодість оповідача. Його спогади виражені за допомогою внутрішнього монологу, що має узагальнюючий характер. Ліричний суб'єкт через роки дивиться

на себе, ніби збоку: *«Такий я тоді був»* [170, 54]. Це речення-узагальнення, винесене в окремих абзац, є ключовим для першої умовної частини твору. Оповідач з присмаком сентиментального суму згадує колишні роки, але крізь дієслівні форми минулого часу інколи пробивається теперішній: *«На жаль, не подибав я такої людини ніколи, а інших, що садилися в неприродні дивацтва або знаходили в дівці, жінці і застіннім становищі своє щастя, я просто ненавидів. Не терплю людей з сухою душею, і таких, що засиджуються на однім місці, як би їх прикував»* [170, 54]. Подібний прийом включення ліричного суб'єкта в оповідь про минулі події, так само, як і у випадку із *«Зачарованою Десною»* створює екзистенційну ситуацію «тут і зараз». Оповідь від першої особи в цій частині поезії в прозі надає автобіографічних рис твору. «Суб'єктивне спрямування ліричної думки поезії в прозі зумовило домінуючі позиції ліричного героя, який нерідко виступає як авторське «я». Уособлюючи певні форми душевних станів, авторське «я» присутнє у кожному з текстів у різному співвідношенні» [16, 88].

У другій частині суб'єкт мовлення переходить від абстрактних спогадів до конкретної події, яка, власне кажучи, і стала фабульною основою *«Білих овець»*. Акценти монологічного викладу дещо зміщуються: ліричний суб'єкт оповідає не просто про минулі події, а переповідає про момент з життя, пов'язаний з сильними переживаннями. Оповідь деталізується, острів, на який потрапив ліричний суб'єкт мандруючи світом, випадково виявився його малою батьківщиною. Момент пізнання посилюється емоційним пафосом опису стану суб'єкта. З'являється характерне для поезій у прозі експресивне, обірване трьома крапками речення: *«Жаль такий потряс мною, що я упав, цілував землю і плакав як дитина ...»* [170, 54].

Подальше розгортання подій лише збільшує емоційну напругу викладу. Посилюється експресивна функція пауз, які сигналізують про психічний стан ліричного суб'єкта, речення стають короткими, з'являються окличні інтонації, текст подрібнюється на абзаци, що є необхідною складовою цього жанру:

«Я схилився і почув, як мене морозом прошибло — всі вівці були сліпі. Я глянув на пастухів. Одебеління таке опанувало мене, що аж віддих сперло

і всі живчики скорчилися. Той страшний вираз очей з чорними катарактами!» [170, 55].

Заключна, третя умовна частина аналізованої поезії в прозі підсумовує викладену історію. Відбувається характерне для цього жанру зміщення уваги з події на враження, яке вона лишила в свідомості ліричного суб'єкта. Монолог-спогад взаємодіє тут з рефлексивним монологом (за визначенням Л.В. Крилової), що відображається на граматичній структурі тексту. Дієслова минулого часу, які позначали хронологічну віддаленість подій, змінюються на теперішній час, трансформуючись з ліричного спогаду у враження сучасності. Оповідь з позиції теперішнього обумовлена не лише посиленням внутрішньої ліричної теми, а й необхідністю примножити значення й вплив свого слова. Спогад став «слідом» у свідомості ліричного суб'єкта, який позначився на його подальшому житті: *«Мене знайшли товариші і забрали з собою, і так я більше нічого розказати не можу. Чую лишень, як поміж слова проникають дрібненькі, але дуже важливі відтінки. Чую як ціле враження того образу не є таким в словах, як я колись відчув, і це болить мене і долучається до давніх німих болів душі» [170, 55].*

Попри незначний обсяг тексту, аналізована поезія в прозі має досить розвинений сюжет. Щоправда, на відміну від більших форм ліричної прози тут рідше трапляються вторинні мовленнєві суб'єкти. Їх заступає свідомість ліричного суб'єкта, яка заповнює собою образні лакуни тексту, перетворюючи об'єктивні події на суб'єктивні враження. Саме такою є основна функція подієвого тла ліричної прози. Переживання суб'єкта свідомості розгортається, спрямовується до зовнішнього світу, втягуючи в себе час, простір, образи, події.

Лірична семантична організація твору отримує епічну форму, виражену прозою. Посєднання лірики та епосу в ліричній прозі не є механічним. Епічні закони впливають на ліричну змістову, зокрема, лірична проза відзначається оповідною властивістю, а також можливою багатофігурністю, на відміну від лірики, позбавленої цих характеристик. Проте, головним об'єктом свідомості залишається, власне, суб'єкт свідомості, тоді як епос вимагає об'єктивного зображення дійсності.

Не в останню чергу вплив епічного формального складника зумовлений жанровими характеристиками: великі за обсягом

жанри створюють більше можливостей для уведення подієвого тла і різних характерів, аніж менші, максимально наближені до лірики поезії в прозі. А проте, і їх структура позначена епічними моментами, особливо, що стосується фабули. Крім того, лінійна побудова тексту допомагає розгорнути описові характеристики та деталізувати оповідь.

Епічний принцип зображення, що полягає в інтерпретації людини за посередництвом подій, трансформується під впливом ліричного начала. Це призводить до переміщення акцентів із зовнішнього подієвого тла як основного об'єкта уваги автора на процеси внутрішнього світу ліричного суб'єкта, наголошуючи на значенні «внутрішніх подій». «Боротьба різноманітних сил у душі ліричного героя – як одна з основних форм утілення реальних конфліктів в ліриці – поєднується в ліричній прозі з епічними формами, виявами протиріч у зовнішніх подіях, з характерним для епосу динамічно послідовним розвитком та вирішенням конфліктів», – стверджує С. Ліпін [69, 96].

Принципи функціонування персонажів у ліричній прозі також мають свої особливості. Наявність вторинних суб'єктів мовлення допомагає змодельовати світ, як в епосі, але на перший план виходить ліричний суб'єкт свідомості, наділений автобіографічними рисами автора. Персонажі підпадають під його прямо-оціночну точку зору, часто їх характеристики подані крізь призму спогадів. Це значно суб'єктивує оповідь, надаючи їй фрагментарності та порушуючи логічне розгортання подій. Подібне спостерігаємо в ліричній кіноповісті О. Довженка та фабульній поезії в прозі «Білі вівці» М. Яцківа. Таке безпосереднє втручання законів ліричного роду призводить до своєрідної взаємодії епічної форми і ліричного змісту, визначаючи особливості метажанру на всіх рівнях структури.

Образна насиченість і багатовимірність художньої оповіді

Якщо епічні складники визначають здебільшого формальну організацію ліричної прози, то її семантична структура наближена до лірики. Наголошуючи на взаємодії епічного та ліричного, дослідники все ж таки небезпідставно визначають ліричні характеристики як домінуючі, причому навіть у більших

жанрових формах (С. Ліпін, Е. Бальбуров та ін.). Б. Корман наголошував на пануванні прямо-оціночної точки зору, що є характерною рисою ліричного роду. «Якщо самотійні герої зникають і головним предметом зображення стає «я» (той, хто оповідає), значить, характери витісняються *емоційним тоном*, конфлікт переноситься всередину «я», подієвий *сюжет* різко послаблюється й *прямо-оціночна точка зору* підпорядковує інші *точки зору*» [63, 179].

Так само, як епічна складник найяскравіше виявляє себе у великих жанрових формах ліричної прози, лірико-прозові мініатюри є найбільш наближеними до лірики. А. Ткаченко навіть визначає вірші в прозі як «чисту» лірику [131, 129]. Г. Поспелов зазначає, що оповідь може мати не лише епічний, а й ліричний зміст, якщо «емоційно-узагальнююча думка «осяює увесь опис своєю емоційною узагальненістю»[107, 158]. На думку дослідника, у такому випадку маємо справу з «оповідною лірикою», задля досягнення максимальної образності якої, необхідно, «щоб вона була дуже короткою і при своїй стислості відчутно експресивною, а крізь усе це – приховано медитативною» [Там само].

Отже, лаконічність є досить важливою умовою вираження ліричного змісту, а невеликі ліричні прозові мініатюри є яскравим прикладом проникнення ознак ліричного роду в прозу. А проте, не можна забувати про великі жанрові форми ліричної прози. Якщо у визначенні належності поезій у прозі до означеного метажанру, літературознавці більш-менш одностайні, то погляд на її більші жанрові форми неоднозначний. Достатньо згадати суперечку щодо існування жанру ліричного роману. Літературознавці розділились у поглядах: деякі з них погоджуються, що така жанрова форма можлива й аналізують її особливості (М. Римар, А. Ельяшевич, В. Днєпров, Н. Бернадська, А. Печарський та ін.), інші виступають проти подібного визначення (Г. Поспелов, Е. Бальбуров, С. Ліпін). Е. Бальбуров зокрема, вважає, що «романний художній світ не зводиться до ліричного саморозкриття героя – він багатофігурний, подієвий, пов'язаний з об'єктивними характеристиками, обставинами, конфліктами» [9, 31]. Водночас, це не заважає досліднику досить вдало аналізувати ліричні повісті

О. Берггольц та В. Катаєва – також немалі за обсягом багатофігурні та подієві жанри, погоджуючись з їх епічними ознаками, трансформованими ліричним струменем.

Зазначимо, що підтримуємо думку про правомірність існування жанру ліричного роману, особливістю якого є епічна формальна та лірична семантична організація. Щоправда, важливо розрізняти власне ліричний роман та ліричну тональність у романі. Для розуміння істинної природи твору необхідно заглибитися в його внутрішню структуру, з'ясувати, чи зображувана дійсність, ланцюг подій наділені самостійним значенням, чи є об'єктивацією переживань ліричного суб'єкта, розпорошених серед уривків спогадів, марень, асоціацій. Лише тоді, коли свідомість ліричного суб'єкта зливається з авторською, він не дистанціюється від зображуваного, а перетворює дійсність у власній свідомості, можемо говорити про ліричну прозу, а не ліричні відступи в романі. Основним об'єктом зображення при цьому мають бути власне ці процеси перетворення об'єктивного світу в свідомості ліричного суб'єкта.

Так, у центрі уваги суб'єкта свідомості ліричного роману Ю. Андруховича «Тасмниця» є не стільки фактографічна основа описуваних подій, скільки емоції, переживання та враження, викликані ними. Згадуючи, він ніби переноситься в часі й наново переживає ту чи іншу частину свого життя, голос автора зливається з голосом ліричного суб'єкта.

Центральна позиція в ліричній прозі належить ліричному суб'єкту як основній формі вираження авторської свідомості. Максимально наближений до автора, він перейшов до метажанру з лірики, адаптувавшись до прозової форми. У залежності від рівня активності ліричного суб'єкта в тексті, ознаки ліричного роду увиразнюються чи послаблюються. Короткий обсяг твору акумулює ці процеси, адже лаконізм унеможливає широкі описи. Автор змушений використовувати енергію образності максимально, що подекуди надає образам символічного значення.

Однак, це не значить, що ліричні повісті та романи менш образні, але широке текстове поле може приглушати їх дієвість та сугестивний вплив. Тому, коли ліричній прозі не вистачає сконденсованої образності лірики, «енергії вірша» (Ю. Лотман) задля максимального впливу на читача, вона звертається до

іншого сильного чинника – створення атмосфери максимальної достовірності, сповідальності за допомогою активного використання широкої палітри художніх засобів мовлення.

Мала лірична проза зазвичай зосереджена на якомусь одному емоційному переживанні-образі, заради якого й створюється цілісна художня єдність твору. «Для світу ліричної особистості, з її цінностями та ідеалами, – стверджує Л. Гінзбург, – змістовий згусток ліричного слова є свого роду мікрокосмом» [32, 7]. Більші форми мають справу з тривалими емоційними враженнями та внутрішніми процесами ліричного суб'єкта, що охоплюють широкий життєвий матеріал. Їх образна мова досить яскрава, але своєрідна панорамність зображуваного передбачає не один, а кілька образів-переживань, що змушує їх пульсувати у тканині тексту.

Великі жанрові форми ліричної прози можуть уміщувати матеріал на кілька поезій у прозі. Свідченням цього є ліричний роман Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції, який складається з багатьох фрагментів, здатних конкурувати в плані образності з окремою поезією в прозі. Написаний у період зародження романтизму, ліричний роман відобразив новітні тенденції напряму, привернув увагу до внутрішнього світу, душевних переживань окремої особистості.

Лірик за світосприйняттям, Ф. Гельдерлін вміло поєднував поетичну мову з прозовою формою. Образність головним чином досягається за допомогою тропів і стилістичних фігур, широко застосовуваних письменником. У ліричному романі, заснованому на суб'єктивних переживаннях ліричного суб'єкта, мовленнєві засоби не лише допомагають емоційно відтворити дійсність, але презентують своєрідно суб'єктивовану оповідь. Їх зв'язки в тексті обумовлюють багатомірність та виразність твору, позначаються на його композиційній структурі.

Характер відбору образних засобів мотивується прямо-оціночною точкою зору ліричного суб'єкта, особливостями його світосприйняття. Пантеїзм, характерний для світогляду німецького романтика, безпосередньо вплинув на образну структуру ліричного роману. Захоплення Ф. Гельдерліна цією філософією, закоріненою ще в античності (Фалес, Анаксимандр, Анаксімен),

було підкріплене вивченням ідей Спінози, яким зачитувалися молоді Ф. Гельдерлін та Гегель під час навчання в університеті.

Гіперіон – ліричний суб'єкт роману – постійно ототожнює себе з навколишньою природою, шукаючи гармонії з нею, намагаючись у цьому наслідувати давніх афінян. Саме образи природи, персоніфіковані автором, стають виразниками його душевного стану, ідеалом життя. З природою прагне злитися ліричний суб'єкт: *«Свята природо! Ти й у мені, і поза мною – та сама. Виходить, не так уже важко злити воедино й існуюче поза мною й те божественне, що є в мені»* [30, 363].

Досить яскраво відтворено душевний стан Гіперіона після смерті його коханої Діотіми. Він рятується усамітненням і лише залюбування природою, відчуття єдності з нею дає йому жадану розраду. Емоційне сприймання довколишнього світу ліричним суб'єктом персоніфікує пейзаж: *«І коли я, бувало, зранку поспішав на вершину гори, ніби хворий до цілющого джерела, і йшов повз сплячі квіти, а поруч, прокинувшись від солодкого сну, з кущів вилітали чарівні пташки й метушилися в сутінках, з нетерпінням очікуючи сходу, й вітер доносив із долини звуки молитви, бекання стада, ранковий благовіст, і слідом за тим спускалося звичною стежкою горішнє світло, божественно ясне, несучи землі чари безсмертного життя, щоби серце її зігрілося й усі її діти знову відчули себе живими, – тоді, самотій, як місяць, який залишився на небі, щоб теж порадіти наступаючому дню, я стояв над рівнинами й до сліз любив ці береги внизу й хвилі, що виблискують, та довго не міг відвести від них погляд»* [30, 428].

Образи природи органічно входять у свідомість ліричного суб'єкта і стають її складовою. Він не описує пейзажі, він переживає їх, це визначає характер тропів. Так, захоплений античною культурою, Гіперіон для передачі внутрішнього стану часто вдається до розлогіх порівнянь, притаманних античній поезиці. Розмірковуючи над причинами духовної близькості з Алабандою, він пояснює її за допомогою метафоричного порівняння: *«Ми зустрілися з ним, як два струмки, що збігають з гір, розкидаючи землю, каміння та гнилі дерева – увесь застиглий хаос, що заважає їм прокласти шлях одне до одного й досягти того місця, де вони, утягуючи все довкола й притягнені з однаковою силою, зливаються воедино у величній ріці й починають свій спільний шлях до безкрайого моря»* [30, 304]. Таким чином, свідомість ліричного суб'єкта створює

новий контекст, де на перший план виходять асоціативні відношення.

Ліричний суб'єкт «Гіперіона або Відлюдника в Греції» має пристрасний неспокійний характер, що прагне гармонії з природою. Внутрішні пошуки, конфлікт, позначений боротьбою між прагненнями та реальністю, визначають семантичну композицію твору, організовану прийомом протиставлення. Ліричний суб'єкт увесь час знаходиться то на вершинах радості, то у прірві безвиході, спокійні стани йому невідомі. Така амбівалентність позначається на образній структурі тексту, починаючи від епітетів до стилістичних фігур. Тут доречною є думка про автобіографічний характер роману: «Доля Гельдерліна – це вічне «між»: між Еладою та Німеччиною, між романтиками й ХХ ст., між класицизмом і романтизмом. Але він не прийнятий ні там, ні тут» [12, 548].

О. Дейч зазначає, що «в космогонії поета розрізняють верх та низ – як контрастні поняття (Polarität). Образи переміщуються: зірки – острови на небі, місяць – квітка неба, рослини – земні зірки тощо. Якщо верх – горні вершини, то низ – ущелини, безодні, провалля та прірви. Елізіум – верх. Орк – низ» [40, 11].

Антоніми та побудовані на їх основі антитези, зустрічаються майже на кожній сторінці, починаючи з першого речення першої книги: «Мила земля вітчизни знову дарує мені радість та сум» [30, 286]; і далі по тексту «Потопуючи в безкрайї лазурі, я то скидаю очі вгору, в ефір, то дивлюся вниз, у святе море» [Там само, 287]; «Куди б я не біг з моїми настирливими думками – у небесні височини або в безодню, до початку або кінця часу, навіть в обійми того, хто був моїм останнім притулком, хто колись знімав з мене всі турботи, хто полум'ям, у якому він відкривається нам, випалював у мені колись всі радощі й страждання...» [Там само, 335]. Така образна інтенсивність актуалізує ідею дисгармонії довоколишнього життя, та посилює трагічне світосприйняття ліричного суб'єкта.

Попри семантичну опозицію «верха» та «низу» ліричний роман позначений єдністю емоційного тону, який створюється завдяки інтенсивному використанню характерних для ліричної прози риторичних фігур: звертань, окликів, питань. Гіперіон завжди емоційний. Посилують сугестивний вплив повтори, що також складають поезику твору: «Але ти ще сяси, сонце на небі! Ти ще

зеленіси, свята земле! Ще котяться, дзюркочучи, ріки до моря, й шелестять опідні тінисті дерева» [30, 287]; «Злитися з усім всесвітом – ось життя божества, ось рай для людини! Злитися воедино з усім живим, повернутися в блаженному самозабутті до всебуття природи – ось вершина надій та радощів, ось священна височінь, місце вічного відпочинку, де полудень нежаркий, і грім – безгласний, і вируюче море подібно до ниви, що безшумно хвилюється. Злитися воедино з усім, що живе!» [Гам само, 287].

Таким чином, зумовлена великими розмірами широка зображальна палітра, поширене тематичне коло охоплених у ліричному романі проблем впливає на особливості образної структури. Розгорнута оповідь та деталізовані описи, широке використання зображально-виражальних засобів мови ліризують та суб'єктивують оповідь. У великих жанрових формах це є основним джерелом сугестивності.

Поезії в прозі мають у своєму розпорядженні значно менший художній простір, що змушує їх акумулювати ліричну енергію й створювати лаконічні, але влучні образи-узагальнення, не вдаючись до деталізування. Часто це призводить до символізації образу, використання коротких речень, фрагментарності структури. Якщо перевагою ліричного роману є можливість детального опису, що позначений більшою монолітністю тексту навіть з боку архітектоніки, то жанр поезії в прозі, поширений модернізмом, на зовнішньому рівні визначається подрібненням на абзаци. Завдання кожного з них – концентрованим змістом «вдарити» по свідомості реципієнта. Польська дослідниця Д. Корвін-Пйотровська стверджує, що «опис у модерністичних творах став не таким зв'язним, адже він ґрунтувався на миттєвому, короткочасному враженні й не мав на меті цілісної розвинутої презентації чи характеристики героя» [62, 27].

За схожими принципами організована поезія в прозі «Два шуми» Г. Хоткевича. Відносно невелика за обсягом (2 сторінки) вона образно насичена, адже тут, за влучним висловом В. Бойка, «у слові живе природа» [18, 37].

Г. Хоткевич втілює у творах основний принцип створення образу в ліричній прозі, який Е. Бальбуров визначив як перетворення світу навколишніх вражень на світ ліричного суб'єкта [9, 27]. Описи та викликані ними рефлексії, складають

внутрішній сюжет творів. Послаблена фабульність, пов'язана з перевагою «внутрішніх подій» у свідомості суб'єкта, передбачає важливу роль асоціативних деталей у забезпеченні семантичної цілісності тексту.

Г. Хоткевич, так само, як і Ф. Гельдерлін, зображає зовнішній світ природи, і так само пейзаж, стає поштовхом до переживань та приводом до роздумів, які й складають структурну та змістову основу твору. Д. Корвін-Пйотровська, зазначає, що у літературі модернізму «опис став ніби сюжетним вікном, у якому замість презентації готового тла дії чи підготовки до наступних подій експонують експресію суб'єкта...» [62, 30].

Так само, як і Ф. Гельдерлін, Г. Хоткевич був закоханий у природу, персоніфікував її. Узагалі, звертання до пейзажних описів або окремих її явищ – характерна риса ліричної прози, зумовлена поетичним сприйманням навколишнього світу ліричним суб'єктом.

Емоційний ліричний струмінь насичує образну структуру твору за допомогою тропів. Однак короткі поезії в прозі не вдовольняються використанням лише тропів, лаконічна форма вимагає більш дієвих образних засобів. Одне з головних місць тут посідають різноманітні види синтаксичних фігур, серед яких провідна роль належить повторам. Якщо в ліричному романі Ф. Гельдерліна вони розпорошені у великому обсязі тексту, то у поезії в прозі, з огляду на її незначний розмір, їх концентрація досягає максимального сугестивного впливу. *«Оспіваний **шуме**, прекрасний **шуме!** **Вічно** скорботний і поетичний **вічно**. **Чому** кличеш і куди? **Чому** плачеш **вічно** і все покоряєш? **От день** ясний, украшений сонцем, просяняний гострими стрілами променів звучащих. **День**, коли все здається щасливим, зачарованим у **радошах**, мов відбувається безконечне весілля, заворожене навіки, коли святкує сама природа. Здається – хто в силі побороти се море **радості**, замутити сирістю небо?»* [154, 303] (Підкреслення – наше. – Г. Т.).

Анафори та прямі лексичні повтори, полісиндетони в поєднанні з риторичними фігурами «згущують» текст наближаючи його до чистої лірики. Як результат – ритмізація прозового тексту поезії в прозі, що створює ілюзію вірша, записаного в рядок. Це впорядковує текст, надаючи йому сугестивного характеру.

Рефлексії ліричного суб'єкта на початку поезії в прозі, у другій половині твору змінюються зображенням конкретних предметів – струмка, пташки, – створюючи зорові та слухові образи. Речення тут короткі, неповні. Це фрагментує оповідь, надає їй експресивності: *«Пташина скочила до води. Верть-верть хвостиком. Верть-верть. Стрибнула на камінчик, повернулася туди-сюди, знову стрибнула. Дзьобнула водиці. Раз-два. Задерла головоньку і нараз турхнула»* [154, 304].

