

УДК 82.0:7

## ХУДОЖНІ ВЗАЄМОДІЇ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА ЯК ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Леся Кондратюк

*Київський національний університет біоресурсів  
та природокористування України*

З погляду літературознавства, феномен літературного імпресіонізму ґрунтується на переконанні що сучасний світ в усій його безкінечності й мінливості неможливо пізнати цілісно, що істину можна пізнати і відобразити лише дискретно, фрагментарно, як окремі кадри, в яких зображується не предмет взагалі, з урахуванням усіх наших знань про нього, а уявлення про нього, зумовлене його миттєвим станом. Цей феномен в поєднанні із натуралізмом, реалізмом, символізмом та романтизмом, від яких імпресіоністична проза стала ще розмаїтішою, розкрився у розвитку малих епічних жанрів, які принесли нові можливості в літературу та збагатили прийоми і засоби художнього пізнання дійсності: апелювання до почуттів, поглиблення емоційного та психологічного аспектів, уникання крайнощів, приєднання до розкутої стихії ліричної прози, де межа між прозою і поезією інколи стирається.

*Ключові слова:* взаємодія, літературні жанри, мистецькі форми.

Поширилася думка, ніби впливи і взаємодії можливі лише за умови достатніх аналогій у суспільних і літературних процесах. Проте в системі міжнародних зв'язків вочевидноється, що твори різних видів мистецтва можуть впливати один на одного не лише з погляду змісту, а і з погляду структури й форми, тобто активно впливати на морфологію літературного твору. У цьому контексті показова література рубежу ХІХ–ХХ сторіч, особливо література імпресіонізму, де засоби художньої виразності суміжних мистецтв могли визначати структурні особливості художніх творів. Розмірковуючи про романтичний принцип взаємодії мистецтв, М. Алексєєв говорить про «словесні аналогії» різних художніх форм, про шляхи їх художнього «зближення», «звукову організацію художнього тексту», про «художні асоціації».

С. Пригодій зазначає: «Часто-густо стильова типологія літературного імпресіонізму аналізується в порівнянні з живописним художнім аналогом, передусім з картинами французьких малярів, а також в діахроній та синхронічних зв'язках з іншими літературно – мистецькими явищами. Все ж разом й дозволяє розкрити літературний імпресіонізм як самобутню естетико-художню систему, виявивши її національні особливості та типологію [9, с. 4]».

Становлення новітньої, сучасної мови літератури і мистецтва дозволяє осмислення нових феноменів літератури й мистецтва, потребувало нових способів аналізу художнього твору. Вивчення міжпредметних зв'язків поступово перемістилося у сферу текстових досліджень. У 1970-х роках у філології й культурології дедалі частіше з'являється слово «текст», що незабаром стало одним із чільних понять у гуманітарній галузі. Під «текстом» малися на увазі не лише художні

твори, а всі знакові системи, які містять зв'язну інформацію. Ішлося про «тексти культури» і «тексти мистецтва», проблеми породження й функціонування тексту, інтертекстуальності.

Саме явище інтертекстуальності примусило дослідників зосередити увагу передусім на специфіці внутрішньотекстових зв'язків. Поглиблене їх вивчення засвідчило, що в художньому творі можуть взаємодіяти різні образні ряди, які породжують так званий поліхудожній твір, тобто твір із використанням виражальних засобів мови різних видів мистецтва. У такому творі часто виникає ефект своєрідної художньої поліфонії, коли засоби художньої виразності різних видів мистецтва, взаємодіючи і трансформуючись, створюють об'ємний, багатовимірний, синтетичний художній образ. У мистецтві цей принцип називають інтермедіальністю – термін, що його запровадив австрійський літературознавець Оге Ганзен-Леве. У вузькому значенні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, ґрунтований на взаємодії мов різних видів мистецтва. У ширшому значенні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури).

На відміну від інтермедіальних, зв'язки в системі інтертекстуальних відносин існують усередині одного семіотичного ряду. Іншими словами, «цитовання» відбувається всередині одного семіотичного коду. Інтермедіальність передбачає організацію тексту коштом взаємодії різних видів мистецтва, тобто включення різних семіотичних рядів. Тому в системі інтермедіальних відносин спочатку, як правило, відбувається перехід одного художнього коду в інший, а потім взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Наприклад, включення елементів інших видів мистецтв у не характерний для них вербальний ряд суттєво модифікує сам принцип взаємодії мистецтв, і саме це – проблематика порівняльного літературознавства.