Прозове слово за своєю ретельно дібраною, зваженою ритміко-мелодійною організацією, експресивністю дійсно наближається до поетичного, чому неабияк сприяють широко представлені алітерації (–ч– ш– с– н) та асонанси (о-у). Вони посилюють слухове враження лісового шуму. Крім того, Г. Хоткевич досягає максимальної образності, використовуючи у структурі тексту звуконаслідування, які поруч з асонансами та алітераціями створюють аудіообраз лісу: *«Лиш струмочок – жу-жу-жу. А сусідній – жу-жу-жу. А там далі – жу-жу-жу...»* [154, 305].

У передостанньому абзаці автор залучає міфологічні образи – лісовик, фея, ельфи, що значно поетизує твір, заглиблюючись у фольклорний інтертекст. Пісенності надають уривку повтор єднального сполучника і: *«І не телепають тут козлоногі лісовики, трави притопчуючи, а лиш ельфи веселі водять беззвучні танки і росу п'ють з похилених квіток. Власною красою зачаровані, глядяться в воду нарциси і не зводять очей зі своїх очей...Поет тут пісню складає своєму серцю, ростить душу і крильми возноситься, і благословить усміхом зелений моріжок, і срібну нитку струмкову, і шумик тонесенький...»* [154, 305].

Насичена емоційність визначає загальний меланхолійний настрій поезії в прозі «Настрій поезії в прозі, – зазначає О. Бігун, – дозволяла митцям конструювати новий комунікативний простір, використовуючи поетикальні техніки та сугестивні впливи» [16, 97].

Така емоційність та лірична насиченість визначає суб'єктивність оповіді. «Те, що ми називаємо ліризмом (у точному значенні цього слова) прози, варто пов'язувати зі суб'єктивною сферою автора, – стверджує Е. Бальбуров, – з проникненням у світ авторської схвильованості. Ступені та форми цього проникнення різноманітні: від ледь уловимої інтонації, настрою,

розлитого в авторській оповіді, до відкрито монологічного саомовираження» [9, 39].

Яскравим прикладом є звернений монолог ліричного суб'єкта наприкінці твору. Тут рефлектуюча свідомість від конкретного образу лісу переходить до символічного, позначеного бароковою образністю лісу як уособлення життя, де людина почувається мізерною та загубленою. Посилює враження використання архаїзмів «еси», «велешумний»: *«Шумику, шумику... милий мій шумику...Благословенний ти еси в природі, і благості твої однакові з величчями й безконечностями. І океани велешумні, грізні громади снігових гір, самуми в пустинях мертвих – і ти, дрібнесенький, загублений десь у великому лісі... Рівна вам ціна на святі природи, й місце ваше однакове»* [154, 305].

Таким чином, незважаючи на, прозову форму, характерну для епосу, досліджуваний метажанр відзначається ліричною змістовою домінантою. Основні закони ліричної прози діють як у великих жанрових формах, так і у ліричних мініатюрах. Провідною ознакою творів є панівна позиція максимально наближеного до автора суб'єкта свідомості, вираженого частіше за все у формі першої особи однини. Від його активної позиції в тексті залежить ступінь вираження ліричної семантичної складової.

Гомогенізуюча авторська свідомість визначає образну структуру твору, суб'єктивує оповідь, що формує особливий рівень художньої образності. Жанрові характеристики впливають лише на добір художніх засобів, за допомогою яких створюється ліричний емоційний тон творів. Якщо велика форма ліричного роману дозволяє розгорнути широку образну палітру за допомогою різноманітних художніх засобів, то малий обсяг поезій у прозі змушує авторів бути лаконічнішими та більш розбірливими в доборі тропів. До того ж, лаконічний зміст акумулює творчу енергію образності.

Увага до тривалих переживань суб'єкта свідомості в ліричному романі, більш активне подієве тло можуть приглушувати сугестивний вплив «лірики». Тоді ліричний тон та зміст твору реалізується за допомогою автобіографічності та сповідального ефекту. Відбір тропів та засобів візуалізації відбувається в залежності від прямо-оціночної точки зору ліричного суб'єкта.

Засоби візуалізації

Письменники, які звертаються до метажанру ліричної прози, у першу чергу шукають найбільш відповідну форму задля вираження найтонших порухів власної душі, емоційного, суб'єктивного ставлення до світу. Кризова ситуація кінця ХІХ – початку ХХ 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'єктивація 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)» [62, 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 наповнюють 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» [112, 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. «“Транспонування” візуальних елементів у вербальний текст супроводжується їх динамічним осмисленням, тому “вербальна” картина суттєво відрізняється від живописної, виконаної фарбами і сприйнятої зором», – зазначає

В. Прослова [108 ,85]. Наприклад, залучення прийомів музичного мистецтва до образної структури твору зумовлює особливі трансформації стосовно ритміко-мелодійного ладу тексту, наближення 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 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. Прийоми музики та живопису в художній структурі ліричної прози зумовили посилення її експресивної сили, сугестивності, які є характерними рисами поетики метажанру.

Залучення до літератури 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. Їх принципи 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 ХІХ-ХХ століть лірична проза не мала таких рис, адже прикмети, притаманні поетиці означених стильових течій, більшою чи меншою мірою 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» [169].

Складність та багатоконпонентність 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 належність 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 [9, 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 в 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» [61, 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 методу» [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» [Там само, 68].

Світова література презентувала яскраві зразки імпресіоністичної прози, зокрема у творчості П.Верлена, Е. Дюжарднена, А. Шніцлера, Й. Шлафа, К. Гамсуна, І. Буніна та ін. Естетичні ідеї імпресіонізму дали рясні сходинки на ґрунті української літератури, особливо, на початку ХХ століття. У критиці навіть закріпився термін «лірико-імпресіоністична проза», що, на думку В. Агєєвої, указує на динаміку стильових змін [1, 97]. Про своєрідну лірико-імпресіоністичну течію в українській літературі говорить і Н. Шумило [163, 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» [42, 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» [42, 214].

Так, Г. Хоткевич збірку лірико-прозових 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, живописно змальовуючи 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 дірявим містком крізь вогке, укрите сочистою зеленню провалля – і знов під скелю сховається, під захист звислих віток смерекових, в тіні, напосні бризками потоків»* [154, 300].

Так само, як художники-імпресіоністи надавали великого значення тонам і півтонам кольору, Г. Хоткевич уважно добирає фарби задля передання 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, «оживляючи» 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 від картини К. Моне «Враження. Схід сонця»), звідки перекочував до літератури. Позначений семантикою мінливості, неспокою, здатністю химерно відобразити докільля 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!»* [154, 301–302]. Слухове враження підсилюється завдяки використанню притаманних для поезики 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 натюрморту, 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 поетики ліричної прози мав експресіонізм, що спирався на філософські концепції С. К'єркегора, Ф. Ніцше, З. Фройда та ін. Крім того, важливу роль у становленні поетики експресіонізму, – зазначає О. Астаф'єв, – зіграла романтична традиція. Романтизм має чимало спільних з експресіонізмом рис» [6, 162]. Позначений катастрофічністю світосприймання, зумовленою Першою світовою війною, естетика експресіонізму прийшла на зміну імпресіонізму в деяких європейських літературах, а в інших – розвивалася 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 Миколи Хвильового, О. Довженка.

Експресіоністи, на відміну від імпресіоністів, наголошували на тому, що мистецтво не зображає дійсність, а виражає її сутність. «Головними категоріями експресіонізму є поняття вислову, експресії (лат. – *expressio*) і перевага виражальної функції, що складають основу немімесисної образності», – пише О. Астаф'єв [6, 163]. Попри вагомій розбіжності, елементи цих двох стилістичних тенденцій досить вдало взаємодіють у межах одного твору.

Синкретичний характер модерних течій імпресіонізму та експресіонізму позначився на ліричній новелі Миколи Хвильового «Арабески» (1927). Новелу «слід розглядати саме з точки зору 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 [153]. Про музичну та живописну насиченість тексту, виняткову аудіовізуальну

образність свідчить навіть багатозначна назва твору. Слово «арабески» («арабський»), окрім значення орнаменту з арабськими написами 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 Миколи 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 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 Миколи 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» [169]. М. Хвильовий сповідує свою «загірну Мекку», «м'ятежну комуну», «епоху великого Ренесансу», для якого характерним буде «тихий (опозиція до «шуму міста») азійський город – без проститутток, без чорної біржі, без бруду» [151, 118].

Динаміка зміни кольорів-символів у тексті допомагає 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 настрої, 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» [151, 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 (коніки), що я їх уже ніколи, ніколи не побачу на базарі»* [151, 100]; *«На мосту тихо, і тільки мутні води клекоцуть і тикають у невідому даль»* [Там само, 101]; *«жемчуг хрумтить»*; *«З мого імпазантного будинку летить весняна «капель». Її не може заглушити навіть шум шумного міста»* [151, 106]. Промовистими 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)»* [153].

Синестезія надає більшій змістовій ваги естетичній функції кольорів та звуків, тонів та відтінків. 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.

Крім того, синестезія допомагає розкрити авторські інтенції, сугестує оповідь, впливаючи на читацьку рецепцію. *«Синестезія як своєрідна “асоціація ідей” передає особливості авторського світосприйняття, активізує естетичний досвід читача, змушуючи його налаштуватися на певний спосіб сприймання прочитаного»* [108, 88].

Отже, «Арабески» Миколи 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 ХІХ-ХХ 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 ХІХ – початку ХХ століть свідчили про активну взаємодію літератури з суміжними видами мистецтва. І хоча, як зазначає В. Агєєва, взаємовпливи були досить локальними та недовготривалими, «їх новаторські експерименти аж ніяк не були безплідними» [1, 105].

Отже, синкретичний характер ліричної прози надає особливих рис її поетиці, у тому числі, впливає на композиційні та архітектонічні властивості. Формальна епічна організація наділяє оповідною характеристикою, допомагає розгорнути подієве тло, щоправда, трансформоване ліричною змістовою, що домінує в досліджуваному метажанрі. Події не є об'єктом зображення в ліричній прозі, вони подані крізь призму сприйняття ліричного суб'єкта або «власне автора». Такий ліричний сюжет часто автобіографічний, у формі спогадів.

Моноцентричну позицію в ліричній прозі, так само, як і в ліриці, посідає ліричний суб'єкт свідомості. У залежності від рівня активності ліричного суб'єкта в тексті ліричні характеристики можуть посилюватися чи послаблюватися. Короткий обсяг твору, тобто менші жанрові різновиди, активізує ці процеси, адже через лаконічність і сконденсованість енергія авторського слова тут пульсує з більшою силою.

Лінійна побудова, на відміну від строфічної, допомагає деталізувати описи, надає можливість максимально урізноманітнити засоби візуалізації. Звичайно, це залежить від жанрових характеристик. Так, більші форми подають тривалі переживання суб'єкта. Звісна річ, образність та лірична змістова може дещо приглушуватися, розпорошуватися у більших за обсягом текстах. Тут варто відрізнити ліричні відступи в епічному романі від власне ліричного роману, чия структура змінена під впливом законів лірики. У менших формах – увага концентрується навколо якогось одного переживання, спогаду, характерного для ліричної прози змалювання пейзажу. Крім того, поезії в прозі відрізняються посиленою ритмізованістю мовлення, що досягається за допомогою повторів та звуконаслідувань.

Чимале значення для якомога яскравішого образного змалювання відіграє застосування засобів суміжних видів мистецтва, особливо, в період розквіту імпресіонізму та експресіонізму. Синестезія, притаманна ліричній прозі, забезпечує суттєвий вплив на читача та допомагає розкрити авторські інтенції того чи іншого зразка метажанру.

КОМПОЗИЦІЙНИЙ АСПЕКТ ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ

Аспекти композиції багатоманітні. Щодо ліричної прози, то питання ускладнюється ще й загальною термінологічною невизначеністю самого поняття. Поєднання ліричного та епічного змушує традиційні композиційні прийоми працювати по-новому. Щоб з'ясувати, як саме відбувається їх взаємодія, та які особливості вона зумовлює, необхідно проаналізувати найважливіші загальні аспекти композиції, притаманні ліричній прозі.

Л. Чернець наводить деякі з композиційних аспектів, зокрема «розташування персонажів, і подієві (сюжетні) зв'язки твору, і монтаж деталей (психологічних, портретних, пейзажних і т.д.), і повтори символічних деталей (що утворюють мотиви та лейтмотиви), і зміна у потоці мовлення таких її форм, як оповідь, опис, діалог, роздум, а також зміна суб'єктів мовлення, і членування тексту на частини (у тому числі на рамковий та основний текст), і незбіг віршового ритму й метру, і динаміка мовленнєвого стилю, й багато іншого» [20, 322]. Вважаємо, що більш доречно, назвати ці аспекти прийомами, адже «аспект» – це «точка зору з якої розглядаються предмети, явища, поняття» [15, 56], отже є більш ширшим і абстрактним поняттям, яке охоплює окремі прийоми та елементи композиції.

Дослідник Б. Єсін звужує коло визначальних питань композиції, враховуючи чотири основні прийоми: повтор, посилення, протиставлення, монтаж. Збіг деяких з них (монтаж, повтор) з «аспектами» Л. Чернець свідчить на користь думки, що їх варто вважати саме прийомами.

Необхідно зважати на той факт, що композиційний аспект твору (аспект тут вживається як ширше поняття, складником якого є прийом) залежить від жанрових особливостей, а також такого популярного останнім часом фактора, як концептосфера – «потенції, що відкриваються в словниковому запасі окремої людини, як і всієї мови в цілому» [74, 153]. З одного боку, важко зрозуміти та адекватно інтерпретувати художній текст, не дослідивши концептосферу того чи іншого письменника, а з другого – саме індивідуальні художні концепти, притаманні митцю, визначають глибинні структури, а отже, й композицію

твору. Дослідниця Л. Синельнікова зазначає, що «...слова-концепти задають програму інтерпретації тексту, який може містити контрастні об'єкти та сенси» [118, 100]. Визначення спільних для більшості авторів ліричної прози концептів допоможе з'ясувати загальну концептосферу метажанру, її вплив на структуру творів, а аналіз найпоширеніших жанрових трансформацій ліричної прози дасть змогу охарактеризувати функції її основних композиційних прийомів.

Концептосфера ліричної прози

Термін «концепт» активно входить у термінологію сучасної гуманітарної науки. Актуалізація уваги до «концептуальної сфери», за Ю. Степановим, або «концептосфери», за Д. Ліхачовим, останнім часом спричинила появу чималої кількості наукових праць з лінгвістики, філософії та літературознавства, присвячених цій проблемі. Одним із перших про концепт заговорив С. Аскольдов-Алексеев, опублікувавши в 1928 р. статтю «Концепт і слово», де назвав його основною функцією заміщення: «Концепт є мисленнєве утворення, яке заміщує нам у процесі міркувань невизначену кількість предметів одного й того ж роду» [цит. за: 74, 149]. Д. Ліхачов продовжив і розвинув ідеї С. Аскольдова-Алексеева, запропонувавши лінгвокультурологічний підхід до вивчення концепту. Його суть полягає в тому, що концепт є результатом зіткнення значення слова з особистісним і національним досвідом людства. Саме Д. Ліхачову належить термін «концептосфера», тобто сукупність концептів національної мови й мови кожної людини зокрема. Отже, концептосфера безпосередньо залежить від досвіду нації, а значить і кожної окремої людини – чим багатший культурний досвід однієї особи, тим різноманітнішою є національна концептосфера. З одного боку, свідомість людини формується в контексті певної концептосфери, а з другого – саме людина, а у випадку художньої літератури – автор, з притаманною їй «концептуальною системою» (термін Р. Павіленіса) впливає на формування національної концептосфери.

Концепт має особливу властивість змінювати значення залежно від контексту, від характеру доби. Отже, змінною є й концептосфера. Незважаючи на це, вона характеризується

цілісністю та системністю, де кожна ланка виконує своє завдання та робить внесок у загальне семантичне наповнення.

Існує чимало підходів до трактування концепту. Вони свідчать про багатоплановість явища, а також його універсальність, адже концепт є предметом зацікавлення багатьох наук. Так, В. Маслова визначає три основні підходи [85, 25–26]. Згідно з першим – культурологічним, теоретиком якого є Ю. Степанов, – концепт – це «мікромодель культури». Дослідник вважає, що «до структури концепту входить усе, що робить його фактом культури – вихідна форма (етимологія); стиснута до основних ознак змісту історія; сучасні асоціації; оцінки тощо [125, 41] Подібної думки дотримується й українська дослідниця Л. Синельнікова: «Слово-концепт поєднує людське буття й пізнання, здійснює зв'язок віків і народів, концентрує духовний досвід і в решті-решт зберігає єдність людської культури» [118, 98].

Другий підхід, за В. Масловою, спирається на семантику мовного знака, який, власне, й формує зміст концепту. Він більш характерний для лінгвістики, зокрема цього погляду дотримуються Н. Д. Арутюнова, Т. В. Булигіна.

Згідно з третім підходом, концепт мислиться як зіткнення значення слова з особистісним і національним досвідом людини. Одним з перших цю думку висловив Д. Ліхачов, його ідеї підтримала Є. Кубрякова.

Таким чином, залежно від підходу до розгляду концепту, акценти вивчення також змінюються. Проте, така поліаспектність лише доводить універсальну природу явища, різні підходи доповнюють один одного, сприяють ґрунтовному розгляду понять «концепту» і «концептосфери». Звичайно, для повноти подальшого дослідження варто враховувати всі наявні погляди, проте більшою мірою керуватимемося культурологічним підходом. Він не лише фіксує семантичне значення концепту, а й відтворює пов'язані з його функціонуванням емоційні фактори і культурний контекст, важливі для розуміння художнього тексту: «...концепти не лише мисляться, вони – переживаються, – стверджує Ю. Степанов. – Вони – предмет емоцій, симпатій і антипатій, а інколи й зіткнень. Концепт – основний осередок культури в ментальному світі людини» [125, 41].

Розбіжності дослідників щодо визначення поняття «концепт» і «концептосфера» зумовили неоднотайність думок з приводу можливого групування концептів. Одну з перших у слов'янській філології типологію запропонував С. Аскольдов-Алексєєв, який визначив «пізнавальні» та «художні» концепти, де перші виражають загальні, універсальні поняття, а другі – індивідуально-авторські. Останні є своєрідною ланкою між матеріальним і духовним у творчості будь-якого письменника, бо саме індивідуальний концепт є носієм культурних сенсів, колективного досвіду людства в уявленні окремої людини. Художні концепти будуються на основі асоціацій, що посилює їх значення для аналізу ліричної прози, адже характерною рисою метажанру є асоціативність. Суб'єктивне змістове наповнення концепту становить найбільший інтерес у дослідженні концептосфери ліричної прози.

Художні концепти досить різноманітні, вони також потребують класифікації. О. В. Сергєєва запропонувала поділити художні концепти за ступенем оригінальності (індивідуальності змісту). Вона виділяє «загальнохудожній концепт – ментальний конструкт, зміст та експліканти (у тому числі й образні) якого в основному збігаються в багатьох художніх текстах різних авторів»; «індивідуально-авторський концепт – інформаційна цілісність, зміст та вербалізація якого притаманні творчості лише одного автора»; а також «власне авторські» – концепти, яких не існує в загальній мовній картині світу середньої людини, їх інтерпретація є абсолютно творчим актом окремої мовної особистості. «Основний номінат подібного концепту, – зауважує О. Сергєєва, – не є ім'ям якогось концепту в мовній картині світу, а його зміст цілковито унікальний» [116, 99].

Ліричний сюжет, як зазначалося вище, характеризується послабленням подієвого начала, натомість на передній план виходять мотиви та лейтмотиви. «Концепт у поезії, – зазначає В. Маслова, – це глибинний сенс, від початку максимально згорнутий у змістову структуру. У творчості поета він є втіленнями мотиву, породженого текстом» [85, 31]. Завдяки ліричній семантичній організації ліричної прози ця думка є слухна й для неї, а з'ясування концептосфери допомагає розглянути той самий «глибинний сенс» метажанру. Звичайно,

об'єктивно й повністю охопити концептосферу всієї ліричної прози – надскладне завдання з огляду на досить широке поле літературного матеріалу, однак можливо простежити функціонування домінантних художніх концептів, серед яких провідне місце посідають концепти природи, простору й часу та їх різноманітні «вербальні експлікації» [116, 98] або «слова, що входять у поле концепту» [118, 99].

Чи не найважливіший складник концептосфери ліричної прози є концепт природи. Явища природи, пейзажі стають для ліричного суб'єкта поштовхом до переосмислення та обмірковування різноманітних явищ дійсності, за їх допомогою будується витончений ліричний сюжет, притаманний метажанру. Концепт природи має досить розгалужену структуру, що складається з великої кількості лексичних експлікацій, а тому, незважаючи на загальноповсюдність, у творчості кожного письменника він набуває нових семантичних ознак.

Концепт природи загальноповсюдний. Він традиційний не лише для ліричної прози, проте саме тут семантично-асоціативне змістове поле значно розширюється за рахунок індивідуально авторського розуміння й інтерпретації складників-експлікантів. Різноманітні вербалізатори концепту активно функціонують у всіх жанрових різновидах ліричної прози. Насамперед варто з'ясувати образний пласт концепту, представлений власне номінантом – «природа». Щоправда, серед аналізованих творів він трапляється не так часто, як його вербалізатори. Згідно з тлумачним словником, природа має кілька семантичних гнізд, це:

а) «органічний та неорганічний світ у всій сукупності і зв'язках, що є об'єктом людської діяльності й пізнання, все те, що не створене діяльністю людини; буття, матерія» [15, 1129]. Тут розрізняють живу та неживу природу – органічний та неорганічний світ відповідно.

б) «сукупність фізичних і психічних особливостей, з яких складається особистість людини і які проявляються в її діях, поведінці» [Там само]. Якщо у першому випадку «природа» – це своєрідний космічний концепт, адже в даному разі вона наближається до значення Землі, то у другому природу – це невід'ємна частина людини, що автоматично надає останній «космічного» значення.

в) «сукупність основних якостей, властивостей чого-небудь; суть, сутність» [15, 1129] Ця характеристика посилює метафізичний складник концепту, природа тут є своєрідним згустком сенсу предмета.

Усі три потенції кожного із значень найбільш повно втілені в ліричному романі «Гіперіон або Відлюдник у Греції» Ф. Гельдерліна. Значення взаємодоповнюють одне одного, насичують концептуальну систему новим сенсом, створюючи загальний індивідуально-авторський концепт природи Ф. Гельдерліна. Як зазначалося вище, письменник був прихильником філософії пантеїзму, тому природа у нього перетворюється за допомогою культури та філософії, автор надає їй найвищого сенсу. Він вбачає природу в усьому, а себе в ній – як взаємовплив частини єдиного цілого: «...природа, життя якої раніше вибувало в кожній квітці та дереві, тепер уявлялася мені в моєму похмурому настрої такою ж, як я сам: змарнілою, замкненою та заглибленою в себе» [30, 302].

Письменник утілює одну з можливих семантичних потенцій концепту як «органічного та неорганічного світу», проте для нього існує лише жива природа, адже Ф. Гельдерлін персоніфікує у своїй уяві всі її чинники. Мало того, концепт природи тут тісно пов'язаний з міфопоетичними традиціями Матері-божества, яка дає початок усьому. У тексті роману вона так і називається – «божеством» або «божественною» [30, 295, 355], стверджується її деміургічна сила. Сакральне значення природи для ліричного суб'єкта виходить на передній план, коли під час одного з найвизначніших моментів життя – розлуки з Діотімою та отримання материнського благословення їх союзу – закохані засвідчують власні почуття саме перед природою, звертаючись безпосередньо до неї: «...тоді, божественна природо, ми незмінно були як ти; але й тепер, коли ми розлучаємось і радість вмирає, ми хочемо, щоб чисті вуста засвідчили, що наше кохання святе й вічне, як ти» [Гам само, 373]

Гіперіон захоплюється величчю природи та сумнівається у своїх можливостях досягнути її. «Але чи досягнув я її? Чи знаю?», – запитує він у себе [30, 290]. У межах концепту автор розмірковує над проблемами світобудови, місця людини у Всесвіті. Пантеїстичний світогляд Ф. Гельдерліна персоніфікує природу,

робить її в ліричному романі не лише тлом, на якому відбувається дія, вона стає частиною композиції не як позафабульний елемент, а як дійова особа. До природи, немов до живої істоти, звертається Гіперіон: *«О, ласкава природо! Сам не знаю, що коїться зі мною, коли я підіймаю погляд на твою красу, але найбільше блаженство відчуваю я, коли ллю перед тобою сльози, як закоханий перед коханою»* [Гам само, 287]; *«Ти запитуси, природо: «Де ж люди?» Ти стогнеш, як струни лютні, яких торкається лише брат Випадку – зальотний вітер, тому що майстер, який її наструнив, помер? Вони прийдуть, твої люди, природо!»* [Гам само, 364].

Зустрічаємо в ліричному романі реалізацію концепту природи і в сенсі властивостей людини, згідно з другим значенням лексеми. Однак людська природа у Ф. Гельдерліна досить амбівалентна: з одного боку людина покликана бути вінцем творення і такими, на думку Гіперіона були давні греки (*«...весняне життя та вічно юне сонце нагадували нам, що колись і тут існувала людина, а тепер її немає, що чудова природа людська зараз майже не лишила сліду, хіба що у вигляді уламку храму чи збереглася у пам'яті, як образ померлого...»* [30, 293]), а з другого – відбувається протиставлення природи людини й тварини, не на користь першої: *«Інколи, коли я зустрічався з так званими освіченими людьми, мені й справді здавалося, що людська природа має багатоманітні обличчя тваринного царства»* [Гам само, 300].

Своєрідність реалізації концептуальної моделі природи у Ф. Гельдерліна полягає у тому, що всі три семантичні варіанти взаємодіють, проте третє значення – природа як сутність усього – домінує в концептосфері «Гіперіона». Ідею, втілену в провідному концепті творчості письменника, він виголошує ще на початку твору, у передмові. Ліричний суб'єкт закликає злитися у «всебутті природи» [30, 287], і залишається їй вірним до кінця, виголошуючи останній монолог роману: *«Ми – живе співзвуччя, ми вливаємося у твою гармонію, природо!»* [Гам само, 430].

Значно частіше концептуальна модель природи репрезентується в ліричній прозі за допомогою споріднених лексичних експлікантів. Найпоширенішими й значущими серед них є сонце і небо.

Своєрідним ядром концептуальної структури природи у ліричній прозі є сонце. Асоціативно-семантичне поле

компонента досить широке, авторська індивідуальна інтерпретація переплітається з архетипною основою, що дає підставу навіть виділити його в окремий концепт загальної концептосфери ліричної прози. Це підтверджується наявністю зв'язків і системних відношень концепту сонця не лише в середині концептуальної структури природи, але й за її межами. Зокрема через посередництво концепту сонця та його образної структури визначається семантика світла й тепла, що належать до споріднених концептуальних сфер. Оскільки будь-який концепт, окрім поняттєвого має ще емоційний складник, то він може бути представлений у різноманітних метафоричних конструкціях задля збільшення чуттєвого враження. Тому концепт сонця часто продукує цілу низку пов'язаних із ним номінаційних рядів, як у ліричному романі Ф. Гельдерліна «Гіперіон». У тексті концепт сонця допомагають розкрити споріднені з ним вербалізатори: вогонь, золото, промені, попіл, кадильниця, полум'я вулкану, батальні пожежі, домашнє вогнище тощо. Вони часто набувають символічного значення, як позитивного, так і негативного характеру, залежно від ситуації та душевного стану героя: «... і, як промінь сонця обпалює ним же покликані до життя земні рослини, так людина сама нищить чарівні квіти, що розпустилися в її серці, – радості споріднення й любові» [30, 295]; «Вона [доля – прим. Т.Г.] розгойдувала нас – туди-сюди, мов кадило, що світиться, і ми палали, поки роз'ятрені вугілини не перетворилися на попіл» [Там само, 311]. Така риса концепту, на думку В. Маслової, є однією з визначальних ознак концептуальної системи як логічної структури: «З цим пов'язана така властивість системи, як її логічність, що зумовлює можливість логічного переходу від одного концепту до іншого, визначення одних концептів через посередництво інших, побудова нових концептів на базі тих, що вже наявні» [85, 33].

Концепт сонця має архетипну основу, а отже, належить до традиційних концептів. Закорінене в більшості міфів давніх народів значення сонця як символу творчої енергії збереглося й експлікується в художніх творах за допомогою відповідного контексту й тропів. Наприклад, для ліричного суб'єкта «Подорожі по Гарцу» з циклу «Подорожніх картин» Г. Гайне, сонце є своєрідним живим супутником у подорожах, який надихає та допомагає в дорозі: «Коли я покинув Нортен, сонце сяяло в небі вже

високо та яскраво. Бажаючи мені добра, воно стало старанно пекти мені голову, щоб усі мої незрілі думки дозріли» [29, 236]. Образна структура концепту сонця позначена позитивними асоціаціями: *«Знову ясний та сонячний недільний день. Я піднімався на пагорби й гори, дивився, як сонце намагається розігнати туман»* [29, 238], *«переді мною буває прекрасне сонце»* [29, 241], *«сонце вже проливало не землю свої святкові промені»* [29, 254].

Так само позитивно сприймає сонце й ліричний суб'єкт роману Ф. Гельдерліна – Гіперіон. Щодо цього твору, то концепт сонця тут є центральним. Починаючи з назви, усі пласти роману поєднуються образом головного героя Гіперіона (з грецьк. «найвеличніший», «той, що йде вгору»). Згідно з давньогрецькою міфологією Гіперіон був титаном, сином Урана та Геї, батьком Геліоса, сонячного божества. За елліністичною традицією його нерідко ототожнювали з Геліосом – богом сонця, а в пізній античності – з Аполлоном, який символізував сяяння сонячного світла [134, 350]. Фігуруючи як конкретно-образний елемент, сонце стає лейтмотивом «Гіперіона», наповнюючи зміст твору ліричним світовідчуттям. Про значення сонця в житті Гіперіона свідчать його ж слова: *«доки світять сонце та Діотіма, для мене немає ночі»* [30, 343].

До того ж, у романі фігурують пов'язані з концептом сонця образи-символи, зокрема орел, який уособлює «небесну (сонячну) силу, вогонь та безсмертя; ...» [89, 258]. *«І тоді я забивався на найвищі гори, до гірських вітрів: мій дух, немов **орел**, у якого зажило поранене крило, ширяв на просторі над видимим світом, від краю до краю, як над власними володіннями...»* [30, 339]. У скрутні часи в житті Гіперіона сонця й світла меншає. Так, після поразки в Мізістрі він пише Діотімі: *«О любя, навколо мене темінь непроглядна»* [Гам само, 391], а після втрати коханої – взагалі відмовляється від денного світла: *«Відтепер моєю стихією стала ясна, зоряна ніч»* [Гам само, 345]. Таким чином, за допомогою функціонування концепту сонця й споріднених з ним вербалізаторів у ліричному романі реалізується композиційний прийом протиставлення.

Вагоме значення мають концепти природи й сонця в концептосфері українських ліричних прозаїків. Наближається до Ф. Гельдерліна за пантеїстичним світосприйняттям М. Коцюбинський. Він також уявляє сонце джерелом наснаги й

відновлення, ліричний суб'єкт новели «Intermezzo», як і попередні герої, звертається до світила, як до живої істоти: *«Ти дороге для мене. Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій, п'ю, як дитина молоко з материних грудей, так само теплих і дорогих. Навіть коли ти палиш – охоче вливаю в себе вогняний напій й п'янію від нього»* [64, 324].

Лірична повість Аркадія Любченка «Вертеп» за пантеїстичним сприйняттям світу наближена до ліричного роману Ф. Гельдерліна. Це своєрідний гімн життю й природі, відповідно «розкодування» концептів природи інколи близьке до концепту Ф. Гельдерліна. *«О, сонце, що нас зростило»*, – дещо по-язичницьки вигукує Алабанда з ліричного роману «Гіперіон» [30, 379]. *«Слава сонцю!»*, – вторує йому ліричний суб'єкт «Вертепу» [78, 279]. Життєдайність та родючість асоціюються з сонцем у А. Любченка. Воно наділяється антропоморфними характеристиками, від поцілунку сонця запліднюється земля.

Пов'язані з концептом сонця номінації вогню мають багатозначне трактування. Вони виступають своєрідною метонімією – частиною світла в темному підземеллі, коли людина є лише *«жовтавим вогником, що блукають тут невиразно, ... наче рештки загублених душ»*, – так говорить автор про шахтарів [78, 319]. Енергія сонця знаходить вияв у «руйнуючій силі вогню» і водночас у «будівничій вогненій силі», яка, керована людиною, здатна підкорити метал.

Ключовим концептом є сонце у структурі ліричного роману О. Турянського «Поза межами болю». Для ліричного суб'єкта сонце і життя нерозривні (*«Невже з цього хаосу не вернути нам назад до життя, на шлях сонця?»*) [137, 65]), воно уособлює силу людського духу (*«І хочуть показати темряві всесвіту й лукавості богів невмируще сонце й надію людського духа»*) [Там само, 70]. «Є сонце в житті», – виголошує сліпий *«у болю скам'янілий живий образ нужденності буття»* [Там само, 100] Штранцінгер – уособлення терпіння, страждання й у той же час – надії. Ці слова стають лейтмотивом, закарбовуючись у свідомості ліричного суб'єкта – доктора Оглядовського, вони підтримують його, додають життєвих сил, допомагають вижити: *«...я повторював раз у раз, сам не знаючи, чому: «Сонце... сонце...»»* [Там само, 64].

Крім того, сонце входить в астрономічний концептуальний простір, а тому тісно пов'язане з іншими спорідненими

сегментами, найуживанішими серед яких є небо та хмари. Вони складають цілісний концептуальний простір ліричного роману О. Турянського. Згідно з тлумачним словником, одне із значень неба – це «місцеперебування Бога, ангелів, святих; потойбічний світ, рай» [15, 747]. Саме слово «потойбічний» складається з частин «по той бік», що відповідає сенсу назви роману – поза межами. У розумінні О. Турянського концепт неба амбівалентний, протиставлення сенсів, що він виражає, допомагає зрозуміти внутрішній стан та зміни настроїв ліричного суб'єкта. Отже, небо уособлює з одного боку недосяжний межовий простір, своєрідний ідеал добра, надії, *«кусник синього неба...серед дикої боротьби стихій»* [137, 69], а з другого може стати *«скам'янілим склепінням небес»* [137, 65], коли надія тимчасово покидає Оглядовського.

Окремо слід сказати про хмари. Вони весь час закривають сонце, лякають героїв ліричного роману «Поза межами болю», витворюючи в їхній хворобливій уяві страшні галюцинації: *«Із-за гори на крайнебі виповзли із темних глибин землі дивовижні облаки-страхиття і ще більше місце сонця заступили. Виглядали, мов казочні упири. Отворили великанські, червоні, наче в крові скупані пащі, щоб кинутись на гори й пожерти їх разом з сімома живими ествами»* [137, 51]. Автор змальовує хмари у темних відтінках сірого й чорного, що мають негативну символіку. Згідно зі словником символів «сірий» позначає відречення, смирення байдужість (*«сірі хмари»* [137, 69], *«сіре море хмар»* [Там само, 66], *«скам'янілі сизі хмари»* [Там само, 69]), а «чорний» символізує темряву смерті, відчай, горе, скорботу (*«чорне море хмар»* [Там само, 44], *«скам'яніла гроза чорних хмар»* [Там само, 45]).

Кольори є основою «тканини» тексту, вони фарбують її у сіро-чорно-білі тони. Лише на контрасті, у тому числі й на кольоровому, змальовуються марення ліричного суб'єкта, у яких він щасливий і переноситься додому: *«Синє небо нахилиється з любов'ю над зеленою землею»* [137, 71]. І якщо в дійсності хмари заступають сонце (*«Чорні хмари закрили задрісно сонце і блакить неба й повисли над ними, як велетенські чорні крила всесвітнього духа знищення»* [Там само, 43]), то у мріях – *«сонце так велике й могутнє, що півнеба заступає»* [Там само].

Однією із визначальних рис концепту є постійна взаємодія з іншими в просторі концептосфери. Природні концепти пов'язані з просторовими, а інколи й мігрують з однієї групи в іншу. Аналізуючи значення концепту неба у ліриці, Л. Синельнікова зазначає, що за його посередництвом «лірика зберегла також міфологічне уявлення про простір...» [118, 100] І дійсно, часто астрономічні лексичні експлікації, крім концептів природи формують і концепти простору, не менш важливі для розуміння концептосфери ліричної прози. Так, верх представлений концептами неба, сонця, хмар, а низ – землі, підземними об'єктами тощо.

Існують просторові концепти з подвійним семантичним навантаженням, що перебувають між верхом та низом. До них належать в основному об'єкти природи, що розміщені на землі, але тягнуться до неба – дерева, рослини, гори та ін.. У цьому контексті символічного значення набувають саме образи гір. Маючи міцну основу на землі, вони тягнуться до самого неба. Гори часто символізують непокірність, непохитність, викликають захоплення, як і давньогрецькі титани, що повстали проти богів та долі. Це підтверджується згадкою в тексті ліричного роману «Гіперіон або Відлюдник у Греції» про гори Пеліона та Осси, які велетні-брати Алоїди, згідно з давньогрецьким міфом, хотіли поставити одну на одну й таким чином дістатися до Олімпу. У Ф. Гельдерліна тут є пряма вказівка на сходи: *«Де ж твої сто рук, титане, де твої Пеліон і Осса, де твої сходи до твердині батька всіх богів, по якій ти зможеш піднятися й скинути й бога, і його стіл бенкетів, обринути безсмертні вершини Олімпу, щоб проповідувати смертним: залишайтеся внизу, діти митті!»* [30, 322]. І ще раз сходи згадуються у зв'язку з горою, біля підніжжя якої жила Діотіма, а на вершині, куди вели сходи – Гіперіон: *«Коли ти [Діотіма] простодушно рахувала на пальцях сходи драбини, що вела з нашої гори до твого дому...»* [30, 337]. Ця гора є своєрідною перешкодою на шляху закоханих, але водночас і зв'язком між «небесним» Гіперіоном і «земною» Діотімою. Саме гори, у концептуальному полі ліричного роману виражають ідею сходження із землі до вищих сфер. Це своєрідна одвічна суперечність між верхом і низом виводить на передній план протиставлення, як один з композиційних принципів твору, про що вже йшлося вище.

У ліричному романі «Поза межами болю» гори відіграють подвійну семантичну функцію: по-перше, як фізичний об'єкт природи гірський хребет є своєрідною географічною природною межею, що відділяє людей від навколишнього світу, відгороджує від життя: *«А всередині між двома морями йдуть тіні по срібно-білому хребті гір. Вони наче висять між небом і землею. Між життям і смертю»* [137, 44].

По-друге, міцно закорінені у землі, гори протистоять небу, яке позначає простір, вмістище сонця, а значить – життя, а нездоланні гори, як стіни тюрми для сімох товаришів, – смерть: *«Буря йде... Буде боротьба між небом і горами. Між життям і смертю»* [137, 103]. Межовий стан підкреслюється тут своєрідним рефреном – «між життям і смертю».

Крім того, концепт межового простору експлікується за допомогою лексеми «межа» та пов'язаних із нею вербалізаторів. Починаючи з назви, межа постійно з'являється у тексті в різних контекстах. Світ живих ліричний суб'єкт сприймає як проміжний між небом і землею, про що заявлено фактично з першого речення: *«Поміж небом і землею блукають тисячі й тисячі тіней»* [137, 43]. Штранцінгер звертається до товаришів *«голосом, який прийшов, здається, з границі вічності, з-поза меж добра і зла»* [Там само, 83]; «теперішність» для ліричного суб'єкта – це *«кривава точка межі двома вічностями»* [Там само, 73].

Оглядовський і його товариші перебувають на межі й у фізичному сенсі – між здоровим глуздом і божевіллям: *«Нараз мені здається, – говорить Оглядовський, – що моя свідомість знаходиться десь назовні, поза мною»* [137, 64]. Він, як і семеро інших, періодично поринає у світ галюцинацій, інколи рятуючись там від довколишнього жахиття й перебуваючи таким чином на межі реальності: *Беру Добровського за руку й питаю його:*

- Скажи мені: *«Чому ця дитина не плаче?»*
- *Де дитина?.. Чия дитина?.. – шепче він.*
- *Цієї матері... вона стоїть перед нами...*
- *Успокойся, товаришу. Це тобі так тільки здається...*

[137, 103].

У цьому межовому стані відбувається постійне протистояння реального та уявного простору, між якими перебувають герої. А проте автор визначив місце своїм героям. Про це свідчить

підзаголовок ліричного роману – «Картини з безодні». «Якщо «Поza межами болю» вказує на метаграницне буття героїв, їхню тимчасову і просторову сутність, – зазначає один з небагатьох дослідників творчості О. Турянського, А. Печарський, – то «Картина з безодні», будучи пов'язаною з конкретним місцем і часом події, відображає ізольований світ людини, певну модель факту, що звужує велику кількість композиційних можливих комбінацій до завершеної «картинної» стилізації» [101, 77].

В. Маслова стверджує, що «аналіз простору можливий через опозиції: верх – низ, позитивне – негативне, захід – схід, північ – південь, внутрішнє – зовнішнє, відкрите – закрите, близьке – далеке, свій – чужий, опановане людиною – природне, цей світ – той світ, реальне – нереальне» [85, 57]. Як бачимо, просторові концепти «верх – низ», «позитивне – негативне», «реальне-нереальне» досить активно функціонують у концептуальній системі ліричної прози.

Проте концепт простору може реалізовуватися й через називання дійсних географічних об'єктів. Це доводять зразки ліричної прози з посиленням автобіографічним компонентом, де справжні назви населених пунктів, географічних об'єктів узяті з життя автора й посилюють враження правдивості зображуваного. Назви географічних об'єктів, міст, зустрічаються повсякчас у ліричному романі Ю. Андруховича «Тасмания», адже просторовий концепт відіграє особливе значення в поезиці твору. Протягом роману ліричний суб'єкт розповідає про свої подорожі, він постає таким собі громадянином світу: Прага, Нью-Йорк, Берлін. Світ, особливо Європу, він сприймає як дім, до якого територіально належить і Україна, але Європа ще не сприймає її як свою частину. Це створює своєрідний внутрішній конфлікт ліричного суб'єкта – він не може відчувати себе повністю європейцем у традиційному сенсі, бо має «суто відмінний» досвід – «європейця окупованого» [3, 400]. І незважаючи на те, що радянська окупація скінчилася, він усе ще не може позбавитися того досвіду: *«Мене відтято від Праги, Будапешту, Кракова, невдовзі мене відітнуть від Дунаю, Балканів і Трансильванії. І такий поділ мене ніяк не влаштовує, бо за такого поділу я наче залишаюся виштовхнутим з власного дому. Точніше, мені заборонено без дозволу заходити до деяких його кімнат»* [Там само]. Шукаючи

гармонію й намагаючись вирішити внутрішній конфлікт, ліричний суб'єкт створює свою Європу – «Центрально-Східну» – «одну зі своїх примар» [Там само].

Він багато розмірковує про країни, де встиг побувати (колишня Чехословаччина, Росія, США, Німеччина), й шукає серед них місце України. Урешті створює свій власний географічний простір, свої центри Європи. У зв'язку з цим активізується концепт простору, зокрема вже згадуваний його сегмент межі. Ліричний суб'єкт вважає, що центри Європи там, де проходять її межі: *«Там, де Європа думає, що вона закінчується, там її центр»* [3, 428]; *«Центри Європи мандрівні, вони пересуваються разом з людьми»* [3, 429].

Такі пошуки центру пов'язані й з постійним «рухом» ліричного суб'єкта, а в даному випадку й автора, зі Сходу на Захід і навпаки. Він багато подорожує, потяги наповнені ледь не сакральним змістом, адже перші щасливі спогади пов'язані саме з ними, коли він подорожує з батьками до Праги. В останній день інтерв'ю концепт простору, виражений за допомогою номінаційного ряду, що експлікує рух, конденсує свій зміст у міні-подорожі Берліном та околицями. Кожна з частин Берліна має свої визначні риси, як і кожна країна Європи. Відбуваються символічні перетини території: спочатку на Схід, потім «стрибають з хреста на хрест. Зі сходу на захід» [3, 438] і нарешті приїздять до лісу, що уособлює чарівний праліс із покинутою обсерваторією-міфічною хатинкою на пагорбі. Там ліричний суб'єкт має подолати двадцять сходинок, щоб пройти своєрідну ініціацію – побачення з «кількома сотнями людей», які зібралися виключно задля нього. Простір поступово перетворюється з реального на міфологічний.

Звичайно, концептосфера ліричної прози не вичерпується концептами природи та простору. Проте вони найбільш яскраво відображають особливості художньої картини світу ліричних прозаїків. Крім того, концепти природи й простору нерозривно пов'язані між собою, ілюструють можливості переходу з однієї концептуальної системи до іншої.

Концептуальна сфера природи для ліричної прози є чи не найважливішою, адже, як зазначалося в попередніх розділах, стан природи й внутрішній стан ліричного суб'єкта впливають одне на

одного, інколи зміни природи й пов'язані з ними зміни настрою ліричного «я» становлять основу ліричного сюжету. Цей зв'язок влучно проілюстрував Г. Гайне у «Подорожі на Гарц»: *«Але природа, як і великий поет, уміє найпростішими засобами досягати найвеличніших ефектів. Адже у її розпорядженні тільки сонце, дерева, квіти, вода й любов. Щоправда, якщо любові немає у серці того, хто споглядає, то й ціле може уявитися йому доволі жалюгідним – тоді сонце всього лишень небесне тіло, що має стільки-то миль упоперек, дерева придатні для палива, квіти класифікуються за своїми тичинками, а вода – волога»* [29, 272].

Концепт конденсує зміст твору. Часто, за допомогою функціонування концептуальних опозицій на зразок «верх-низ», «зовнішній-внутрішній» та ін. розкривається не лише тема, а й своєрідність композиції того чи того зразка ліричної прози. Динаміка характеристик відображається за допомогою композиційного принципу протиставлення, що досить часто виражається в концептосфері ліричної прози. Індивідуально-авторські концепти є компонентами авторської свідомості, отже їх розшифрування дає змогу побудувати цілісну картину художнього світу ліричної прози.