Отже, при дослідженні міжпредметних взаємодій у літературі імпресіонізму традиційного порівняльного підходу, ґрунтованого на порівнянні сюжетів, тем і форм, недостатньо для аналізу художнього твору.

На рубежі століть з'явилися нові жанрові форми, осмислення яких вимагає знань із галузі міжпредметних взаємодій: у літературі – етюд, симфонія, соната тощо; у живописі теж трапляються музичні терміни («Іспанський гітарист» та «Бал-маскарад в опері» Е. Мане, «Оркестр опери» і «Три російські танцівниці» Е. Дега, «Бал в Мулен де ла Галетт», «Танець на провінції» і «Дівчата біля піаніно» О. Ренуара). Творчість художників і композиторів-імпресіоністів об'єднує споріднена тематика: колоритні жанрові сценки, портретні замальовки, виняткову роль відіграє пейзаж.

І. Корецька пояснює: «У сфері малярства вклад імпресіоністів давно визначено: творчість О. Ренуара, К. Моне, К. Піссарро та їхніх соратників оцінюється сьогодні як новаторський і прогресивний етап у художньому розвитку. Немає сумнівів у тому, що імпресіонізм збагатив зображальні мистецтва (передусім живопис) та музику більше, ніж літературу, адже домінуючий в імпресіоністичному баченні світу чуттєвий момент естетичного сприйняття реальності відповідає природі живопису і музики більшою мірою, ніж специфіці літератури [6, с. 208]». Л. Андреев згодний з нею в тому, що імпресіонізм у словесному мистецтві не настільки очевидний, як у живописі [1, с. 33–34].

Логіці пропонованого дослідження більше відповідають погляди Д. Наливайка, який вважає імпресіонізм мистецьким феноменом, що його породив високий етап розвитку європейської художньої культури під кінець XIX ст. На думку дослідника, особливості «поетики враження» імпресіонізму відкрили широкий простір для взаємодії мистецтв, зокрема літератури й малярства, літератури й музики, і водночас актуалізували цю взаємодію. Це призвело до запозичення художніх виражальних засобів, необхідних для реалізації завдань, спільних для всього мистецтва

імпресіонізму: рання імпресіоністична проза запозичувала у живопису, а лірична поезія – у музики [8, с. 29].

Основні риси літературного імпресіонізму, як і малярського та музичного, найвиразніше проявляються на рівні образної структури словесного тексту. Імпресіонізму притаманна синестезія стильових принципів, які об'єднують різні види мистецтва, тому для означення імпресіоністичної літератури вживають такі характеристики, як «забарвлені звуки, озвучені кольори» (Б. Михайловський). Імпресіонізму властивий синкретизм відчуттів, фонетичне відчуття і мальовничість (кольорово-зображальне написання словом). Колір і музика в імпресіоністичному художньому творі породжують особливу поетику – своєрідний поділ сприймання на елементи (фарби, звуки, запахи) – і надають їй змістового об'єму, яскравості, дзвінкості. Посилюється значення асоціативних зв'язків, нових відношень, які розширюють сприймання дійсності.

Зв'язок із музикою характерний для імпресіоністичної лірики, з живописом – для прози, хоча імпресіоністична проза – це складна ритмічна динамічність. Модуляція ритму (від нерухомості до швидкого руху) відповідає зміні атмосфери й характеру подій. Музичні образи і переживання у багатьох письменників стають головними засобами розкриття психології персонажів (Дж. Гіссінг, Дж. Мур), а малярсько-музичні принципи – основою будови твору («Valse melancholique» О. Кобилянської, «Intermezzo» М. Коцюбинського). Приклади впливу музичного мистецтва на структуру художнього твору – «Музика» («Я взявся за дверную ручку, потянул ее к себе – и тотчас же заиграл оркестр. За раскрытым окном шли назад лунные поля – дом стал бегущим поездом. Я тянул то крепче, то слабее – и, необыкновенно легко согласуясь с моим желанием, то тише, то громче, то торжественно ширясь, то очаровательно замирая, звучала музыка, перед которой была ничто музыка всех Бетховенов в мире [3, т. 4, с. 302]») та «Сни Чанга» («Но вдруг точно солнечный свет прорезывает этот туман: вдруг раздается стук палочки по пюпитру на эстраде ресторана – и запеваает скрипка, за ней другая, третья... Они поют все страстней, все звонче, – и через минуту переполняется душа Чанга совсем иной тоской, совсем иной печалью. Она дрожит от непонятого восторга, от какой-то сладкой муки, от жажды чего-то, – и уже не разбирает Чанг, во сне он или наяву. Он всем существом своим отдается музыке, покорно следует за ней в какой-то иной мир... [3, т. 4, с. 115]» І. Буніна. Тут відчувається сильна тенденція до ліризації, інтимізації, підвищення емоційного тону, що виражається в ритмізації речень, застосуванні окремих прийомів музичної композиції (повтори, лейтмотиви, «ефект стримування», градація, сюжет розкривається зі зміною, наростанням настроїв тощо).