Композиційний прийом як чинник жанрових трансформацій ліричної прози

Лірична проза, як уже зазначалося, явище досить динамічне й не підвладне впливу традицій у сенсі спадковості. «Складне переплетіння різних настроїв, переживань, а разом з ними взаємодія деталей довколишнього світу, покликаних показати джерело зародження почуттів, виявити основну сутність душевних пошуків, пізнати глибинне їх значення й складе основу композиційної побудови творів ліричної прози» [69, 106]. Вільна й у той же час досить складна композиція лірико-прозового твору підпорядковує своїм потребам наявні прозові жанри, підлаштовуючи їх під власні закони, або шукає нові форми, такі, як етюд, нарис, акварелька, фантазія тощо. Деякі з них перейшли з публіцистичного стилю й навіть із дотичних видів мистецтва. Наприклад, нарис – це в першу чергу публіцистичний жанр, а шкіц і акварелька належать до образотворчого мистецтва. Щоразу трансформуючись під

впливом потужного ліричного струменя в нові жанрові різновиди, лірична проза вимагає добору композиційних прийомів, які найбільш вдало врегулюють системні відношення змісту й форми, гармонізують ліричний та епічний первні в одному творі. Таким чином, відбувається усвідомлення й засвоєння художнього досвіду, а також аналіз основних жанротвірних чинників. Відбувається своєрідне «накладання» нового художнього матеріалу на наявні композиційні схеми, визначаються особливості жанрових трансформацій. Г. Гачев стверджує, що процес сприймання нового спирається на спробу пояснити його знайомими категоріями: «...основний і перший хід, який робить наше мислення, коли воно спіткається з чимось новим (річчю, думкою і т.д.), полягає в тому, щоб визначити його порядок, жанр, структуру – зіставити з усталеними рубриками нашої поведінки й свідомості» [27, 9].

Лірична проза, як зазначалося вище, протягом періоду розвитку сприяла появі нових жанрів та оновленню вже наявних із додаванням уточнення «ліричний»: лірична повість, лірична новела, ліричний роман тощо. Через їх близькість до традиційних епічних жанрів, а також відсутність належним чином розробленої теорії з цього питання, багато вчених не вважають їх ліричною прозою. Наприклад, існування ліричного роману визнають лише деякі вчені, зокрема з цим погоджується А. Ельяшевич, В. Днепров, М. Римар. Натомість Е. Бальбуров та С. Ліпін заперечують цю думку. Зокрема, Е. Бальбуров слушно вважає, що ліризм притаманний у тій чи іншій мірі будь-якій прозі в цілому. Проте, у більших жанрових формах ліричний компонент не може превалювати, адже тоді втрачається характерна епічна основа – об'єктивність і панорамність. Тому, дослідник не відводить ліричній прозі окремого місця серед літературних родів і вважає її жанром.

Натомість В. Днепров стверджує, що у ХХ столітті «місце прозового роману все більше посідає роман, заснований на суперечливому поєднанні прозової та поетичної реальності» [41, 173]. Ілюстрацією різниці в поглядах двох дослідників є їх характеристика чеховської прози. Якщо Е. Бальбуров вважає її психологічною [9, 37], то В. Днепров назвав письменника «одним із великих зачинателів ліричної прози ХХ століття» [41, 514].

Отже, дослідники мають розбіжні думки щодо жанрової специфіки ліричної прози, як і щодо ліричної прози в цілому. Підтримуємо думку В. Дніпрова та А. Ельяшевича про існування ліричного роману в літературі.

І все-таки, лірична проза існує, а тому питання її жанрового розмаїття досить актуальне. Тут варто наголосити на думці, що була висловлена ще на початку монографії: важливо розрізнити власне ліричну прозу й ліричну тональність. Залежно від сили й міри проникнення перетворювальної ліричної стихії у твір, можна говорити про те, чи є аналізована проза ліричною, чи має лише ліричну тональність.

Із розвитком метажанру зріс і ступінь ліричності творів, не обмежених суворою структурою. Література ХХ століття спричинилася до появи нових жанрових форм і засобів зображення, про що вже йшлося. Особливо важко з'ясувати роль ліричного начала у великих жанрових формах – повістях і романах. Цим пояснюється така неоднозначна позиція літературознавців щодо існування ліричного роману. Що стосується менших жанрів – тут ситуація набагато простіша, адже однією з ознак ліричної прози, як і ліричного роду зокрема, є якраз невеликий обсяг, який дозволяє досягнути найвищої емоційної сконденсованості, характерної для означеного метажанру. На думку Г. М. Поспелова, будь-яка лірична оповідь має бути короткою: «...для того, щоб оповідь виявилася все ж таки ліричною (навіть не ліро-епічною), необхідно, щоб вона була дуже короткою і при своїй стислості відчутно експресивною, а крізь усе це – приховано медитативною» [107, 159]. Хоча і тут є своєрідні «підводні камені» – не кожен невеликий за обсягом твір можна вважати ліричною прозою, адже варто зважати на композиційні особливості, які впливають на зміст і форму твору.

Аналіз композиційних особливостей жанрів ліричної прози враховує різні аспекти. Необхідно передусім простежити зв'язок між зовнішньою та внутрішньою структурами тексту. Зовнішня композиція співвідноситься з архітектонікою, яка впливає на внутрішню та зумовлює використання тих чи інших композиційних прийомів. Щоб зрозуміти, які з них є найхарактернішими, необхідно звернутися до основних ознак кожного жанру. Їх поєднує спільна мета ліричної прози –

заглиблення в емоційну сферу автора, переживання разом з ним спогадів або актуальних вражень, а також викликаних ними роздумів. Відбувається своєрідне проникнення у свідомість, яка має складну нелінійну структуру, отже, складністю буде вирізнятися й архітектоніка ліричної прози, а композиція матиме фрагментарний характер. Переживання ліричного суб'єкта можуть бути короткотривалими або довготривалими, залежно від цього обсяг лірико-прозових творів коливатиметься.

Звичайно, ліричні повісті й романи більші за обсягом, частіше за все вони відзначаються наявністю фабули, хоча це не є константою ліричної прози (наприклад, більш-менш хронологічне відтворення спогадів про дитинство, яке все одно переривається часовими зсувами та роздумами ліричного суб'єкта, у певних частинах ліричного роману «Тасмунія» Ю. Андруховича, у кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка та ін.). Натомість поезії в прозі та їх трансформації можуть мати як фабульний («Білі вівці», «Доля молоденької музи» М. Яцківа, «Хвиля», «Морське серце» Дніпрової Чайки та ін.), так і безфабульний характер («Амбіції», «Моє слово» В. Стефаніка, «Там звізди пробивались» О. Кобилянської та ін.). Залежно від наявності чи відсутності фабули змінюються й співвідношення епічного та ліричного компонента, а також і композиція.

Справді традиційний і характерний для ліричної прози жанр – це поезія в прозі. Саме вона є своєрідним «обличчям» метажанру, інколи навіть усю ліричну прозу зводять лише до поезій у прозі. Хоча й тут не всі дослідники погоджуються, що твори цього структурного типу є жанром, дається взнаки вільний, «атектонічний» (за Г. Вельфліном) характер. Ще І. Денисюк відводив їй межове місце: «На стику між прозовими і поетичними жанрами перебуває поезія в прозі...», – зазначає дослідник [42, 23]. У «Літературній енциклопедії термінів та понять» (2003) за редакцією О. Ніколюкіна зазначається, що «вірш у прозі» (російською – «стихотворение в прозе» – єдина назва жанру, тоді як в українському літературознавстві поруч функціонують «поезія в прозі» й «вірш у прозі», «вірш прозою») – це «форма, близька до ліричної прози» [70, 781], а в українському «Літературознавчому словнику-довіднику» (2006) аналогічно до І. Денисюка, її називають «помежовим жанром» [73, 129].

Внутрішня композиція поезій у прозі визначається особливостями взаємозв'язку ліричного суб'єкта і можливих суб'єктів мовлення (згідно з термінологією Б. Кормана), своєрідністю конфлікту й сюжету, а зовнішня – архітектоніка – об'ємом твору й членуванням на абзаци. Саме архітектоніка тут слугує засобом акцентування, за допомогою абзацного поділу автор спрямовує сприйняття читача, поступово нарощує або знижує емоційну напругу.

Майстерно застосував особливості поезій у прозі задля вираження емоційного малюнку В. Стефанік. «Художнім відкриттям Стефаніка було його монументальне мислення у формі мініатюри. Це також стало відкриттям потужної енергії художнього слова, яке робило великий вплив на читача» [42, 158], – стверджує І. Денисюк. Максимально сконденсовані поезії в прозі, незважаючи на малий обсяг, залишають значний слід, інколи навіть на підсвідомому рівні. Такий ефект досягається багато в чому завдяки частотному абзацному подрібненню. Фрагментарні, обірвані речення створюють ілюзію психологічного напруження ліричного суб'єкта, яке заважає його думці розгортатися лінійно, змушуючи щоразу починати нове речення з абзацу. Таким чином залучається потенціал парадигматичного зв'язку, наближаючи прозу до вірша. «У структуруванні на абзаци, – пише О. Бігун, – виявляє себе так звана надфразова єдність. Абзац починає ототожнюватись із смисловою одиницею в контексті прозового викладу твору. Відтак запис поезій у прозі в формі абзаців сприяв відтворенню закінченої думки як окремого художнього фрагменту» [16, 35].

Так побудована поезія в прозі В. Стефаніка «Чарівник». Кожне нове речення починається з абзацу, більше того навіть одне речення розбивається на частини. Цей прийом наближає прозовий твір до віршованого тексту. Крім того, подібна архітектонічна особливість підкреслює автокомунікативний характер поезії в прозі, коли автор ніби передає повідомлення сам собі, внаслідок чого воно отримує додаткові сенси й здійснює сугестивний вплив не лише на автора, а й на реципієнта. Посилення впливу відбувається за допомогою риторичних звертань та окликів:

«Отак лежу я,

*перегинаюся й перевиваюся стражучий всіма вічними муками,
поцілений тобою, строгий стрільче, ти незнаний – боже...*

Поціль глибше!

Ще раз поціль!

Пробий, злами то серце.

До чого та мука

стрілами тупоозубими?» [126, 39].

Р. Піхманець стверджує, що «тенденція до перетворення на суто синтагматичний, асемантичний текст може сягнути рівня, аж поетичний твір чи якийсь його фрагмент вступить у конфлікт із граматичними законами мови. Але боятися цього не слід. Внаслідок цього лише збагачується художній зміст» [103, 270]. Крім того, така уривчаста, поділена на абзаци будова наближає текст до верлібрової форми. Аналізована поезія в прозі є, напевно, найяскравішим зразком такої архітекtonіки, коли проза навіть візуально має вигляд вірша. Такий прийом посилює суб'єктивний характер письма автора, адже набагато частіше зустрічаються випадки лінійної організації, хоча принцип подрібнення на абзаци залишається притаманним фактично всім зразкам жанру¹.

Отже, таке детальне членування тексту має художню мету, воно покликане увиразнити авторські інтенції, виділити окремі ключові слова й фрази, бо, як відомо, абзац – це окрема смислова єдність, а слова, що завершують один абзац і починають інший мають підкреслене семантичне навантаження. Про суб'єктивність нетрадиційного поділу тексту йдеться й у фахівця з теорії ритмізованої прози М. Гіршмана, який зауважує, що «будь-що незвичне на фоні усталених для мови синтаксичних норм мовленнєвого членування переносить центр уваги з повідомлення на того, хто повідомляє, <...> на те, як суб'єкт мислить і переживає подану ситуацію» [35, 272]. Таким чином, об'ємно-прагматичне членування поезії в прозі, позначене авторською суб'єктивністю, допомагає створити відповідний емоційний настрій і заглибитися в переживання ліричного суб'єкта

Проте, ритм прози створюється не тільки завдяки подрібненому абзацному членуванню тексту. Задля досягнення максимального художнього ефекту, сугестивного впливу ритмічна

¹ Про це йшлося під час аналізу поезії в прозі О. Кобилянської «Рожі».

організація твору має посилюватись іншими композиційними особливостями, зокрема за допомогою чергування однотипних або різних мовних одиниць – звуків, синтагм, певного розміщення слів і словосполучень у реченні чи абзаці, а також за рахунок повторів. Так, В. Стефанік у зазначеній поезії в прозі «Чарівник» вдається й до синтаксичних інверсій, як наприклад, у першому рядку наведеного уривку, де присудок стоїть перед підметом («лежу я»), а також в останньому рядку, коли означуване слово стоїть перед означенням («стрілами тупозубими»). Чергування двоскладних, поширених речень і односкладних непоширених, надає останнім значення своєрідних рефренів: «Хто мене гріє, хто ні ще любить? Дайте гарячі руки! Дайте вугля з серця!» [126, 39].

О. Бігун, детально проаналізувавши особливості поезій у прозі, узагальнює: «Загалом поезіям у прозі притаманна відсутність строгих метричних та ритмічних характеристик, а особлива поетичність досягається лірико-медитативним спрямуванням, особливістю композиції, засобами ритмомелодики, сентиментальним пафосом, стилем автора тощо» [16, 32].

Щодо повторів, то вони є визначальною рисою поезики малих прозових жанрових форм В. Стефаніка, інколи повтори виступають не лише прийомом, а й принципом організації твору. У «Чарівнику» ця синтаксична фігура відіграє особливу роль. По-перше, у створенні згадуваної ритмізації, а по-друге, як джерело сугестивності, вони насичують увесь текст, це можна простежити хоча б у наведених уривках.

Ритмізована проза зустрічається й у більших жанрових формах ліричної прози, у ліричних романах і повістях. Більші за обсягом жанри, як уже зазначалося, викликають суперечки дослідників, адже інколи важко з'ясувати ту межу, що відокремлює епічну прозу з ліричними відступами від власне ліричної прози. Залежно від міри проникнення ліризму в прозовий твір, ступінь ліризації може бути різним, від ледь вловимої інтонації, до відкритого монологічного самовираження автора, власне, того, що ми називасмо ліричною прозою. Ритмічна організація тут теж має важливе значення, на чому неодноразово наголошували дослідники. «Поширеною формою безпосереднього вияву авторського ставлення, емоційності в прозі, – зазначає

Е. Бальбуров, – є суб'єктно забарвлена оповідь, де використовується специфічний ритм та інтонація, характерні для афективного синтаксису, а також експресивна лексика» [9, 39].

На відміну від найближчих до ліричних віршів поезій у прозі, у більших жанрових формах ліричної прози ритмізується не весь текст, а лише найбільш емоційно насичені уривки, коли автор, інколи навіть підсвідомо, поетизує й ритмізує прозу. Завдяки ритмізації створюється ілюзія руху, притаманна багатьом лірико-прозовим творам. Про це йшлося у А. Ельяшевича, який характеризує відмінності між епічним та ліричним романом, зауважував, що «на відміну від епічного роману, роман ліричний зображує життя в самому його русі, в процесі його сприйняття й переживання суб'єктом» [165, 193].

Так передає своє переживання життя А. Любченко у ліричній повісті «Вертеп». Рух для автора, прихильника естетичної програми романтики вітаїзму, – це ознака життя, молодості, тому в ліричній повісті він є своєрідним лейтмотивом, і виражається на структурному рівні у вигляді ритмізованої прози. Розглянемо уривок однієї з новел ліричної повісті – «Атлетика», назва якої вже асоціюється з динамікою: *«Ви піддаєтесь силі цього дійства. Вас опановує таке ж бажання. Вас мимоволі тягне в той же бік. Ви теж напружено скеровуєте позір, ви теж підсилені його стремлінням, охоплюєте далеч, ви теж вбираєте очима одіж, що заслоняє ґрунт. Ви одгортаєте примхливі складки, ви споглядаєте красу....»* [78, 317]. А. Любченко за допомогою ритмічних коротких речень, повторів нарощує емоційну напругу. Для наочної передачі ритму подаємо уривок у вигляді вірша:

*Ви піддаєтесь силі цього дійства.
Вас опановує таке ж бажання.
Вас мимоволі тягне в той же бік.
Ви теж напружено скеровуєте позір,
ви теж підсилені його стремлінням, охоплюєте далеч,
ви теж вбираєте очима одіж,
що заслоняє ґрунт.
Ви одгортаєте примхливі складки,
ви споглядаєте красу...*

Таким чином, прийом ритмізації прози, застосований авторами ліричної прози, сприяє створенню необхідної

емоційної атмосфери, суб'єктивує наратив, наближаючи твір до ліричного вірша, а також динамізує оповідь залежно від авторських інтенцій. Ритмічно може організовуватись увесь текст, якщо йдеться про малі жанрові форми ліричної прози, або окремих уривок, що надасть йому особливого семантичного та емоційного насичення.

Однією з головних ознак ліричної прози є її суб'єктивний, а часто сповідальний характер. У великих жанрових формах настанова на сповідальність відбувається у передмовах або вступних словах, характерних для архітектоніки ліричної прози. Автор безпосередньо звертається до читача, утверджуючи домінування авторської свідомості. Так, «Передмову» має ліричний роман Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції», «Передне слово» – ліричний роман О. Турянського «По за межами болю», «Передмову, одну з можливих» – «Тасмниця» Ю. Андруховича, «Слово перед завісою» – лірична повість А. Любченка «Вертеп» тощо. Часто такі твори мають автобіографічний характер, а ліричний суб'єкт максимально наближений до автора. Зокрема, «Тасмниця» Ю. Андруховича побудована у вигляді інтерв'ю автора з журналістом-біографом. Майстер літературних містифікацій, Ю. Андрухович, навівши у творі багато автобіографічних фактів, не лише створив ліричного суб'єкта, максимально наближеного до себе, але й змусив літературних критиків сперечатися з приводу реальності існування тасмничого німецького журналіста. Неприхованою автобіографічністю вирізняється й лірична кіноповість О. Довженка. Про це автор говорить у виділеному абзацами імпровізованому вступі: *«В цьому короткому нарисі автобіографічного кінооповідання автор поспішає зробити відразу деякі визнання: в його реальний повсякденний світ що не день, то частіше починають вторгатися спогади»* [44, 36]. Таким чином, підкреслюється взаємозв'язок оповідної структури із зовнішньою композицією твору.

Ліричну прозу інколи називають безсюжетною через особливий внутрішній, ліричний сюжет, притаманний метажанру. Особливо це стосується малих жанрових форм на зразок поезій у прозі. Хоча й тут дослідники виділяють фабульні та безфабульні варіанти (І. Денисюк, О. Кривуляк, О. Бігун та ін.). Якщо у першому випадку аналіз твору може спиратися на

сюжетну композицію, то у разі безфабульного варіанту завдання ускладнюється пошуком внутрішніх контрапунктів розвитку ліричного сюжету, де подія відступає на задній план. Тут необхідно звернутися до розгляду особливостей внутрішньої структури твору, які допомагають виявити імпліцитні авторські інтенції. Серед основних композиційних прийомів, що інколи переростають у принципи композиції, дослідник Б. Єсін виділяє повтор, посилення, протиставлення й монтаж. Рівноцінні за значенням, вони можуть взаємодіяти як на рівні тропів, так і принципів побудови твору. У ліричній прозі композиційні прийоми по-різному реалізують власні можливості у різноманітних жанрових трансформаціях.

Важливим композиційним прийомом, що інколи переростає в принцип організації твору, є повтор. «Ця група композиційних прийомів слугує виділенню й акцентуванню найбільш важливих, особливо значних моментів та ланок предметно-мовленнєвої тканини твору», – пише В. Халізов [148, 298]. Застосування повтору та його різновидів впливає на композицію всіх жанрових форм ліричної прози, визначає зв'язність тексту. Б. Єсін називає його «одним з найпростіших і у той же час найдійовіших прийомів композиції».

Для малих жанрових форм – поезій у прозі та їх різновидів, що розвинулися на межі ХІХ–ХХ століть, зокрема шкцілів, нарисів, етюдів, фантазій, акварельок тощо, повтор частіше стає організуючим принципом, а не просто синтаксичною фігурою. І. Денисюк вважає необхідним розрізняти етюд і ескіз, що перейшли з образотворчого мистецтва в літературознавство. Учений розглядає етюд як жанр, що передбачає спостереження, студіювання об'єкту, натомість ескіз, нарис і шкці називає синонімами, яким властивий «нахил до безсюжетності» [42, 225]. І дійсно, частіше за все твори цього жанру характеризуються послабленою фабулою, фрагментарністю, пов'язаною з імпресіоністичним характером письма. У будь-якому разі невеликий обсяг, послаблені причиново-наслідкові зв'язки компонентів, фрагментарність поезій у прозі переводять повтор у статус принципу композиції, на основі якого розгортаються образні поля тексту, зв'язуються різні просторові та часові плани твору. У ліричній прозі кількість

повторів різко збільшується порівняно з епічною, а в поезіях у прозі, з огляду на малий обсяг, відстань між ними зменшується, вони стають частотнішими, надаючи твору сугестивності.

У поезії в прозі домінує монолог автора, а повтор набуває рис лейтмотиву, характерного для ліричного роду. Такою композиційною своєрідністю вирізняється, наприклад, поезія в прозі Г. Хоткевича «Жаль за горами», де у назві сконденсовано ідею. *«Гори мої, гори, любі мої верхи... Ходив я вами – тужу я за вами...»* [154, 374] – ця фраза, що починає твір, є своєрідним рефреном, який періодично повторюється, акцентуючи увагу читача. Крім того, рефрен відокремлює одну думку від іншої, перебуваючи на межі, та пов'язуючи розрізненні переживання. Рефрен виконує тут функцію обрамлення, ним починається поезія в прозі й завершується. Останній рефрен, насичений додатковими смисловими значеннями, набуває метонімічних ознак. Гори – це вже не просто краса природи, за якою сумує ліричний суб'єкт. Вони стають узагальненим образом усієї гірської України та волелюбних гуцулів, унікальна культура й побут яких поступово знищувалися цивілізацією та умовами життя, створеними політикою Чехословаччини. В останньому рефрені ліричний суб'єкт узагальнює й озвучує цю думку: *«О-о-ой, тужить душа моя за вами, гори! За вашою красою несходною, за вашою поезією невиплаканою! А ще гірше тужить душа за людом щирим твоїм, о земле ти рідна, Україна гірська!..»* [154, 377].

Крім того, повтори у «Жалю за горами» виконують функцію ритмізації прози та вираження автокомунікативного характеру твору. Експресивність повтору тут заснована на відповідному інтонаційному оформленні висловлювання, вона динамізує оповідь й виражає збуджений емоційний стан ліричного суб'єкта: *«Нехай сіють вівчарики співаночки шуварами, нехай звуками трембіти будиться ранок, нехай дише тут усе неприступністю дикої красуні, що на зневагу чужинця відповідає смертельним ударом... »* [154, 375]; *«А я тебе бачив, гуцуле. Бачив серед скаженої ріки на тяжкій, безумно тяжкій роботі, бачив у свято зачмеленого, отруєного, бачив у стаї на полонині, бачив у хаті курниці»* [Там само, 376]).

Отже, повтори у структурі поезій у прозі є не лише стилістичним засобом вираження, а, за висловом Р. Якуца, «детермінантою текстотворення» [168]. З огляду на безфабульний

характер більшості творів цього жанру, повтор часто виступає композиційним принципом організації оповіді.

Щодо більших жанрових форм, то епічне тут впливає на композиційні аспекти набагато активніше. Проте, як зазначалося у попередньому розділі, незважаючи на епічну формальну організацію метажанру, домінує все ж таки ліричне начало, а тому й сюжет має ліричний характер. Повтор тут нерідко співвідносить різні суб'єктно-мовленнєві плани тексту, актуалізує сенси, що є визначальними для його інтерпретації, причому щоразу він характеризується своєрідним нарощуванням сенсу. Однак, якщо у малих жанрових формах повтор може бути єдиним принципом композиційної організації, то більші форми – ліричні повісті, новели та романи – мають у своєму розпорядженні матеріал, який важко впорядкувати лише за допомогою якогось одного прийому. Тому тут скоріше йтиметься про їх взаємодію.

Узагалі, більші жанрові форми ліричної прози є предметом суперечок дослідників, про що вже йшлося. Проте, вважаємо, що не визнавати ліричні романи, повісті й оповідання не можна, адже більшість їх структурних характеристик збігається з ознаками ліричної прози й «не вписується» в рамки епічних творів. Інша справа, що за аналогією до класифікації поезій у прозі, можна припустити коливання у співвідношенні епічного та ліричного начал у той чи інший бік. Проте, неодмінна ознака ліричної прози – перевага ліричної змістової, що досягається насамперед завдяки моноцентричній позиції ліричного суб'єкта чи власне автора – зберігається, змінюється лише сила дії епічних законів. Звичайно, цей поділ умовний, як остаточно невизначеною досі лишається й лірична проза. Це і зумовлює постійні дискусії довкола метажанру.

Якщо епічна складова під впливом ліричної семантичної організації остаточно не втрачає своїх особливостей, то маємо ліричні романи й повісті, де подієвий сюжет, поданий крізь призму сприйняття ліричного суб'єкта свідомості, легко простежується. Крім того, порівняно з меншими жанровими формами, частіше зустрічаються твори з іншими суб'єктами мовлення, крім ліричного суб'єкта, звичайно, при безумовному пануванні монологічної авторської свідомості. Так організована сповідальна література, деякі романи-подорожі, автобіографії, які

мають ознаки ліричної прози, де автор подає історію свого життя, переосмислюючи її, заглибившись у спогади. Автор може навіть наділяти автобіографічними рисами вигаданого героя, як у ліричному романі Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції», або засновувати оповідь на реальних подіях (хоча тут не варто забувати про авторську суб'єктивність і можливості художнього вимислу), як «Гасмниця» Ю. Андруховича. Наголошуємо, що попри всі свої особливості, ці твори на нашу думку, є ліричною прозою, адже відповідають формально-змістовим особливостям метажанру.

Якщо ліричний зміст повністю підпорядковує епічну форму, то подієва канва твору відходить на задній план, внутрішній світ експліцитного автора стає безпосереднім предметом зображення, відповідно розгортання ліричного сюжету може бути непередбачуваним і фрагментарним, як і плин думок ліричного суб'єкта. Тому композиція сюжету, а саме традиційні її чинники у вигляді зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки, тут фактично не окреслені. Натомість, композиція таких творів скоріше наближена до композиції безфабульних поезій у прозі. До цього типу належать ліричні романи на зразок «Усамітненого» В. Розанова, ліричні новели у дусі «Арабесок» Миколи Хвильового або ліричні повісті, подібні до фрагментарного, сповненого асоціацій «Вертепу» А. Любченка.

Особливості співвідношення епічного та ліричного компонентів у структурі більших жанрових форм ліричної прози цікаві з погляду композиційної організації. Автор свідомо добирає композиційні прийоми, спеціально розраховуючи найкращі моменти можливого емоційного впливу на читача, адже особливістю метажанру є те, що він змушує пережити разом з ліричним суб'єктом те, що не піддається звичайному опису. Отже, автори вдаються до відповідних композиційних прийомів, які інколи мають експериментальний характер. Композиція ліричної прози характеризується певною свободою, яка сполучається з межевою суб'єктивністю та асоціативністю. Так, наприклад, побудовано ліричний роман О. Турянського «По за межами болю». Повтор, протиставлення, паралелізм і монтаж гармонізують розрізнені фрагменти плин авторської свідомості, художні деталі портретів героїв, забарвлені суб'єктивністю

авторського сприйняття, акцентують увагу реципієнта, забезпечують зв'язність тексту. В основі ліричного роману лежить принцип лейтомтиву, наскрізні повтори пронизують текст і організовують його композицію.

Характерними є точні та синонімічні повтори кольоративів, які фомрують зорову «картину з безодні. Різні варіації повторів, у яких фігурують кольори водночас посилюють ефект сприйняття й візуалізації, переростають в прийом посилення, коли повтори стають частотнішими й динамізують атмосферу твору. Урешті принцип повтору стає наскрізним. Повсякчас зринає чорний, сизий, сірий, червоний, що виступає або у вигляді точного лексичного повтору, або у складі тропів. Покликані актуалізувати й увиразнити мотив смерті, повтори стають частотними, фарби згущуються, текст наділяється рисами сугестивності: *«Чорні хмари закрили задрісно сонце і блакить неба й повисли над ними, як велетенські чорні крила всесвітнього духа знищення. І спокійні ці хмари, як німе прокляття, непорушні, мов скелі, невблаганні, як доля. Понура тьма хмар поклатлася гробним каменем на замучені душі»* [137, 46].

На противагу темному семантичному простору постає світлий, пов'язаний з образом сонця. Тут виявляється протиставна функція повторів. Протиставляються «верх-низ», «реальність-марення», «світло-темрява», «рух-спокій». Опозиційні пари врешті зводимі до однієї – «життя-смерть». Персоніфіковані образи природи також діють за принципом контрасту. Так, легка «срібно-біла хмарка», де зменшувальна форма свідчить про позитивне семантичне навантаження образу хмари, протиставляється «чорним хмарам»: *«З безодні виринає срібно-біла хмарка. Як сонна мрія, знімається над ними і пливе на стрічу понурій тьмі небес. Ні, це не хмарка... Це якесь дивне ство, що співчуває людському стражданню»* [137, 48], *«Чорні хмари застувались на краях дивною барвою, наче обкипіли застиглою кров'ю. Дух руйни показує своє сонне обличчя»* [Там само, 99].

Зелений колір – традиційно символ життя, молодості, відродження – реалізує своє пряме значення лише у галюцинаціях ліричного суб'єкта, протиставляючи їх жорстокій «похмурій далі» реальності:

«Ніколич глядить у далеку похмуру даль і здається, що його очі шукають когось».

Дивиться тепер на товаришів і шепче:

– Чуєте? Хтось плаче... Я чую... хтось плаче... Він далеко від нас... стоїть на зеленій мураві... в ясному сяйві... він видить нас... він плаче...» [137, 108]; «Серед незбагненої, безконечної, могильної тиші доходить до їхньої душі, як останній сон, якийсь давно вже завмерлий голос із далеких, сонячних країн. І тихесенько гомонить і бринить, як мушка в зеленій, сонцем леліяній траві» [Там само, 51].

У дійсності зелений можна побачити хіба що на хворих обличчях товаришів: *«Уста судорожно затиснені, жили на темно-сірих і зелених чолах виступають наверх, наче хочуть одірватися від обличчя» [137, 47].*

Поширеними є метафоричні повтори. Вони створюють своєрідні образні паралелі. Так, у свідомості ліричного суб'єкта зближуються гірські хребти й людські ребра: *«Гірський хребет розпустив могутні, розколені, пошарпані й нагі ребра, які місцями тонуть під ногами тіней у сизій млі, то знов виринають із неї і гинуть на крайнебі в чорних жмарах» [137, 44]. Далі це метафоричне порівняння актуалізується художньою деталлю в описі загиблого товариша: «Його грудна клітка наче роздерла блідо-зелену шкіру, і ребра дивилися сумно, наче голі жebraки, на чорний, понурий світ» [Там само, 70].*

Узагалі, для поезики ліричного роману притаманний повтор метонімічних означень людини. Така метонімія увиразнює не просто візуальний, а й емоційний образ виснажених втікачів, що фактично втратили людський вигляд. Таким чином, композиційні прийоми ілюструють художню мету автора-експресіоніста зобразити жахливі наслідки війни, а також стан людей на межі життя й смерті.

Крім того, роль повторів полягає у створенні характерної для ліричної прози ритмізації, анафористичні повтори сугестують оповідь. Враження посилюється частотним поділом на абзаци:

«Хай моє скромне оповідання покладеться жалобним вінком квітів на їхню нікому не знану, Богом і людьми забуту могилу!

Хай наші спільні муки падають прокльоном на старий світ, який ще досі тоне в морі крові й нікчемності.

Хай ясна ідея, що в цім оповіданні промінням блискає з цвинтарища й хаосу стихій із безмежного болю й божевілля людей...» [137, 43].

«Де ти, Василю, мій друже єдиний?

Ти упав серед снігу.

Чи ще живеш?

Чи вже більше не чуєш болю?

Чи вже дивишся з недосяжних висот на мене?» [137, 50].

Ліричний роман О. Турянського – приклад того, яким чином композиційний прийом повтору, взаємодіючи з посиленням і протиставленням, переростає у принцип, здатний організувати фрагментарний текст, збудований на враженнях та асоціаціях ліричного суб'єкта. Повтори й протиставлення створюють у ліричному романі складну й розгалужену картину свідомості. Якщо менші жанрові форми, зокрема поезії в прозі, організовуються в основному за допомогою якогось одного композиційного принципу, то більші, з огляду на ширший художній матеріал, вимагають взаємодії декількох.

Особлива ритмічна організація ліричної прози, найяскравіше виражена у поезіях у прозі, вимагає особливої уваги до добору композиційних прийомів. Повтор серед них посідає досить важливе місце, адже його застосування значною мірою ритмізує текст. Час від часу повтори то пришвидшують оповідь, ритмізуючи її, то навпаки, фокусуючись на одній деталі, затримують її. Це залежить від авторського задуму.

Характерним композиційним прийомом ліричної прози, як такої, що має сповідальний та автобіографічний характер, є ретроспекція. Ретроспективні вклучення увиразнюють контраст між минулим і сучасним, змушують ліричного суб'єкта до емоційного переживання колишніх подій, до роздумів. Поєднати розрізненні часові пласти допомагає композиційний прийом, що прийшов з кіномистецтва – монтаж. З огляду на фрагментарність ліричної прози, цей прийом є досить важливим композиційним чинником і вимагає окремого розгляду. Йому присвячено наступний пункт.

Монтаж у ліричній прозі

Своєрідність метажанру ліричної прози вимагає уважного добору композиційних прийомів у творенні тексту. Фрагментарна форма, асоціативний зв'язок зображуваних явищ, що доволі часто перемежуються з роздумами ліричного суб'єкта, потребують особливого способу організації твору. Лірична проза, спрямована на чуттєве сприйняття, виклик емоційної реакції читача досить

вдало використовує прийом монтажу, що, на думку більшості вчених (Ю. Тинянов, Вяч. Иванов, В. Халізеєв, Л. Чернець та ін.), прийшов із мистецтва кіно. Близькість кінематографа й літератури очевидна й підтверджена багатьма науковцями. Так, Ю. Лотман помітив, що «структура кінооповіді дуже цікава саме тим, що оголює механіку будь-якої художньої оповіді» [77, 138]. З розвитком мистецтва кіно було відкрито нові засоби й принципи створення реальності часо-просторових відносин, а монтаж став одним із найважливіших композиційних принципів. Щоправда, в літературі він набув власних специфічних рис, зумовлених особливостями мистецтва слова.

Деякі дослідники вважають, що монтажна техніка з'явилася задовго до появи кінематографу. Так, А. Речка на підтвердження цієї думки наводить погляд Ю. Корзова, який вважає, що застосування специфічних прийомів у балетному мистецтві, так званих «монтажних напливів» – ремінісценцій, ретроспекцій, сновидінь, що входили в основний сюжет, – є свідченням самостійного виникнення монтажу [111, 35]. Доктор мистецтвознавства і режисер О. Соколов узагалі зазначає, що «монтаж вигадала література та її провісник – людська мова. А якщо ще точніше – природа, що наділила нас здатністю мислити» [127, 154]. Учений навіть процес мислення розуміє як своєрідний монтаж: одне слово докладається до другого, потім до нього – третє – і так утворюється фраза, за нею – інша – і ось людина мислить. О. Соколов пише, що екранний твір – це завжди оповідь, що складається зі «шматочків» сенсу [Там само, 154–155].

У будь-якому разі теорія монтажної композиції базується на кінематографічних засадах. Тому одними з перших теоретиків монтажу є власне діячі кіно – С. Ейзенштейн та Л. Кулешов. Теорія С. Ейзенштейна спиралася на ідею, що протиставлення двох кадрів робить більший вплив, аніж кожен кадр окремо. Монтажу відводилася не так інформативна, як асоціативна роль. Л. Кулешову належить винайдення так званого «ефекту Кулешова», коли сенс попереднього кадру залежить від змісту наступного. Отже, незважаючи на зовнішню різницю фрагментів, вони поєднані зв'язками загальної цілісної ідеї, вкладеної режисером у добір кадрів. Це досить важливе зауваження, яке, перенесене на літературний ґрунт, виводить авторську свідомість

на передній план, вона стає своєрідним об'єднавчим стрижнем у творах з монтажною композицією. Наведена думка цілком стосується особливостей поетики ліричної прози, де гомогенізуючий тип авторської свідомості стає виразно пріоритетним. Отже, добір та розміщення фрагментів для монтажу є своєрідною авторською інтенцією, за його допомогою реалізуються імпліцитні інтенції авторської свідомості.

Кіномитці фактично вивели теорію монтажу на новий щабель розвитку, давши підставу науковцям застосувати принципи кіно в інших сферах. Зокрема, літературознавці активно послуговуються термінологією кіно, перевівши її у категорії філології: монтаж, крупний план, фокус, кадр тощо. К Разлогов з цього приводу зазначає, що ««відкриття» монтажу та його формотворчої ролі в наймолодшому та наймасовішому виді мистецтва не могло не призвести до пошуків прототипів у інших – більш традиційних та позначених печаттю культурної респектабельності – формах творчості» [109].

І справді, кінематограф запропонував нові засоби творення реальності, що вплинуло на свідомість та світосприйняття людини ХХ століття. Саме на цей час припадає пік популярності ліричної прози. З погляду мистецтва слова, монтаж – це «засіб побудови літературного твору, коли переважає перервність, дискретність зображення, його «розбитість» на фрагменти» [148, 312].

Звичайно, і до ХХ століття письменники вдавалися до окремих прийомів монтажною композиції, як справедливо вважає згадуваний вище Ю. Корзов. Не заперечує цієї думки й Вяч. Иванов, наголошуючи на зміні значення прийому протягом історії його розвитку: «Якщо монтаж у цьому широкому сенсі існував завжди, то одна доба відрізняється від іншої ступенем «монтажності». У мистецтві початку нашого століття побудова за подібним до давнього бриколажу монтажним типом таких колажів, як і монтажний розклад одного предмету, було пов'язане і з новим підходом до простору» [51, 120]. Отже, варто акцентувати увагу не так на винаході нового прийому, як на теоретичному обґрунтуванні монтажною техніки у ХХ столітті, і, як наслідок, – на її активному поширенні.

Нові підходи до побудови текстів, еволюція фрагментарних форм, зіставлення на перший погляд непов'язаних між собою уривків, переміщення акценту з подієвої канви на перебіг авторської думки, асоціацій та роздумів вимагали оновлення прийомів композиції. Значну роль відіграла техніка монтажу, а разом з нею і монтажна композиція, у розвитку ліричної прози. Насичена асоціаціями та химерними сплетіннями авторської думки, заснована на ліричній домінанті вона не вкладалася в рамки традиційної структури. Крім того, схильність ліричної прози до фрагментарності зробила монтаж її основним структурним чинником поруч із повторами та протиставленнями: «Внутрішні емоційно-змістові, асоціативні зв'язки між персонажами, подіями, епізодами, деталями виявляються більш важливими, ніж їх зовнішні, предметні, просторово-часові та причиново-наслідкові «зчеплення»» [148, 312]. Отже, поширення монтажної композиції в літературі сприяло відповідно й удосконаленню поетики ліричної прози.

Незважаючи на це, не можна оминути увагою того факту, що деякі дослідники вважають монтаж ознакою епічності тексту. Теоретик епічного театру Б. Брехт зазначав, що монтаж надає текстові рис епосу, а П. Шонді назвав прийом «упаковкою для епосу» [цит. за: 100, 36]. Така думка пояснюється тим, що монтаж робить невеликий за обсягом текст досить містким, дає змогу охопити панорамний матеріал, «зріз доби», що складається з окремих характерних фрагментів-кадрів. Така панорамність притаманна передусім епічним творам. Проте, не слід забувати, що, по-перше, лірична проза все ж таки утворилася за допомогою не лише ліричного а й епічного начала, а по-друге, використання монтажу тут необхідне радше для поєднання інколи досить розрізнених спогадів ліричного суб'єкта, зіставлення подій минулого та сучасного тощо. В. Халізов вважає, що монтаж фіксує «ті спів- і протиставлення (подібності й контрасти, аналогії та антитези), які не продиктовані логікою зображуваного, але напряду відбивають авторські перебіг думок і асоціації» [148, 312]. Асоціативність, довільний виклад авторських думок – це риси притаманні ліричній прозі, отже, їй не обійтися без монтажу.

Варто згадати про поширену в ХХ столітті літературу «потому свідомості», яку також пов'язують із ліричною прозою.

«Потоком свідомості» називають «концепцію зображення реальності у свідомості персонажів» [70, 773]. Термін також застосовують для позначення спеціального прийому конструювання тексту, що спрямований на безпосереднє відтворення душевного життя, емоцій та переживань. Задля збереження зовнішнього обрисю сюжету, автори вдаються до монтажу думок і асоціацій суб'єкта. «Потік свідомості у літературі – це справді також монтаж. Завдяки багатшому інструментарію, в літературному тексті це монтаж образів різного походження (візуальних, слухових тощо), їх фіксація та мовленнєва реакція свідомості на них», – вважає З. Лещишин [68, 239-240]. Лірична проза характеризується залученням аудіовізуальних образів, аналогій та викликаних ними роздумів, що створюють своєрідні ланцюги емоційних реакцій, переживань тощо. Отже, така хаотичність і різнорідність матеріалу вимагає певної єдності, яка досягається за допомогою прийому монтажу.

Яскравим прикладом «потоків свідомості» в українській літературі став етюд М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Безіменний, а тому ще більш наближений до автора ліричний суб'єкт, спостерігає за повільною смертю дочки, а його свідомість продукує зовсім відсторонені думки та образи. «У етюді «Цвіт яблуні» Коцюбинський зміщує художню оптику «всерединою» свідомості свого персонажа і як результат має техніку асоціацій, «потоків свідомості», яка стилістично адекватна предмету зображення», – зазначає О. Колінько [59, 130]. Занурення у процеси підсвідомості вносить психологічний елемент у твір, автор оголює психічні процеси, що відбуваються у свідомості людини. Проте етюд є цілком монологічним, у ньому відбито прикмети авторської мови, тенденція до психологічного самоспостереження посилена тут у зв'язку з явищем автокомунікації, а детальний опис перебігу психічних процесів, монтаж різнопланових образів, витворюваних свідомістю, пов'язаний із межовим станом психічного напруження суб'єкта. Це виразні ознаки ліричної прози.

Крім того, автокомунікативний характер ліричного етюду, зарахованого Я. Поліщуком до групи автотематичних творів [105, 84], допомагає простежити реалізацію прийому монтажу у внутрішньому монологі ліричного суб'єкта, де момент

переживання людини як батька, що втрачає дитину, «стикається» з психологією людини-письменника. М. Коцюбинський виступає як модерніст, торкаючись теми ролі та призначення митця й творчості. «Відгукуючись на повсякчас популярний мотив, зокрема в добу раннього модернізму з його підкресленим та часто демонстративним естетизмом, що нерідко перетворювався на самодостатню філософську концепцію, М. Коцюбинський запропонував оригінальну версію розуміння творчості, власну відповідь на одвічну загадку, котра інтригувала багатьох» [Там само, 84].

«Напружена мов струна на струменті» [57, 181] психіка ліричного суб'єкта не витримує навантаження й переносить його з жахливої реальності в ласкавий світ природи. Реалізація такого перенесення стає можливою за допомогою прийому монтажу. Реальна картина поступового згасання маленької дитини, свистяче дихання уражених легенів зіставляється із зображенням весняної ночі та викликаних нею відсторонених роздумів ліричного суб'єкта про роман, над яким він працює. Переживання щойно віднайдених майбутніх епізодів химерно поєднується з жахливою дійсністю, хіба що в романі *«запахи душать груди та тріпочеться оддаль глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня»* [57, 179] від нових вражень, а в реальності в грудях дитини «свистить» і їй важко дихати від прогресуючої хвороби. М. Коцюбинський розмежовує «кадри», свідомо позначаючи їх межі автокомунікативним зверненням ліричного суб'єкта ніби до себе самого: *«Я стрепенувсь. Боже. Що зі мною?»* [64, 179].

Тут доречно згадати теорію прийому одивнення, запропоновану В. Шкловським у статті «Мистецтво як прийом» [160], з якою був знайомий і С. Ейзенштейн. Одивнення в більш пізніх теоретичних розвідках літературознавць пояснював як «здивування світу, його загострене сприйняття» [159, 188]. Саме таке загострене сприйняття, свідомо фіксоване ліричним суб'єктом «Цвіту яблуні», характеризує його стан: *«Я бачу все незвичайно виразно, як у гарячці»* [64, 183]; *«Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! тепер симетрично!..»* [Там само, 178]; І тут же думка перестрибує: *«А свист не вгаває. Я його чую й крізь зачинені двері»* [Там само, 178].

Автор вдається до оголення «монтажних стиків» [110, 48]. Так само, як і в кіно, вони можуть бути непомітними, а можуть, навпаки, навмисно акцентуватися. О. Соколов зазначає, «що одне не може бути замінене іншим без втрати для сенсу, для передачі змісту, для цілеспрямованого впливу на емоції...» [127, 48]. Отже, подібне акцентування посилює емоційну напругу етюду аж до сугестивності, наголошує на контрасті смерті дитини й відродження природи, символічно позначеному цвітом яблуні.

Однією з провідних характеристик «потoku свідомості» є довільний перехід думки суб'єкта свідомості в часопросторі, що імітує реальний перебіг роздумів. Цей процес не завжди підпорядкований законам логіки, бо зумовлюється емоційним станом суб'єкта свідомості. Схвильована людина схильна до безсистемного відтворення вражень та викликаних ними асоціацій, що на письмі інколи має графічне вираження. «Стики», які утворюються під час монтажу кадрів-фрагментів, наочно розмежовуються за допомогою графічних позначок – крапок, пробілів, що візуалізують монтажні шви. Узагалі, це досить характерний прийом для ліричної прози, який унаочнює емоційний стан ліричного суб'єкта, обриває нескінченний потік свідомості.

Особливу увагу графічній формі тексту надає О. Турянський у ліричному романі «Поза межами болю». Твір буквально перенасичений пробілами й крапками в кілька рядів, що відділяють один кадр-фрагмент від іншого. Монтаж упорядковує хаотичність, комбінуючи та зіставляючи розрізнені образи й картини, асоціації що виникають у свідомості ліричного суб'єкта. Причиново-наслідкові зв'язки під час такого монтажу не беруться до уваги, важливими лишаються внутрішні структурні єдності та підсвідомі аналогії. Ось ліричний суб'єкт роману Оглядовський дивиться на *«білу, скублену, застиглу млу з обриву»* [137, 57], яка манить його до себе, але сила життя не дає йому впасти. Аж тут наступний кадр напливає на попередній і після розриву у вигляді крапок в уяві ліричного суб'єкта постають «вони обое» – дружина й син – єдине джерело життя для нього в цих страшних умовах. Кожне речення наводиться з нового абзацу, що посилює монтажну подрібненість:

«Але ні.