Музика неподільно пов'язана з народженням у людини нового емоційного світу. Те саме відбувається і в момент поетичного натхнення, коли у творчій свідомості поета народжується особливий світ твору. У творчості Буніна мотив музики відповідає ілюзорному баченню життя персонажем. Наприклад, бунінські персонажі починають інакше відчувати навколишній світ, у їхній свідомості він трансформується засобами музичних асоціацій. З мотивом музики у Буніна пов'язана ідея про те, що навіть нетривалі контакти з іншобуттям за допомогою музики вказують на існування певної гармонії не лише в музиці, а й у житті. Зв'язок Буніна з музичним мистецтвом опосередкований музичним сприйняттям. Художньо досягаючи явища доволишнього світу, письменник бачить себе в одному ряду з творцями музики, маючи на увазі не лише композиторів. Поетичний і музичний талант він уважає божественним дарунком, мало того, на його думку, за допомогою мистецтва людина відкриває в собі божу іскру.

Найчіткіше ця концепція викладена в оповіданні «Музика». Тут письменник по-своєму осмислює ірраціональну природу музики, яка в його уяві асоціюється з

підсвідомим у людському житті – з природою снів. Значення підсвідомого, на думку Буніна, не меншає перед матеріальною реальністю, навпаки, він підносить його до вищого ступеня існування предметів і явищ. Відчути себе творцем авторові допомагає його власна надприродна сила, а в результаті народжується музика. Музика в оповіданні – це не просто звучання: рамки музичного мистецтва безмежно розширюються, утворюючи нову реальність – світ музики, який відкривається лише обраним і лише в моменти найвищого емоційного піднесення.

Письменник малює світ музики і з допомогою особливого прийому – через сприйняття собаки Чанг. У творі «Сни Чанга» драму капітана-пияка автор показує очима собаки. Привчений до пияцтва господаря Чанг майже не розрізняє сон і реальність. Пса письменник наділяє людською здатністю тонко відчувати і гостро переживати музику, яка натякає на життєві ілюзії персонажів. Відчуваючи музичну дію, персонажі інакше сприймають навколишній світ, який ніби змінюється під впливом музичних асоціацій.

Характерний для імпресіоністичної літератури зв'язок із малярством. Зближення цих видів мистецтва спричинило появу нових жанрів у письменстві: нарису, етюдів, акварелі, триптиха. Імпресіоністичні зображальні засоби почасти перенесені в літературу з живопису: динамічність, моментальна зміна явищ, мова яскравих мазків. Але специфіка літератури додає до імпресіонізму і свої, лише їй притаманні риси. Це пояснюється своєрідним впливом художнього слова на уяву читача, коли письменник «...іде від передачі вражень первісних предметів, маючи на увазі під враженням сукупність викликаних думок, почуттів і настроїв [4, с. 25–26]». Він використовує одну інтонацію, один настрій, заміняє дієслова називними реченнями, узагальнювальні прикметники прислівниками і дієприслівниками, подає об'єкт у чьомусь сприйнятті, одночасно розчиняючи суб'єкта-сприймача в об'єкті.

Наприклад, як і в живописі імпресіоністів, А. Чехов показує життя в незвичайному ракурсі, тобто з погляду конкретного спостерігача. У новелі «Гриша» він прагне побачити світ очима дитини, відтак змінюється і сприйняття цього світу. Автор хоче дати можливість відчувати, як своєрідно сприймає світ дитина: «До сих пор Гриша знав один тільки чотирикутний мир, где в одном углу стоит его кровать, в другом – нянькин сундук, в третьем стул, а в четвертом – горит лампадка. Если взглянуть под кровать, то увидишь куклу с отломанной рукой и барабан... [11, т. 2, с. 199]».

На картині Е. Дега «Прима балерина» художник ніби дивиться на сцену з ложі майже над самою сценою, тому фігуру балерини і всю сцену він бачить зовсім в інакшому світлі, ніж глядач, який сидить у партері. До того ж у цьому незвичайному ракурсі він бачить і зазвичай невидиме: частину куліс, балерин, які готуються до виходу. Це ніби включає глядачів картини в зображуваний епізод.

Інтерсеміотичність може виявлятися через зв'язок з творами інших семіотичних систем шляхом вербалізації останніх. І. Арнольд називає це «синкретичною» інтертекстуальністю [2, с. 55]. В даному випадку інтертекст словесно передає зміст і форму творів живопису, відображаючи ту сферу мистецтва, з якої він узятий. При цьому наголошується, що часто по суті вербалізується не стільки твір, що належить до невербальної семіотичної системи, скільки реакція на них персонажів, наприклад, зовнішність одного з героїв асоціюється з яким-небудь живописним або скульптурним портретом, або емоційний стан персонажа розкривається через опис або згадку музичного твору.

Щоб адекватно проаналізувати текст, треба порівняти і зіставити образні структури тих видів мистецтва, які взаємодіють у просторі єдиного художнього цілого. Скажімо, порівняння малярського «претексту» з літературним образом виявляє особливості і завдання письменницького задуму. Як приклад можна навести

відому казку О. Вайлда «День народження Інфанти» («The Birthday of the Infanta»). Сам Вайлд визнавав її зв'язок із картиною Д. Веласкеса. Опис Інфанти у Вайлда точно повторює портрет іспанського художника. Літературне цитування живописного полотна майже дослівне. Але при цьому важливо, що Веласкес створив образ чистий, наївний і тендітний: дівчинка, «закута» в розкішний одяг, як у броню придворних умовностей, що здавлюють її життя. Картина Веласкеса підкреслює контраст між живою людською душею і штучністю палацового світу.

У Вайлда навпаки: зовнішня краса Інфанти, відтінена розкішним одягом, – це єдине, що в ній важливо. Її справжня душа егоїстична, потворна і жорстока. Вайлд використовує ту ж кольорову гаму: костюм його принцеси виконаний в сіро-рожевих тонах, у неї легке золотисте волосся і бліда прозора шкіра, докладно як на портреті художника: «But the Infanta was the most graceful of all, and the most tastefully attired, after the somewhat cumbrous fashion of the day. Her robe was of grey satin, the skirt and the wide puffed sleeves heavily embroidered with silver, and the stiff corset studded with rows of fine pearls. Two tiny slippers with big pink rosettes peeped out beneath her dress as she walked. Pink and pearl was her great gauze fan, and in her hair, which like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face, she had a beautiful white rose» [12, с. 118].

Отже, у цьому прикладі порівняльний аналіз живопису й літератури, з одного боку, розкриває специфіку художнього мислення письменника, в основі якого лежить розуміння мистецтва як джерела творчості, а з другого – вказує на характер і зміст художнього діалогу як результату «зустрічі культур». Приклад Вайлда засвідчує, що порівняльне літературознавство порушує проблему не лише художньої взаємодії на підставі взаєморозуміння і взаємозбагачення, а й проблему взаємної полеміки в художній дискусії.

Спорідненість із живописом – багатство кольорів, пластичність образів, широке застосування художньої деталі – характерні для поезики В. Стефаніка, що не раз відзначали дослідники Н. Калениченко, Г. Вервес. Зміст більшості його новел можна передати на одному художньому полотні, адже змальовується переважно одна подія, у творі обмежена кількість персонажів, немає розгорнутої фабули, а дія замкнена в часі і просторі. Це посилює вагу виразності слова, його емоційного звучання: «Сонце реготалося над ним, посилало до нього своє проміння, пестило його, як мама рідна. Квіти цілували його по чорнім нечесанім волоссю, пільні коники його перескакували. А він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до його цеглястого тіла [10, с. 117]» («Май»).

Така спорідненість властива творам О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Яцківа. У їхніх оповіданнях часто певний образ-концепція проходить крізь увесь твір, ніби провідна мелодія, навколо якої концентруються інші образи. Яцків зазначав писав: «Слово до опису природи заслабкий апарат. При описах життя природи потрібна персоніфікація руху, великого малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси фарб, komponувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет ширше і простіше має представити якусь хвилю» [5, с. 56]. Яцків komponував новели за принципом, притаманним живопису, творив тропи, вдаючись до музичних і малярських асоціацій.