Як зветься та сила?

Залізним ланцюгом скувала мене ззаду й не пускає...

О ні, життя не має ціни для мене.

.....
.....

Кажеться в казці: вони за сімома горами, за сімома ріками...

Та вони десь так далеко, за таким океаном, що йому не кінця ні краю немає...

Там вони обоє» [137, 57].

До графічного розмежування фрагментів-кадрів часто вдається Ю. Андрухович у «Таємниці». Як уже зазначалося, архітектонічно твір складається з передмови й семи глав. Кожна глава – окремий день інтерв'ю, яке дає ліричний суб'єкт журналісту Еґонові Альту. Отже, монтажний і архітектонічний принципи збігаються, адже щоразу, завершуючи день інтерв'ю, наступний вони починають новим епізодом з життя ліричного суб'єкта, який часто не є логічним продовженням попереднього. Дійсність відтворюється у спогадах ліричного суб'єкта, які накладаються один на одний, часто поза часовою послідовністю. Крім того, спогади довільно перемежуються з паралельними роздумами ліричного суб'єкта, ускладнюючи наратив.

Монтажний принцип зберігається й на візуальному рівні, текст поділений на запитання й відповіді, які інколи переростають в окрему оповідь. Її частини розділяються відбивками або зірочками. Особливо це спостерігається в останньому розділі-дні, коли журналіст не ставить запитань, а просто спілкується з ліричним суб'єктом.

Природа людського розмірковування здебільшого характеризується спонтанністю, асоціативністю, думка може довільно «перестрибувати» з одного часового простору в інший. Лірична проза за своїм характером сприяє зануренню ліричного суб'єкта у спомини, поверненню в минуле, що створює притаманну таким творам меланхолійну, ліричну атмосферу.

Вільне поводження автора з часом провокує формування «поточку свідомості», який завдяки багатоплановості дає змогу вдало реалізувати чи не найхарактерніший для ліричної прози тип монтажу – темпоральний або часовий. «Схрещення часів» називає його дослідниця М. Кондратюк, зазначаючи, що він

«може реалізуватися в різних варіантах: автономне співіснування, взаємопроникнення й синтез часових площин, несподівані зсуви, епізодичні вкраплення, тощо [60, 1].

Темпоральний монтаж відчутний у ліричній повісті «Вертеп» А. Любченка. «Вертеп» – своєрідний експеримент автора, де архітектонічну основу складають десять нібито не пов'язаних між собою новел, кожна з яких є самостійним твором. Монтажний і архітектонічний принципи тут діють одночасно: кожна новела виступає як окремий розділ і має свою назву. Л. Пізнюк називає їх «рухливими як кінокадри» [102, 24]. Єдність твору забезпечується завдяки міцному стрижню авторської свідомості, єдиному «промінню зору», що надає повісті моноцентричності й завершеності.

Образ вертепу не випадковий – це своєрідний символ життя, а «номери» – новели, які змінюють одна одну, – сцени з нього. Автор звертається до читача безпосередньо зі сторінок твору, що створює ефект щирості та правдоподібності. Традиційною для ліричної прози є й передмова – «Слово перед завісою», де ліричний суб'єкт, максимально наближений до автора, анонсує, про що власне будуть «номери» у вертепі – про *«грандіозний калейдоскоп життя»* [78, 267].

Об'єднає розрізнені новели у ліричну повість і лейтмотивний образ, пов'язаний із джерелом життя – жінкою. Це не лише абстрактний символ життя, а й конкретна постать, яка періодично з'являється в різних новелах. Так реалізується своєрідний наскрізний сюжет, який починається у новелі «Мелодрама» і завершується у передостанній – «Найменням – жінка». Сюжет ледь окреслений, він складається з вражень та домислів ліричного суб'єкта, який періодично бачить цю жінку крізь вікно квартири й «монтуює» у своїй свідомості її життя. Сюжет тут не є самоціллю автора, він лише поштовх до роздумів ліричного суб'єкта. Уперше жінка з'явилася на кладовищі, коли ховали її ще молодого чоловіка, потім автор вдається до часового монтажу й лише в передостанній новелі згадує її знову. У новелі «Найменням – жінка» автор сконденсовано передає життя жінки за рік. Пори року як кадри змінюють одна одну, а на їхньому тлі – жінка, яка крізь призму свідомості ліричного суб'єкта з «сумно-задуманой» восени, поступово стає *«задуманою»* взимку, а навесні *«з*

обличчя їй зникли блідість і болісність, лишилися тільки життява задума й твереза допитливість»[78, 324]. До того ж, вона була вже не сама, а з коханою людиною. Зрештою, життя не стоїть на місці, проголошує автор, молода жіноча душа прагне кохання, оновлення як усе живе, так само, як щосезону відроджується природа. Постійне порівняння життя людини і природи досягається за допомогою принципу паралелізму.

Тематично й сюжетно поєднані фрагменти віддалені не лише в часі, а й у монтажному ланцюгу іншими новелами-кадрами, адже між першою та останньою згадками про жінку – шість новел. Якщо у «Мелодрамі» лише з'являється образ молодої вдови, то в новелі «Найменням – жінка» художній час стискається й монтується. Його плін не послідовний, він залежить від авторського бажання, яке підлаштовує час задля досягнення художнього замислу – показати стрімкий рух життя: *«Вчора, хай це буде вчора, глухо й приречено попадали яблука...»* [78, 324]. Відбувається своєрідна контамінація, коли передостання новела сполучає в єдиний ланцюг події і враження, образи й настрої попередніх новел. Романтик вітаїзму А. Любченко на змістовому рівні проголошує ідею руху й життя, а на формальному – композиційна рамка об'єднує різнорідні за сюжетами новели-кадри в цілісну ліричну повість. Їх поєднує монтаж, що має вільний характер і є засобом вираження авторських інтенцій. Поступово, розрізнені новели складають за допомогою монтажу «грандіозний калейдоскоп» життя, адже саме на цьому наголошував автор у «Слові перед завісою»: *«Перед вами злива найрозмаїтіших кольорів та відтінків. Перед вами, як бачите, грандіозний калейдоскоп. Перед вами сліпучий екран відблисків, зворушлива симфонія удару і ласки. Перед вами (без перебільшень) – саме життя!»* [78, 267].

Ліричний суб'єкт нерідко виступає й суб'єктом спогадів. Про це вже йшлося у зв'язку з аналізом «Зачарованої Десни» О. Довженка. Ліричне «я» автора весь час повертається в спогадах у минуле, він оповідає про колишні враження дитини з позиції сучасного дорослого. Монтаж розрізнених у часі моментів минулого у їх асоціативному зіставленні презентує модель біографії ліричного суб'єкта як ланцюг окремих, розірваних фрагментів. Проте поєднання спогадів з актуальним часом написання твору лише на перший погляд видається довільним.

Насправді, у структуруванні художньої тканини відчувається присутність автора, а у випадку ліричної прози, вона ще й навмисно акцентується.

Приєм монтаж особливо актуальний і широко застосований у кіноповісті «Зачарована Десна», адже лірична кіноповість написана талановитим режисером, який мислить категоріями кіно. Один кадр змінює інший, охопивши значний часовий відрізок життя ліричного суб'єкта. Узагалі, про популярність прийому «переміщення» в часі, накладання часових пластів активно заговорили на початку минулого століття – в період оновлення не лише літературних прийомів, а й усього мистецтва. «У літературі ХХ ст., – зазначає В. Халізов, – широко розповсюджені раптові й немотивовані переходи від одних моментів життя персонажів до інших, більш ранніх, інколи вельми далеких, а також «забігання» наперед, у майбутнє» [148, 313]. До цього прийому вдається Г. Гайне у «Подорожі на Гарц». Відвідуючи різні куточки північної Німеччини, ліричний суб'єкт потрапляє в родину шахтарів з Клаусталю. Побут родини та її члени викликають у нього роздуми про нелегку шахтарську долю, зміну поколінь, кожне з яких має віддавати одвічну данину руднику, щоб вижити й прогодувати родину. У свідомості суб'єкта виникає картина життя цілого покоління завдяки зафіксованій крупним планом художній деталі – колись яскравої спідниці найстаршої в родині жінки. Часовий монтаж допомагає тут втілити те, що безпосередньо не споглядається ліричним суб'єктом і покликане до життя його асоціаціями: *«Стара, що сиділа за піччю навпроти великої шафи, була одягнена в кольорову спідницю зі старомодного матеріалу – весільний наряд її покійної матері. Правнук, в одязі рудокопа, білявий хлопчик зі спиртними очима, сидів біля її ніг, рахуючи квіти на спідниці, і стара, може бути, уже розповіла йому про це вбрання чимало історій, повчальних і цікавих, які, напевно, не так-то скоро зникнуть з пам'яті хлопчика; вони не раз пропливуть перед ним, коли він, уже дорослий, буде працювати на самоті нічних штолень «Кароліни» і, можливо, почне переказувати їх, коли милої бабусі давно вже не буде на світі, а сам він – уже срібноволосий, погаслий старий – буде сидіти, оточений онуками, навпроти великої шафи за піччю»* [29, 278].

Темпоральний або часовий монтаж не втратив актуальності й у ХХІ столітті. Так, ліричний суб'єкт «Тасмниці»

Ю. Андруховича вільно подорожує часом, з легкістю перестрибуючи з однієї епохи до іншої, а інколи взагалі перервавши власні спогади, починає оповідати про щось інше, а пізніше завершує те, з чого почав. Тому художній час інколи важко простежити, він стає хаотичним, суб'єктивним, відображаючи процеси свідомості ліричного «я». Оповідь починається з 2003 року й одразу ж у художній твір втручаються прийоми мистецтва кіно. Внутрішній погляд ліричного суб'єкта, наче відеокамера, фіксує найменші дрібниці: *«я пив чай з велетенської чашки, якоїсь уже навіть і не чашки, а миски, тобто вже не пив, а сьорбав...»* [3, 14]. І таких деталей протягом твору дуже багато. Сам ліричний суб'єкт також сприймає навколишнє як фільм, знятий його «внутрішнім кінематографом» [Гам само], де він же й у головній ролі. Так само легко відбувається часовий монтаж, і ліричний суб'єкт зі своїм alter ego – журналістом опиняються у 1970 році, в потязі до Праги. У романі таких часових зсувів чимало, причому часто вони акцентуються через оголення стиків – журналіст ставить запитання, а суб'єкт свідомості подумки переноситься в часі, шукаючи відповіді, або сам наголошує на часових стрибках, вибудовуючи оповідь так, як вимагає його внутрішнє суб'єктивне бачення: *«Зараз ми мусимо перестрибнути через два роки і повернутися на той інший, львівський вокзал, де всюди повно огидних типів і смердить рибними котлетами в тісті»,* – відповідає він на прохання Егона Альта розповісти, коли йому було найкраще в житті [3, 23]. Така деталізація створює характерну для ліричної прози синестезію й водночас надає достовірності оповіді. Деталі набувають тут важливого значення, адже описувані спогади є дитячими, коли світ сприймається особливо гостро. О. Соколов зазначає, що «читач за окремими фразами вибудовує у своїй свідомості ціле. Але зате кожна описана у дрібницях деталь викликає на його внутрішньому екрані більш яскраву картинку, більш емоційно сприймається й викликає відповідні переживання» [127, 173]. Про це свідчить і Вяч. Іванов, згадуючи, що С. Ейзенштейн починав історію крупного плану у своєму житті з дитячого відчуття величезної вишневої гілки над головою [164].

Деталізація, реалізована завдяки «крупному плану», споріднює літературу та кіно. Вона також пов'язана з монтажем,

який за своєю природою передбачає подрібнення. Особливо це стосується асоціативного монтажу, який, щоб створити новий фрагмент, мусить розкласти на частини інші, а потім по-новому, інколи досить химерно, поєднати уривки між собою. Цей різновид монтажу аналізує О. Соколов у праці «Монтаж: телевидение, кино, видео» (2005), наводячи за приклад можливість його реалізації в літературі у вигляді порівняння: «У мовленні, у письмовій творчості введенням слова «як» автор підштовхує читача або слухача до здійснення розумової асоціації, розумового зіставлення образів» [127, 167]. Інколи автор замінює частини об'єктів, змушуючи деталь одного порядку «працювати» на створення образності у фрагменті іншої. Таким чином зазвичай відбувається створення нового, часто метафоричного образу: автор зіставляє зовсім, на перший погляд не поєднувані сфери життя, образи й картини, створюючи цілісний образ і акцентуючи увагу на деталях та особливостях власного суб'єктивного сприйняття світу. Вони набувають подвійного семантичного навантаження, увиразнюючи образ.

Так, майстерно й досить комічно за допомогою асоціативного монтажу Г. Гайне у «Подорожі на Гарц» створив образ ученого доктора Саула Ашера, який вважав розум – найвищим принципом усього. Образ доктора тим яскравіший, що він є своєрідним уособленням усіх завзятих позитивістів. Навіть після смерті Саул Ашер з'явився перед нажаханим оповідачем у своїй звичній іпостасі філософа-позитивіста. Створений за допомогою асоціативного монтажу наукових і зовнішніх характеристик, образ свідчить про авторський іронічний погляд на подібних мислителів: *«Вигляд у нього був звичайний – той самий трансцендентально-сірий сюртук, ті ж абстрактні ніжки й те ж математичне обличчя; воно тільки здавалося жовтішим, рот, що за життя утворив два вугли в двадцять два з половиною градуси, був зжаний, а очниці збільшилися в діаметрі»* [29, 249].

С. Ейзенштейн стверджував, що «кожен монтажний шматок існує вже не як щось безвідносне, а виступає як певне зображення єдиної загальної теми, що однаково пронизує всі ці шматки. Зіставлення подібних деталей у певному ладі монтажу кличе до життя, змушує виникнути у сприйнятті те спільне, що породило кожне окреме й пов'язує їх між собою в ціле, а саме – в той

узагальнений образ, де автор, а за ним і глядач, переживають подану тему» [164, 49]. Незважаючи на можливу зовнішню хаотичність, справжній твір мистецтва має все ж таки підкорятися певним законам, у тому числі композиційним. С. Ліпін зазначає з цього приводу, що «майстерність письменника саме в тому, щоб точно відповідати художній закономірності, а не в тому, щоби примхливо пов'язувати уривки спогадів» [69, 106]. Тому принципи монтажної техніки, теоретично обґрунтовані й практично перевірені багатьма кіномитцями й письменниками, досить результативно працюють у ліричній прозі. Основний принцип монтажу, що полягає у збереженні змістової єдності, незалежно від різнорідності зображуваних фрагментів, зберігається й у літературі. Ця єдність стає більш змістовною, контрасти тільки підкреслюють спільне, а також активізують емоційно-чуттєву сферу читача.

Аналіз монтажної техніки дає змогу простежити механізм побудови образу, починаючи з візуального складника й закінчуючи виявленням його внутрішніх зв'язків зі структурою тексту. «Кожне нове зіставлення в тексті, побачене читачем, видозмінює змістові ракурси компонентів, що зіставляються, і тим самим відкривають можливості для нових зіставлень, які, своєю чергою, створюють нові змістові повороти, нові конфігурації змістових планів» [26, 332]. Монтаж ніби оголює структурні зв'язки між фрагментами твору, допомагаючи проникнути в авторський задум.

Подібні зв'язки не завжди помітні, лише детальний аналіз як форми, так і змісту ліричної прози дає змогу простежити їх. Розгляд монтажної техніки розкриває перед митцем слова широкі можливості аналізу. «Вона, – на думку О. Раппопорта, – допомагає образно фіксувати сутнісні взаємозв'язки, що безпосередньо не спостерігаються, поглиблено осягати світ у його різноякісності й багатстві, суперечностях і єдності» [110]. Таким чином, розуміння основних принципів монтажу робить доступнішим вияв внутрішніх закономірностей композиції ліричної прози, а разом з тим і творчого задуму автора. Подрібненість монтажної композиції, синтезування, на перший погляд не пов'язаних між собою фрагментів, нерідко створює мову високої метафоричної образності.

Таким чином, композиційні аспекти ліричної прози різноманітні. Вони зумовлені насамперед жанровими формами ліричної прози.

Важливим чинником композиції є концептосфера ліричної прози, адже для позбавленої чіткої фабули ліричної прози він є своєрідним згустком сенсу. Найпоширенішим у ліричній прозі є концепт природи, що має розгалужену структуру, репрезентовану за допомогою споріднених лексичних експлікантів, серед яких основними є сонце та небо. Вони мають архетипну структуру. Природні концепти пов'язані з просторовими, а інколи й мігрують з однієї групи в іншу, як це відбувається зокрема з концептом «гора», що простежено на прикладі ліричних романів О. Турянського «Поза межами болю» та Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції». Часто, за допомогою концептуальних опозицій на зразок «верх-низ», «зовнішній-внутрішній» та ін. розкривається не лише тема, а й своєрідність композиції того чи іншого зразка ліричної прози. Динаміки характеристик досягнуто за допомогою композиційного принципу протиставлення. Крім того, індивідуально-авторські концепти є компонентами авторської свідомості, отже їх розшифрування допомагає розкрити авторські інтенції в тексті

Жанрові трансформації ліричної прози відрізняються домінуванням того чи того композиційного прийому. Менші жанрові різновиди, зокрема поезії в прозі, організовано в основному за допомогою якогось одного композиційного принципу, а більші форми, з огляду на ширший художній матеріал, вимагають взаємодії декількох. Важливим прийомом є повтор, який сугестує оповідь та ритмізує її.

Архітектоніка ліричної прози також має свої особливості. Зокрема, метажанр характеризується особливою ритмічністю, у поезіях у прозі об'ємно-прагматичне членування представлено частотним абзацним поділом. Крім того, повтор значно ритмізує текст, то пришвидшує оповідь, то навпаки, фокусує на одній деталі, затримує. Це залежить від авторського задуму.

Сповідальний та автобіографічний характер ліричної прози реалізується за допомогою ретроспекції. Ретроспективні включення увиразнюють контраст між минулим і сучасним, змушують ліричного суб'єкта до емоційного переживання

колишніх подій, роздумів. Поєднати розрізненні часові пласти допомагає композиційний прийом, що прийшов з кіномистецтва – монтаж.

Монтажна композиція якнайкраще відповідає вимогам ліричної прози ще й тому, що дає можливість ліричному суб'єктові вільно переміщуватися часовими просторами, повертатися в минуле й зазирати в майбутнє. Така хаотичність нерідко пов'язана з асоціативним характером наративу, притаманним ліричній прозі. Отже, монтаж для ліричної прози є досить знаковим прийомом. Період їх активного розвитку збігається, він широко представлений у різних її жанрах, а це дозволяє зробити висновок, що використання монтажною техніки поруч з іншими композиційними прийомами формує особливу поетику метажанру.

ВИСНОВКИ

Художні твори, що не вкладаються в усталені межі одного літературного роду, існували протягом усієї історії мистецтва слова. Це підтверджують випадки взаємодії лірики та епосу, коли засадничі структури одного роду трансформуються під впливом іншого. Саме так схематично можна проілюструвати виникнення ліричної прози, яка активно функціонує в літературному просторі. Проте, через складність предмету дослідження, відсутність єдиної думки щодо теоретичного підґрунтя ліричної прози досі немає навіть однозначного погляду на її родову приналежність.

Незважаючи на відносну теоретичну молодість поняття ліричної прози, її зразки спорадично з'являлися в літературі з моменту зародження красного письменства. Важливим аспектом розгляду ліричної прози є врахування різниці між ліричністю або ліричною тональністю прози та власне ліричною прозою. Якщо лірична тональність передбачає суб'єктивність та емоційне забарвлення мови автора та персонажів, то особливості ліричної прози представлені не лише на формальному, а й на змістовому рівнях. Головною відмінністю тут є домінування монологічної авторської свідомості, що підпорядковує собі всі структурні компоненти твору

Сучасні літературознавчі словники подають різні дефініції ліричної прози. Частіше за все дослідники називають її стилістичним різновидом прози, наголошуючи на взаємодії ліричних та епічних елементів, або вважають окремим ліро-епічним жанром зі своїми власними жанровими формами.

Однак це досить вузький погляд на таке складне поняття, як лірична проза, тому не здатний пояснити всіх її особливостей. Більш ґрунтовним є тлумачення Ю. Коваліва, який розширює визначення ліричної прози, називаючи її міжродовим синкретичним утворенням. Проте поняття «утворення» є досить абстрактне. Тому більш доцільно, на нашу думку, є застосувати до визначення ліричної прози поняття метажанру.

Метажанр – відносно новий термін літературознавства, він розширює термінологічні межі жанру, у які не вкладається лірична проза, виступаючи засобом моделювання світу. Як і

лірична проза, поняття метажанру ще розробляється дослідниками. А проте, основні характеристики, виділені зокрема Ю. Подлубною, такі, як позародова спрямованість, прагнення вийти за рамки літературного простору, що зумовлює міждисциплінарний характер, неоднозначність архаїчної основи структурно-семантичної конструкції, на відміну від жанру, що має «жанрову пам'ять» свідчать про відповідність ліричної прози ознакам метажанру. Статус метажанру задовольняє особливим характеристикам ліричної прози, і відводить власне місце серед системи літературних категорій.

З огляду на рухливу вільну структуру ліричної прози важко говорити про будь-яку її традицію. Порушення загальних композиційних принципів, відсутність тих чи інших традиційних елементів – своєрідні «мінус-прийоми» за Ю. Лотманом – не скільки спрощують ліричну прозу, надаючи уявної свободи від жорстких рамок традиції, скільки свідчать про складність її структури, адже організувати таке, на перший погляд, безсистемне явище набагато складніше.

Розвиток ліричної прози пов'язаний з теорією авторства та змінами у поглядах на роль авторської свідомості. Історія метажанру сягає коріннями XVI ст. Зокрема важливого значення для формування ліричної прози мали «Проби» (1560 р.) М. Монтеня, сповідальна література сентименталізму (Ж-Ж. Руссо, А. де Мюссе, Й.-В. Гете), період романтизму й становлення жанру ліричного роману у творчості Ф. Гельдерліна («Гіперіон або Відлюдник у Греції» (1797–1799 рр.)), розвиток жанру поезій у прозі у французькій літературі пізнього романтизму, що наприкінці XIX століття поширилися теренами Європи, й спричинили своєрідний вибух жанротворчості українських письменників на межі століть (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Г. Хоткевич, В. Стефаник, Марко Черемшина, М. Яцків та ін.). Акцентовано увагу на відмінностях між психологічною та ліричною прозою.

На думку дослідників (М. Бахтін, Н. Шумило, Е. Бальбуров), на відміну від суб'єкта свідомості психологічної прози, мова внутрішніх монологів ліричного суб'єкта максимально наближена до авторської, відрізняється більшою образністю. Увага до внутрішніх психічних процесів, яка є обов'язковою в

психологічній прозі, у ліричній – не обов'язкова й підпорядковується авторському задуму.

З'ясовано, що поетика ліричної прози збагатилася засобами візуалізації в період модернізму, коли європейська література зазнала впливу імпресіоністичної та експресіоністичної естетики. Провідними рисами імпресіоністичного стилю стала орієнтація митців на зображення миттєвих вражень, внаслідок чого, в літературі поширилися фрагментарні форми, що вплинуло на розвиток малих жанрових форм ліричної прози. Крім того, ліризм для прози українського імпресіонізму був природною властивістю, тому твори визнаних майстрів слова – М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, частково О. Кобилянської, М. Яцківа, – а також пізніших, не менш видатних авторів ХХ століття – А. Любченка, Г. Михайличенка, Миколи Хвильового, Є. Плужника, Г. Косинки та ін. – характеризуються імпресіоністичною забарвленістю. Естетичні принципи експресіонізму найбільш послідовно простежуються в ліричному романі О. Турянського «Поza межами болю», а також у творчості В. Стефаника.

Розглянуто впливи радянської літературно-критичної думки, яка, незважаючи на ідеологічну заангажованість, створила чимало зразків ліричної прози. У дослідженнях тогочасних теоретиків літератури (І. Денисюк, В. Фащенко, Н. Мазепа, Е. Бальбуров, С. Ліпін, А. Гінзбург та ін.) літературознавці досі знаходять багатий матеріал.

Проаналізовано стан розвитку ліричної прози сучасності, коли в умовах постмодерної гри з формою склалися сприятливі умови для розвитку ліричної прози. Вона реалізується у схильній до автобіографічності творчості А. Дімарова («Прожити й розповісти»), В. Дрозда («Музей живого письменника»), І. Жиленко («Номo feriens») та ін. Яскравим прикладом ліричного роману останніх років є «Тасмниця» (2007 р.) Ю. Андруховича.

Таким чином, визначення ліричної прози як метажанру надає можливості для детального теоретичного обґрунтування, а також визначення основних етапів становлення, композиційних та архітектонічних особливостей, корегуючи напрям подальшого дослідження.

Однією з провідних рис ліричної прози є моноцентричність та монологізація художньої оповіді. За допомогою монологічного мовлення реалізується прагнення письменника якнайповніше розкрити перед читачем внутрішній світ ліричного суб'єкта, сягнути глибин його свідомості, зобразити переживання та емоційні стани.

Важливо розрізняти діалогічне та «пряме інтенційне слово» (за М. Бахтіним). Критерієм розрізнення є моноцентрична позиція автора, яка має домінувати при зіткненні різних позицій у творі. Провідною функцією монологічного мовлення, на відміну від діалогічного, є саморозкриття ліричного суб'єкта в усіх його іпостасях.

Тенденція до психологічного самопостереження у наративній структурі ліричної прози посилюється у зв'язку з явищем автокомунікації, детально розробленої Ю. Лотманом. Основні риси автокомунікації, представлені як канал передачі «Я – Я», виявляються на рівні поезики ліричної прози. Зокрема такий внутрішній монолог характеризується сугестивністю, що досягається за допомогою повторів, вторгнення зовнішніх звуків, ритмів у його структуру. У ліричній прозі такі внутрішні монологи є досить поширеним явищем, що підтверджено детальним аналізом поезій у прозі М. Яцківа, В. Стефаніка, ліричною новелою «Intermezzo» М. Коцюбинського, риси автокомунікації виявляються в ліричному романі Ю. Андруховича «Тамниця».

З'ясувати особливості архітекτονіки та композиції ліричної прози допомагає суб'єктно-системний метод Б. Кормана, доповнений типологією авторської свідомості, запропонованою М. Кодаком. Згідно з концепцією Б. Кормана, лірична проза трактується як двородове утворення, що характеризується сполученням епічної формально-суб'єктної організації та домінуванням прямо-оціночної точки зору, характерної для лірики. Б. Корман називає автора носієм концепції усього твору, який завжди опосередкований суб'єктними чи позасуб'єктними формами. Композиція належить до останніх.

Поділ авторської свідомості на гомогенізуючу та гетерогенізуючу, запропонований М. Кодаком, розширює погляд

на авторську свідомість. Згідно з цим поділом робиться висновок про гомогенізуючу установку ліричної прози.

Суб'єкт свідомості ліричної прози, за теорією Б. Кормана, представлений двома можливими формами – ліричним суб'єктом, що є також об'єктом свідомості, та власне автором, прямо-оціночна точка зору якого спрямована не на себе, а на інші об'єкти, крізь призму сприйняття яких розгортається ліричний сюжет твору. Ліричному суб'єкту відповідає оповідач, граматично виражений формою першої особи однини (як у ліричних романах «Тасмниця» Ю. Андруховича, «Поза межами болю» О. Турянського та ін.), а власне автору – розповідач, виражений відповідно третьою особою однини (поезія в прозі «Рожі» О. Кобилянської).

Лірична проза характеризується епічною формально-суб'єктною організацією та ліричними суб'єктно-об'єктними відношеннями: наявністю первинного та вторинних суб'єктів мовлення, характерних для епосу, але з превалюванням первинного (риса лірики). Епічна формальна організація обумовлена внутрішніми закономірностями ліричної прози, вона визначає її своєрідність та особливий характер композиції. Зміни у співвідношенні ліричної та епічної складових ліричної прози спричиняють більшу або меншу наближеність її до лірики як роду літератури, що впливає на архітекtonіку й композицію ліричної прози, зумовлює різноманітні жанрові трансформації. Подієве тло виразніше простежується у більших за обсягом жанрах, тоді як у невеликих поезіях у прозі можливостей для його реалізації значно менше.

Характерний для епосу принцип інтерпретації героя за посередництвом подій зазнає в ліричній прозі трансформації під впливом ліричного начала. У зв'язку з цим відбувається переміщення акцентів із зовнішнього подієвого тла на події внутрішнього світу ліричного суб'єкта. Принципи функціонування персонажів у ліричній прозі також мають свої особливості. Ліричний суб'єкт, часто наділений автобіографічними рисами автора, може функціонувати серед інших можливих суб'єктів мовлення, що допомагає змоделювати художній світ, подібний до епічного, проте його позиція у творі лишається моноцентричною. Персонажі зображуються під кутом

прямо-оціночної точки зору ліричного суб'єкта, а їх характеристики подаються крізь призму аналогій та асоціацій. Такий принцип зображення значно суб'єктивує оповідь, надає фрагментарності та порушує логічне розгортання подій, так само, як це відбувається в аналізованій ліричній кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» та фабульній поезії в прозі «Білі вівці» М. Яцківа.

Епічний складник найяскравіше виявляє себе у великих жанрових формах ліричної прози, а лірико-прозові мініатюри – менші жанрові форми ліричної прози (поезії в прозі, образки, акварельки, фантазії, шкіци та ін.) – наближений до лірики. Значний обсяг ліричного роману допомагає розгорнути широку образну палітру художніх засобів мови, тоді, як малий обсяг поезій у прозі змушує автора проводити детальний добір тропів та інших засобів образності. Розгорнуте подієве тло, на якому діє суб'єкт свідомості, може зменшувати суттєвий вплив, характерний для лірики, натомість лірико-прозові мініатюри характеризуються високим рівнем емоційності, посиленням суттєвості та граничною суб'єктивністю. Проте домінування монологічної авторської свідомості, образність, фрагментарність і монтажність композиції, розчиненість подієвого тла у потоці асоціацій та аналогій доводять правомірність існування великих жанрових форм ліричної прози.

На межі ХІХ–ХХ століть лірична проза відкрила свій експериментальний потенціал, особливо, на рівні поетики та жанрових трансформацій. Значний вплив на її розвиток мало панування імпресіоністичної та експресіоністичної естетики в цей час. Залучаючи засоби візуалізації з суміжних видів мистецтв, вдаючись до синестезії у змалюванні образів, автори посилювали експресивну силу метажанру, сугестували оповідь. Оновленню образної структури ліричної прози сприяло особливе інтонування мовлення, введення звуконаслідувань, ритмічних повторів, концентрація асонансів та алітерацій на відносно невеликих уривках тексту й навіть характерне графічне оформлення творів, виражене абзацними відбивками, зірочками та крапками, що відділяють фрагменти тексту.

Важливу роль в архітектоніці та композиції ліричної прози відіграє її концептосфера. Центральним концептом, що у зв'язку зі своєю розгалуженістю переростає в концептуальну модель, є

природа, репрезентована в ліричній прозі різноманітними лексичними експлікантами, зокрема розглянуто функціонування концептів сонця, неба та гір.

Концепти природи часто переходять до суміжного з ними концептуального поля простору, зумовлюючи функціонування концептуальних опозицій на зразок «верх-низ», «зовнішній-внутрішній» та ін. Така міграція визначає своєрідність композиції ліричної прози, зумовлює реалізацію принципу протиставлення. Так, розглядаючи концепт гори у ліричному романі Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції» і порівнюючи його вияв у ліричному романі О. Турянського «Поза межами болю», послідовно простежено перехід концепту з поля природи до сфери просторових концептів. Крім того, до аналізу концептосфери метажанру залучено ліричну прозу Г. Гайне, М. Коцюбинського, А. Любченка, Ю. Андруховича.

Більші жанрові форми ліричної прози характеризуються взаємодією декількох композиційних прийомів в організації притаманного їм досить об'ємного художнього матеріалу, тоді як менші жанрові різновиди організуються в основному за допомогою одного композиційного принципу. Серед найпоширеніших у ліричній прозі композиційних прийомів – повтор, посилення, протиставлення та монтаж.

Для ліричної прози, з огляду на її сповідальний характер, притаманна ретроспективна композиція, коли ліричний суб'єкт повертається в минуле у своїх спогадах або химерно поєднує їх з сучасністю. Тому одним з найголовніших композиційних прийомів метажанру є монтаж. Основний принцип монтажу полягає у збереженні змістової єдності інколи досить розрізнених фрагментів, часто поєднаних за допомогою асоціацій та аналогій.

Теоретичні положення, висунені в монографії, послідовно ілюструвалися прикладами з романів Ю. Андруховича «Таємниця», Ф. Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції», Г. Гайне «Подорож по Гарцу», О. Турянського «Поза межами болю», кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна», повісті А. Любченка «Вертеп», ліричних новел Миколи Хвильового «Арабески», М. Коцюбинського «Intermezzo», а також низки лірико-прозових мініатюр М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Яцківа, Г. Хоткевича.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агєєва В. П. Українська імпрєсіоністична проза / Віра Павлівна Агєєва. – К. : Віпол. – 160 с.
2. Андреев Л. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выразать / Леонид Андреев. – М. : Гелеос, 2005. – 320 с.
3. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Юрій Ігоревич Андрухович. – Харків : Фоліо, 2008. – 478 с.
4. Арабеск [Электронный ресурс] // Толковый словарь русского языка : в 4-х т. / [сост. Винокур Г. О., Ожегов С. И., Ушаков Д. Н., Винокур Г. О., Томашевский Б. В. и др. ; ред. Ушаков Д. Н.]. – М. : ОГИЗ, 1935–... – Т. 1. – 1935. – Режим доступа : <http://www.slovopedia.com/3/192/772376.html>"> АРАБЕСК.
5. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
6. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: еволюція стилєвих систем / Олександр Григорович Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
7. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / Ахманова Ольга Сергеевна. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.
8. Бальбуров Э. А. Литература и философия: две грани русского логоса : Монография / Эдуард Африканович Бальбуров. – Новосибирск, 2006. – 180 с.
9. Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы (1960-1970-е годы) / Эдуард Африканович Бальбуров. – Новосибирск : Наука, 1985. – 133 с.
10. Бахтин М. М. Проблемы творчества. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – К. : Next, 1994. – 511 с.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров]. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
12. Бєляєва Т. Сотворение «Гипериона» / Т. Бєляєва // Гєльдерлін Ф. Гиперион. Стихи. Письма. – М. : Наука, 1988. – С. 509–597.

13. Бердник О. С. Літературознавча інтерпретація понять «композиція» і «архітектоніка» [Електронний ресурс] / О. С. Бердник // Вісник Донецького національного університету. – 2009. – Випуск 1 : Серія Б : Гуманітарні науки. – С. 19–27. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vdu_b/2009_1/1_Philology/3_Verdnik.pdf.
14. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Ніна Іванівна Бернадська. – К. : «Академвидав», 2004. – 368 с.
15. Биби́к С. П., Сюта Г. М. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / Світлана Павлівна Биби́к, Галина Мирославівна Сюта / [ред. С. Я. Єрмоленко]. – Харків : Фоліо, 2006. – 623 с.
16. Бігун О. А. Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Бігун Ольга Альбертівна. – Т., 2008. – 181 с.
17. Білецький О. І. Літературно-критичні статті / Олександр Іванович Білецький – К. : Дніпро, 1990. – 254 с. – (Серія «Українська літературна думка»).
18. Бойко В. Кілька слів про деякі особливості малих прозових творів Гната Хоткевича / Віктор Бойко // Дивосвіт Гната Хоткевича // Матеріали науково-практичної конференції присвяченої 120-річчю від дня народження Гната Хоткевича [«Творча спадщина Гната Хоткевича»], (Харків, грудень 1997 р). – Харків, 1998 р. – С. 37–43.
19. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы / [Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. ; пер. с нем., ред. В. М. Жирмунский]. – 2-е изд. – М. : КомКнига, 2007. – С. 36–69.
20. Введение в литературоведение : [учеб. пособие] / [под ред. Л. Чернец]. – М. : Высш. шк., 2004. – 680 с.
21. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко / Генрих Вёльфлин ; [пер. с нем. Е. Г. Лундберга]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
22. Вишпер Ю. Монтень [Електронний ресурс] / Ю. Вишпер // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука

1983. – Т. 3. – 1985. – С. 270. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl3/vl3-2702.htm>.
23. Галанинская С. В. Способ ритмизации цикла И. С. Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX – начала XX в. : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. [Электронный ресурс] / Галанинская Светлана Виленовна. – М., 2004. – 196 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/sposoby-ritmizatsii-tsikla-turgeneva-stikhotvoreniya-v-proze-i-osnovnyye-tendentsii-razvitiya>.
 24. Галич А. О. Художні пошуки в українській постмодерній прозі: асоціонічний вимір : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / А. О. Галич. – Київ, 2010. – 18 с.
 25. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / Михаил Гаспаров. – М. : Фортуна-Лимитед, 2003. – 272 с.
 26. Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования / Борис Михайлович Гаспаров. – М., 1996. – 352 с.
 27. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Георгий Дмитриевич Гачев. – М. : Изд. Моск. ун-та ; изд-во «Флинта», 2008. – 288 с.
 28. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : у 2 т. // Георг Вильгельм Фридрих Гегель / [Ю. Н. Попов (подгот.), Б. Г. Столпнер (пер.), А. П. Огурцов (подгот.)]. – СПб. : Наука, 1999 – Т. 1. – 662 с. – (Слово о сущем).
 29. Гейне Г. Вибрані твори : в 4 т. / Генріх Гейне – К. : Дніпро, 1974. – Т. 4 : Проза. Публіцистика. Листи. Додатки. – К. : Дніпро, 1974. – 408 с.
 30. Гельдерлин Ф. Сочинения / Гельдерлин Фридрих. – М. : Художественная литература, 1969. – 543 с.
 31. Герасимчук В. А. Філософський роман XX століття. Специфіка тексту / Валентина Андріївна Герасимчук. – К. : Парапан, 2007. – 392 с.
 32. Гинзбург Л. Я. О лирике / Лидия Яковлевна Гинзбург. – М. : Интрада, 1997. – 407 с.
 33. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург. – М. : Интрада, 1999. – 411 с.

34. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Михаил Моисеевич Гиршман. – 2-е изд. доп. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 506 с.
35. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / Михаил Моисеевич Гиршман. – М. : Советский писатель, 1982. – 368 с.
36. Гірняк М. О. Поняття автора й авторської свідомості в контексті термінологічних проблем сучасного літературознавства [Електронний ресурс] / М. О. Гірняк // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2005. – № 22. – С. 168–172. – Режим доступу : <http://www.nbuiv.gov.ua/articles/2005/05gmopsl.zip>.
37. Гребньова В. Катарсис. Олександр Довженко і тоталітаризм : [монографія] / Валентина Гребньова. – Кіровоград, 1997. – 150 с.
38. Гузьо Г. Історія одного «замість-роману» [Електронний ресурс] / Г. Гузьо // Високий замок. – 05.04.2007. – № 62 (3469). – Режим доступу : <http://www.wz.lviv.ua/print.php?atid=55692>.
39. Гундорова Т. Артикуляція модерністського дискурсу в поезії молодомузівців / Тамара Гундорова // «Молода Муза» і літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ століття в Україні і Європі : тези доповідей наукової конференції, (Львів, 19-20 листопада 1992 р). – Л., 1992. – С. 7–9.
40. Дейч А. Фридрих Гельдерлін // Гельдерлін Ф. Сочинения / Александр Дейч. – М. : Художественная литература, 1969. – С. 3–42.
41. Днепров В. Д. Черты романа ХХ века / Владимир Давыдович Днепров. – М.-Л. : Советский писатель, 1965. – 548 с.
42. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття / Іван Оксентійович Денисюк. – К. : Академічний експрес, 1999. – 276 с.
43. Джуґастрянська Ю. В. Явище сугестії в полі зору рецептивної критики / Ю. В. Джуґастрянська // Філологічні семінари. – К. : Логос, 2009. – Вип. 12 : Літературна критика і критерії художності. – С. 83–86.

44. Довженко О. П. Твори : [у 5 т] / Олександр Петрович Довженко ; [вст. стаття О. Гончара]. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 1. – 1985. – 439 с.
45. Елисеєв И. А., Полякова Л. Г. Словарь литературоведческих терминов / И. Елисеєв, Л. Полякова. – Ростов н / Д : Фенікс, 2002. – 320 с.
46. Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты. Тема-приемы-текст : [сб. статей] / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : Прогресс, «Универс», 1996. – 343 с.
47. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття / Світлана Журба. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 120 с.
48. Єременко О. В. Літературний образ у силовому полі синкретизму : (на матеріалі української прози другої половини ХІХ – початку ХХ ст.) / О. В. Єременко. – К. : Вид-во «Євшан-зілля», 2008. – 320 с.
49. Єфремов С. О. Вибране : Статті. Наукові розвідки. Монографії / Сергій Олександрович Єфремов / [упоряд., пердм. та прим. Е. Соловей]. – К. : Наукова думка, 2002. – 757 с.
50. Захарченко А. Юрій Андрухович: Я патріот Західної України [Електронний ресурс] / А. Захарченко // Українська правда. – 28.09.2010. – Режим доступу : <http://life.pravda.com.ua/interview/4ca1ef8ef09fe>.
51. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины ХХ в. [Электронный ресурс] / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – С. 119–149. – Режим доступа : <http://es-dejavu.ru/m/Montage.html#Ivanov>.
52. Іванисенко В. П. Сучасна ліро-епічна поема : Критичний нарис / Віктор Панасович Іванисенко. – К : Радянський письменник, 1959. – 257 с.
53. Іванова Н. І. Концепція життєтворчості в естетиці та поезиці Олександра Довженка : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Іванова Наталя Іванівна. – Дніпропетровськ, 1999. – 191 с.
54. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Витольд Ингарден. – М : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с

55. Качуровський І. Генерика і архітектоніка : у 2-х кн. / Ігор Качуровський. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія». – Кн. 2. – 2008. – 376 с.
56. Киканс В. П. Современная советская поэма / В. П. Киканс. – Рига : Зинатне, 1982. – 240 с.
57. Кобилянська О. До світа. Новелі й нариси / Ольга Кобилянська. – Львів : Накл. Укр. рус. видав. спілки, 1905. – 153 с.
58. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика / Микола Пилипович Кодак. – К. : ПЦ «Фоліант», 2006. – 336 с.
59. Колінько О. П. Новелістика М. Коцюбинського та І. Буніна крізь призму художнього психологізму / О. П. Колінько // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 3 (214). – Ч. 2. – С. 128–136.
60. Кондратюк М. В. Український роман зв'язку часів: проблеми поетики : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / М. В. Кондратюк. – Кіровоград, 2007. – 20 с. – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2007/07kmvscrp.zip>.
61. Кондратюк Л. М. Сильові тенденції імпресіоністичної прози в українській, російській та англійській літературах початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» [Електронний ресурс] / Л. М. Кондратюк. – Київ, 2009. – 20 с. – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2009/09klmlps.zip>.
62. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; [пер. з пол. З. Рибчинська]. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
63. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Борис Осипович Корман. – Ижевск, 1992. – 235 с.
64. Коцюбинський М. М. Твори : у 4-х т. / Михайло Михайлович Коцюбинський / [упоряд. і приміт. М. Грицюти]. – К. : Дніпро. – Т. 2. – 1984. – 382 с.
65. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / [гл. ред. А. А. Сурков]. – М. : Советская энциклопедия, 1962. – Т. 4 : «Лакшин-Мураново». – 1967. – 1023 с.

66. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [ред. А. Волков]. – Чернівці : Золоті літаври, 2001. – 636 с.
67. Лесик В. В. Композиція художнього твору / Василь Васильович Лесик. – К. : Дніпро, 1972. – 96 с.
68. Лещишин З. Потік свідомості як прийом конструювання тексту в кіно й літературі / З. Лещишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2008. – Вип. 44, ч. 2. – С. 238–245.
69. Липин С. А. Сквозь призму чувств: О лирической прозе / Сергей Александрович Липин. – М. : Советский писатель, 1978. – 288 с.
70. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [ред. А. Н. Николюкин]. – М. : Ин-т научн. инф. по общ. наукам РАН, 2003. – 1600 с.
71. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [Юрій Іванович Ковалів (авт.-уклад.)]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – (Серія «Енциклопедія ерудита»). – Т. 1 : А (аба) – Л (лямент). – 608 с.
72. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [Юрій Іванович Ковалів (авт.-уклад.)]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – (Серія «Енциклопедія ерудита»). – Т. 2 : М-Я. – 622 с.
73. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як (гол. ред.)]. – 2. вид., випр. і доп. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
74. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – СПб. : Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1999. – 192 с.
75. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – С. 159–165. –Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/lotman/autokomm.htm>.
76. Лотман Ю. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века / Юрий Лотман // Жан-Жак Руссо. Трактаты. – М. : Наука, 1969. – С. 555–604.
77. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман / Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
78. Любченко А. Вибрані твори / Аркадій Любченко. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. – (Сер. «Розстріляне Відродження»).

79. Мажара Н. С. Інтерпретація мемуарів: жанр чи метажанр / Н. С. Мажара // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 4 (191). – 184–187
80. Мазепа Н. Р. Стих и проза поэта / Наталья Ростиславовна Мазепа. – К. : Наукова думка, 1980. – 184 с.
81. Майфет Г. Природа новели / Григорій Майфет. – Полтава : Вид-во України, 1928. – 167 с.
82. Мамбетова М. Северокавказская лирическая проза (поэтика и проблематика) : дис. ... канд филол. наук : 10.01.02 / Мамбетова Марьяна Хусейновна. – Нальчик, 2003. – 161 с.
83. Марков А. В. Романтическая морфология [Электронный ресурс] / А. В. Марков. – Режим доступа : <http://kogni.narod.ru/rommorph.htm>.
84. Марочко В. І. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка / Василь Іванович Марочко. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 285 с.
85. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой : [учеб. пособ.] / В. А. Маслова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 256 с.
86. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : монографія / Лідія Мацевко-Бекерська. – Л. : Сплайн, 2008. – 408 с.
87. Мащенко С. Філософські обрії Олександра Довженка / Станіслав Мащенко. – Чернігів : Чернігівські обереги, 2004. – 124 с.
88. Мироненко Л. А. Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена : [монография] / Людмила Андреевна Мироненко. – Д. : Донецкий государственный университет, 1999. – 237 с.
89. Мифы народов мира : в 2 т. / [Лосев А. Ф., Мелетинский Е. М., Рифтин Б. Л., Топоров В. Н.]. – М. : Советская энциклопедия. – 1988. – Т. 2 : К-Я. – 1988. – 719 с.
90. Монтень Мішель. Проби / Мішель Монтень ; [пер. з фр. Анатоль Перепадя]. – К. : Дух і літера, 2005. – Т. 1. – 365 с.
91. Назарець В. М. Лірична проза в літературі початку ХХ ст. / В. М. Назарець // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 9. – С. 5–7.

92. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Дмитрий Сергеевич Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
93. Николина Н. А. Филологический анализ текста : [учеб. пособ. для студ. выпш. пед. учеб. заведений] / Наталья Анатольевна Николина. – М. : ИЦ «Академия». – 2003. – 256 с
94. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (теория словесности) / Дмитрий Николаевич Овсяннико-Куликовский. – 6-е изд. – М. : Книжный дом «Либроком», 2010. – 152 с.
95. Орехова Л. А. Образ автора и поэтика жанра : автореф. дисс. ... д. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература», 10.01.08 «Теория литературы» / Л. А. Орехова. – М., 1993. – 32 с.
96. Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Юрий Борисович Орлицкий. – М. : РГГУ, 2008. – 845 с.
97. Островська А. С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ століття (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури» [Електронний ресурс] / А. С. Островська. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с. – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/1999/99oaspng.zip>.
98. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Дмитрівна Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
99. Павлова С. Лирические тенденции в чувашской прозе 50–80-х годов ХХ века в контексте русской литературы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» / С. В. Павлова. – Чебоксары, 2009. – 22 с
100. Петренко Л. Я. Поэтика экспрессионизму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Л. Я. Петренко. – Івано-Франківськ, 2008. – 24 с.
101. Печарський А. На розгорнутих сторінках ліричного роману «Поза межами болю» О. Турянського / Андрій

- Печарський // Сучасність. – 2000. – № 7–8 (липень-серпень). – С. 75–87.
102. Пізнюк Л. Аркадій Любченко: Творчий поступ / Леся Пізнюк // Любченко А. Вибрані твори / [передм. Л. Пізнюк]. – К. : Смолоскип, 1999. – С. 18–29.
103. Піхманець Р. Внутрішня динаміка художніх структур Василя Стефаника / Р. Піхманець // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 35 : Літературознавство. – С. 266–280.
104. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения [Электронный ресурс] / Юлия Подлубнова. – Режим доступа : <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>.
105. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
106. Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор / Олег Євгенович Поляруш. – К. : Вища шк. Головне вид-во, 1988. – 176 с.
107. Поспелов Г. Н. Лирика / Геннадий Николаевич Поспелов. – М. : Изд-во Московского университета, 1976. – 208 с.
108. Просалова В. Проблема синтезу мистецтв в українській еміграційній літературі міжвоєнних десятиліть ХХ ст. / В. Просалова // Вісник Черкаського університету. – 2009. – Вип. 168. – С. 82–89. – (Серія: «Філологічні науки»).
109. Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана [Электронный ресурс] / К. Э. Разлогов // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – С. 23–32. – Режим доступа : <http://es-dejavu.ru/m/Montage.html#Razlogov>.
110. Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа [Электронный ресурс] / А. Г. Раппапорт // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – С. 14–23. – Режим доступа : <http://es-dejavu.ru/m/Montage.html#Rapport>.
111. Речка А. М. Композиційні особливості «драми для читання» (монтаж) [Електронний ресурс] / А. М. Речка // Наукові записки. Філологічні науки. – 2001. – Т. 19. – С. 35–39. –

- Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/NaUKMA/Fil/2001_19/04_rechka_am.pdf.
112. Рисак О. «Найперше – музика у Слові» : Проблема синтезу мистецтв в українській літературі к. ХІХ – п. ХХ ст. / О. Рисак – Луцьк : РВВ «Вежа», 1999. – 440 с.
 113. Руссо Ж.-Ж. Исповедь // Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения : в 3 т. – М., 1961. – Т. 1. – 1961. – 248 с.
 114. Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Николай Тимофеевич Рымарь / [ред. Голубков С. А.]. – Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1990. – 255 с.
 115. Рымарь Н. Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы / Николай Тимофеевич Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1978. – 128 с.
 116. Сергеева Е. В. К вопросу о классификации концепта в художественном тексте / Е. В. Сергеева // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия : Гуманитарные науки (филология). – 2006 – Вып. 5. – С. 98–103.
 117. Сергеева Е. В. Лексическая экспликация концепта «религия» в русском языке [Электронный ресурс] / Е. В. Сергеева // Политическая лингвистика. – 2007. – Вып. (2) 22. – С. 151–165. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/linguistics2/sergeeva-07.htm>.
 118. Синельникова Л. Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках : монография / Лера Николаевна Синельникова. – Луганск : Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.
 119. Синявский А. Поэзия и проза Ольги Бертольд / А. Синявский // Литература и современность. Сб. 2 : статьи о литературе 1960–1961 годов. – М., 1961. – С. 391–413.
 120. Словарь литературоведческих терминов / [ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
 121. Смілянська В. Композиція ліро-епічних творів Шевченка / В. Смілянська // Слово і час. – 2008. – № 3. – С. 33–39.

122. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Editing: television, cinema, video / Алексей Георгиевич Соколов. – 2-е изд. – М. : Изд. А. Дворников, 2005. – Ч. 1. – 242 с.
123. Соколова Н. А. Возможно ли творчество в постсовременную эпоху [Электронный ресурс] / Н. А. Соколова // Стратегии взаимодействия философии, культурологии и общественных коммуникаций. – СПб., 2003. – С. 250–257. – Режим доступа : <http://es-dejavu.ru/a/Author.html>.
124. Старовойт І. Автобіографія дитинства / І. Старовойт // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33 : Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – С. 178–185.
125. Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры. Опыт исследования / Юрий Сергеевич Степанов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
126. Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. / В. Стефаник. – К. : Вид-во АН УРСР, 1953. – Т. 2 : Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади / [відп. ред. Білецький О. І.]. – 1953. – 223 с.
127. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури» / О. І. Стужук. – К., 2006. – 18 с.
128. Теорія літератури : в 2 т. / [ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : ИЦ «Академия», 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Тamarченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. – 2004. – 512 с.
129. Теорія літератури : в 2 т. / [ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : ИЦ «Академия», 2004. – Т. 2 : Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – 2004. – 368 с.
130. Ткач Л. М. Художні модули українського декадансу (компаративний аспект) [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Л. М. Ткач. – Дніпропетровськ, 2008. – 21 с. – Режим доступа : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2008/08tldmdka.zip>.
131. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Анатолій Олександрович

- Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
132. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / Микола Платонович Ткачук. – Т. : ТНПУ : Медібори, 2007. – 463 с.
 133. Томашевский Б. В. Теория литературы : Поэтика : [учеб. пособие] / Борис Викторович Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
 134. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; [пер. с англ. С. Палько]. – М. : Фаир-пресс, 1999. – 448 с
 135. Трофименко А. В. Категория художественной памяти в философской ретроспективе / А. В. Трофименко // Науковий вісник Ізмільського державного гуманітарного університету. – Вип. 24. – С. 77–81.
 136. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму / С. В. Тураев. – М. : Наука, 1983. – 256 с.
 137. Турянський О. В. Поза межами болю : Повість-поема; Син землі : Роман ; Оповідання / Осип Васильович Турянський / [упоряд., передм. та підготовк. текстів С. П. Пінчука]. – К. : Дніпро, 1989. – 335 с.
 138. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Юрий Николаевич Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 577 с.
 139. Уварова Т. Монолог як явище культури : [монографія] / Тетяна Уварова. – Одеса : Астропринт, 2009. – 176 с.
 140. Удалов В. Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень : [посіб. для аспірантів, студентів, учителів] / Віктор Лазаревич Удалов. – Луцьк : ВДУ, 1995. – 112 с.
 141. Урусиков Д. С. Грамматология / Д. С. Урусиков. – Липецк : Липецк-Плюс, 2009. – Т. 1 : Нарратология. – 2009. – 224 с.
 142. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Борис Андреевич Успенский. – М. : ВШ «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
 143. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Василь Васильович Фащенко. – О. : Маяк, 2005. – 640 с.
 144. Філатова О. Імпресіонізм в українській прозі початку ХХ ст. / О. Філатова // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 66–69.

145. Флоренский П. Иконостас : Избранные труды по искусству / Павел Флоренский. – Спб. : Мифрил, 1993. – 365 с.
146. Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. ; 3 останніх десятиліть ХІХ в. / Іван Якович Франко / [упоряд. О. Баган]. – Дрогобич : Відродження, 2008. – 464 с. – (Серія «Золота Франкіяна»).
147. Хабермас Ю. Модерн – незавершений проект [Електронний ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки / Ю. Хабермас. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php.
148. Хализев В. Е. Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 397 с.
149. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : [навч. посіб.] / Роксана Борисівна Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
150. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети ХХ века / Мария Альбертовна Хатямова. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 328 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
151. Хвильовий Микола. Санаторійна зона : Повісті, оповідання, роман / Микола Хвильовий. – Х. : Основа, 2009. – 506 с.
152. Хизриева П. Р. Лирическая проза и лиризм дагестанской прозы : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Хизриева Патимат Рамазановна. – Махачкала, 2005. – 164 с.
153. Хом'як Т. В. Новела М. Хвильового «Арабески» в контексті концепції універсальної моделі світу [Електронний ресурс] / Т. В. Хом'як // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2004. – № 16. – Режим доступу : www.chl.kiev.ua/userfiles/file/.../homyak.doc.
154. Хоткевич Г. М. Твори : у 2 т. / Г. М Хоткевич. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – 1966. – 582 с.
155. Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-біографічної прози : [монографія] / Тетяна Юрївна Черкашина. – Луганськ, СПД Резніков В. С., 2009. – 200 с.
156. Четверікова О. Р. Монолог персонажа як різновид зображеної комунікації (на матеріалі англomовної художньої прози) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Четверікова Олена Роальдівна. – Ізмаїл, 2004. – 184 с.

157. Чуловський Б. Фрідріх Гельдерлін – особистість і митець: особливості рецепції в Україні : монографія / Чуловський Богдан. – Дрогобич : Коло, 2006. – 186 с.
158. Шередека Г. В. Форми вираження авторської свідомості в російській літературній казці 30–50-х років XIX століття [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 «Російська література» / Г. В. Шередека. – Д., 2008. – 24 с. – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2008/08sgvkrs.zip>.
159. Шкловский В. Избранное : в 2-х т. / Виктор Шкловский. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 2. – 1983. – 640 с.
160. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – 267 с.
161. Шляхова Н. М. Теорії автора в сучасному літературознавстві / Н. М. Шляхова // Автор і авторство у словесній творчості : [зб. наук. праць]. – Одеса : Поліграф, 2007. – С. 57–76.
162. Шмид В. Проза як поезія. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / Вольф Шмид. – 2-е изд. – Спб. : ИНА ПРЕСС, 1998. – 352 с.
163. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Микитівна Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
164. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / Сергей Михайлович Эйзенштейн. – М. : Музей кино, 2004. – 688 с.
165. Эльяшевич А. О. лирическом начале в прозе / Аркадий Эльяшевич // Звезда. – 1961. – № 8. – С. 189–202.
166. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці : Українська та польська критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. – К. : Український науковий інститут Гарвардського університету, Інститут Критики, 2006. – 296 с.
167. Якубинский Л. П. О диалогической речи [Электронный ресурс] / Лев Петрович Якубинский // Избранные работы: Язык и его функционирование. – М., 1986. – С. 17–58. – Режим доступу : <http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm>.
168. Якуц Р. Іntenціональність, ритм та семантика в комунікації [Електронний ресурс] / Р. Якуц // Вісник Львівського університету. Серія : філософські науки. – 2004. – Вип. 6. –

- С. 131–139. – Режим доступу : <http://www.anthropos.org.ua/dspace/handle/123456789/310>.
169. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? [Електронний ресурс] / Галина Яструбецька // Слово і час. – 2002. – № 6. – Режим доступу : http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=280&Itemid=34.
170. Яцків М. Ю. Муза на чорному коні: оповідання і новели. Повісті, спогади і статті / [упоряд., автор пер. і приміт. М. Ільницький]. – К. : Дніпро, 1989. – 846 с.
171. Parras Jh. Poetic Prose and Imperialism: The Ideology of Form in Joseph Conrad's Heart of Darkness [Electronic resource] / John Parras // Nebula. – April 2006. – P. 85–103. – Mode of acces : <http://www.nobleworld.biz/images/Parras.pdf>.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Аверинцев С. – 48
Агеева В. – 92, 98
Анаксимандр – 82
Анаксимен – 82
Андреев Л. – 91, 92, 94
Андрухович Ю. – 33, 36, 44-47, 55, 61, 67, 81, 113, 118, 123, 127, 137, 141, 148-150, 152
Аристотель – 13
Арутюнова Н.Д. – 102
Аскольдов-Алексеев С. – 101, 103
Астаф'єв О. – 95
Ахманова О. – 37

Б

Бальбуров Е. – 6, 10, 20, 32, 33, 36, 43, 63, 64, 68, 70, 80, 85, 87, 91, 116, 122, 147, 148
Барт Р. – 48
Бахтін М. – 20, 21, 28, 33-35, 39, 48, 49, 50, 54, 147, 149
Берггольц О. – 5, 6, 31, 70, 81
Бергсон А. – 30
Бернадська Н. – 80
Бертран А. – 24
Бестужев-Марлинський О. – 20
Белінський В. – 14
Бігун О. – 8, 70, 76, 87, 119, 121, 123
Білецький О. – 5
Брандес М. – 54
Брехт Б. – 133
Бройтман С. – 49, 54
Бунін І. – 14, 68, 92

Бодлер Ш. – 24, 25, 27
Бойко В. – 85
Бонецька Н. – 54
Булигіна Т. – 102
Бурліна О. – 12

В

Вальцель О. – 15
Вельфлін Г. – 15, 118
Верлен П. – 25, 92
Верфель Ф. – 30
Виноградов В. – 48-50, 54
Вішпер Ю. – 16
Волков А. – 11

Г

Габермас Ю. – 25
Гайм Р. – 23
Гайне Г. – 24, 107, 115, 140, 142, 152
Галанінська С. – 12, 20
Галич О. – 61
Гамзатов Р. – 6
Гамсун К. – 92
Гаспаров М. – 66, 76
Гегель Г.-В. – 23, 83
Гейм Г. – 95
Гельдерлін Ф. – 23, 24, 37, 38, 46, 55-57, 69, 82-84, 86, 105-109, 111, 123, 127, 144, 147, 152
Гінда О. – 8
Гінзбург Л. – 5, 18, 55, 56, 82, 148
Гірняк М. – 48, 49
Гіршман М. – 120
Головко А. – 92

Гомер – 13
Григоровська С. – 8
Гром'як Р. – 11
Гундорова Т. – 8

Г

Гачев Г. – 66, 116
Гете Й.В. – 19, 21

Д

Давидова-Біла Г. – 48
Денисюк І. – 4, 7, 27, 29, 70,
92, 93, 118, 119, 123, 124, 148
Джугастрянська Ю. – 41
Дзись Г. – 8
Дейч О. – 84
Дільтей В. – 24
Дімаров А. – 33, 148
Днепров В. – 80, 116, 117
Довженко О. – 32, 38, 55, 67,
70-74, 76, 79, 95, 118, 123, 139,
151, 152
Достоевський Ф. – 20
Дрозд В. – 33, 148

Е

Ейзенштейн С. – 68, 131, 135,
141, 142
Ельяшевич А. – 14, 80, 116,
117, 122

Є

Єлісєєв І. – 11, 18, 19
Єсін Б. – 100, 124
Єфремов С. – 5, 28

Ж

Женетт Ж. – 59

Жиленко І. – 33, 148
Жорж Санд – 22
Жуковський В. – 20
Журба Г. – 92

І

Іванов Вяч. – 131, 132, 141
Іванова Н. – 72, 74
Іванюк Б. – 18, 19
Інгарден Р. – 48, 49

К

Каретникова М. – 32
Карамзін М. – 19, 20, 21
Карманський П. – 27
Каспрович Я. – 27
Катаєв В. – 81
Кафка Ф. – 95
Квітка-Основ'яненко Г. – 20
К'єркегор С. – 95
Кіканс В. – 65
Кобилянська О. – 26, 29, 39,
55, 57, 59, 90, 92, 118, 147, 152
Ковалів Ю. – 11, 12, 37, 68, 76,
146
Кодак М. – 48, 51, 52, 58, 62,
63, 149
Кондратюк Л. – 91
Кондратюк М. – 137
Конрад Джозеф – 14
Констан Б. – 22
Корвін-Пйотровська Д. – 85,
86, 89
Корзов Ю. – 131-132
Корман Б. – 9, 10, 48-54, 58,
60, 62, 64-67, 69, 74, 80, 119,
149, 150
Косинка Г. – 92, 148

Коцюбинський М. – 26, 29,
41, 55, 90, 92, 108, 134, 135,
147-149, 152

Кравченко У. – 55

Кривуляк О. – 70, 123

Крилова Л. – 78

Кримський А. – 29

Крістева Ю. – 48

Крячко Л. – 32

Кубрякова Є. – 102

Кулешов Л. – 131

Курочкіна Л. – 18

Л

Левін К. – 51

Лейдерман Н. – 12

Лепкий Б. – 27, 90, 92

Лещишин З. – 134

Лінк Ю. – 24

Ліпін С. – 6, 14, 31, 32, 54, 64,
66, 69, 73, 79, 80, 116, 143, 148

Ліхачов Д. – 101, 102

Лотман Ю. – 15, 40, 41, 66, 81,
131, 147, 149

Луцький О. – 27

Любченко А. – 30, 68, 109,
122, 123, 127, 138, 139, 148,
152

М

Мажара Н. – 12

Мазепа Н. – 6, 148

Майфет Г. – 8

Малларме С. – 25

Марков О. – 25

Маслова В. – 102, 103, 107, 113

Меріке Е. – 24

Михайличенко Г. – 30, 92, 148

Муравйов Д. – 10, 18, 19

Мамбетова М. – 7

Монтень М. – 16-17

Мюссе А. де – 22, 147

Н

Наливайко Д. – 18, 21

Нечуй-Левицький – 5, 28

Ніколюкін О. – 11, 13, 16, 40,
44, 64, 118

Ніцше Ф. – 28, 30, 95

О

Орехова А. – 61

Островська А. – 39, 48, 54

П

Павлова С. – 7

Павличко С. – 8, 29

Паррас Дж. – 14

Парфанович С. – 90

Паскаль Б. – 16

Пачовський В. – 27

Печарський А. – 80, 113

Пізнюк Л. – 138

Піхманець Р. – 120

Платон – 13

Плужник Є. – 30, 148

Подлубнова Ю. – 12, 147

Поліщук Я. – 134

Полякова Л. – 11

Поспелов Г. – 6, 65, 67, 80,
117

Потебня О. – 48

Пришвін М. – 9

Просалова В. – 90

Пшибишевський С. – 27

Р

Радищев О. – 20
Разлогов К. – 132
Раппопорт О. – 143
Речка А. – 131
Римар М. – 6, 55, 67, 70, 80, 116
Рисак О. – 89
Річардсон С. – 19, 21
Розанов В. – 43, 127
Руссо Ж.-Ж. – 20, 21, 147

С

Савкова З. – 47
Сергеева О. – 103
Сінельникова В. – 34
Синельникова Л. – 101, 102, 111
Синявський А. – 5, 31
Смуул Ю. – 6, 31
Соболевська О. – 11
Соколов О. – 132, 136, 141, 142
Соколова Н. – 25
Солоухін В. – 6, 31
Співак Р. – 12
Спіноза Б. – 83
Старовойт І. – 73
Степанов Ю. – 101, 102
Стерн Л. – 19
Стефанік В. – 26, 29, 40, 42, 55, 59, 95, 118, 119, 121, 147-149, 152
Стороженко О. – 20
Стужук О. – 12

Т

Тамарченко Н. – 48
Твердохліб С. – 27

Теремок В. – 11
Тимофєєв Л. – 9, 10, 68
Тинянов Ю. – 54, 131
Тихонов М. – 6
Ткач Л. – 27
Ткаченко А. – 14, 80
Ткаченко Р. – 8
Толстой Л. – 20
Томашевський Б. – 28
Торо Г.Д. – 22
Тракль Г. – 30, 95
Трофименко О. – 73
Тураєв С. – 9, 21, 23
Турянський О. – 30, 35, 55, 67, 95, 109, 110, 113, 123, 127, 130, 136, 144, 148, 150, 152

У

Уварова Т. – 36, 37, 44
Удалов В. – 68
Успенський Г. – 9
Ушаков Д. – 96

Ф

Фалес – 82
Фащенко В. – 7, 36-37, 41, 75, 148
Фізер І. – 48
Фрайзе М. – 48
Франк Л. – 30
Франко І. – 5, 20, 28, 48
Фройд З. – 28, 95
Фуко М. – 48

Х

Халізов В. – 40, 46, 124, 131, 133, 140
Харчук Р. – 44-46

Хвильовий Микола – 5, 30, 92,
95-97, 127, 148, 152
Хізрієва П. – 7, 10
Хом'як Т. – 95, 97
Хороб С. – 8
Хоткевич Г. – 5, 26, 85-87, 93-
94, 129, 147, 152

Ч

Черемшина М. – 26, 29, 147,
148
Черкашина Т. – 61
Чернець Л. – 100, 131
Честертон Г.К. – 15
Чехов А. – 68

Ш

Шатобріан Ф. – 22
Шевченко Т. – 21
Шередека Г. – 51, 52

Шефнер В. – 6
Шкловський Б. – 135
Шлаф Й. – 92
Шніцлер А. – 92
Шонді П. – 133
Шопенгауер А. – 30
Шумило Н. – 8, 28, 92, 147
Шуртаков С. – 32

Щ

Щерба Л. – 34

Я

Якубінський Л. – 33
Яричевський С. – 26, 90
Яструбецька Г. – 91, 96
Яцків М. – 26, 27, 30, 55, 59,
70, 76, 79, 90, 118, 147-149,
151, 152

Наукове видання

Табаківа Ганна Іванівна

АРХІТЕКТОНІКА І КОМПОЗИЦІЯ ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ

Монографія

Науковий редактор – Астаф'єв О. Г.

Технічний редактор – Нехайчук Ю. А.

В оформленні обкладинки використано фрагмент картини

П. О. Ренуара «Молода дівчина за читанням»

Текст подається в авторській редакції

Підписано до друку 1.07.2015 р.

Формат 60x84/16. Папір офсетний.

Гарнітура «Garamond». Друк – лазерний.

Ум.-друк. арк. 8,95 Обл.-вид. арк. 9,4.

Наклад 100 прим. Вид. №__.

Видавництво та друк Ткачук О.В.

71100, Запорізька обл., м. Бердянськ, вул. Кірова, 52/49, 53
Тел. (097) 918-66-41, (066) 106-29-93; e-mail: Tizdat@gmail.com
<http://izdatelstvo.at.ua>

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготівників і
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 3377 від 29.01.2009 р.