Слід зазначити, що імпресіонізм проявився не лише в техніці письма, інноваційному доборі барв, сюжетів, а й у творенні реальності та вираженні внутрішнього переживання.

Матеріалом для живопису і художньої літератури є не виняткова особистість чи ситуація, а повсякдення, яке в сукупності буднів показує рух життя, швидкоплинність і неповторність кожного його моменту. Англійський письменник

Дж. Гіссінг, крім життя і проблем робітників, звертався і до питань мистецтва. Усі головні персонажі його романів мають прямий чи опосередкований стосунок до мистецтва: Грейль («Thyrza») мріє вивчати літературу, Кьокленд («The Nether Wold») хоче написати роман про життя робітників, Веймарк («The Unclassed») уже написав такий роман, а Голдінг («Workers in the Dawn») прагне стати художником. Вони всі захоплені різними ідеями перебудови суспільства. У Гіссінгівській концепції персонажа важливу роль відіграють два взаємозумовлені чинники: мистецтво, причетність до якого дає змогу виникнути й розвиватися позитивному характеру, і любов до людей, яка виражається в безкорисливому служінні їм.

Як і живописці-імпресіоністи, письменники показували моменти повсякдення. Звісно, не можна робити висновків про творчість художників і письменників на підставі однієї картини чи оповідання. У єдності полотен і оповідань, які дають цілісне уявлення про життя, є певний рух і розвиток тем, сюжетів, характерів. При вивченні доробку письменників і художників треба насамперед відзначити, що аналізується певна система відображення життя, де можуть бути повтори, необхідні для розвитку якихось мотивів, але все разом забезпечує поліфонію життєвого потоку. Типологічна подібність проявляється в тому, що у творчості письменників і художників помітне намагання включити читача й глядача в зображуваний момент життя. Читач безпосередньо включається в розповідь, де поряд із головним для сюжету дається, на перший погляд, і другорядне, що не стосується основної думки твору. Випадковий матеріал насправді був ретельно відібраний для показу життя у новому ракурсі. Це й була нова естетика.

Новий погляд на життя, який зумовлював вибір сюжету, незвичайний ракурс зображуваного впливали й на композицію оповідань. Письменники (А. Чехов, О. Кобилянська) використовують кілька мовних планів, нібито незалежних, які, проте, впливають один на одного: це може бути розмова про щось життєво важливе чи й просто побутова розмова, роздуми персонажа про себе тощо. Прагнення передати у творі багатовимірність і мінливість життя, думки й переживання персонажів спонукало письменників застосовувати прийом, що його Н. Нільсон назвав технікою блока. Завдяки їй можна розміщати відповідні сцени одна за одною без авторських коментарів. При цьому кожному «блоку» притаманна своя тональність, яка створює загальний настрій оповідання. Водночас кожен із блоків непомітно моделює настрій читача, підводить його до розуміння головної думки твору.

Акцент на відчутне сприйняття в поезії імпресіонізму зближує світ музичного, образотворчого і словесного мистецтва, творить гнучкий і еклектичний імпресіоністичний сплав. Імпресіонізм як явище мистецтва кінця XIX – початку XX ст. відкрив нові можливості для художньої творчості: виробив нову мову мистецтва, сформував свої специфічні риси як новий художній стиль, вплинув на поезику всіх видів мистецтва, зокрема й на літературу. Гнучка рівновага між об'єктивним і суб'єктивним, між миттєвістю сприймання і художнього образу, традицією і новаторством забезпечує імпресіонізму актуальність, надаючи мистецтву нюансованих, яскравих, сугестивних, психологічних форм. Чуттєво-емоційне тлумачення явищ і предметів навколишньої дійсності об'єднує твори імпресіоністів: художників і композиторів, поетів і прозаїків. Порівняльне літературознавство передбачає активне засвоєння і використання художніх і культурних «претекстів» при створенні нового художнього твору сучасної культури, тому проблема взаємодії мистецтв як проблема порівняльного аналізу виходить на принципово новий рівень осмислення і потребує уважного та поглибленого вивчення.

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Андреев Л. Г. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 250 с.
2. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики / Арнольд Ирина Владимировна. – СПб. : Образование, 1995. – 60 с.
3. Бунин И. А. Собрание починений / Бунин И. А. В 6-ти т. Т. 4. Произведения 1914 – 1931. / Статья – послесловие и коммент. А.Саакянц / Бунин И. А. – М. : Худож. лит., 1988. – 703 с.
4. Дмитриева Н. А. Изображение и слово / Дмитриева Н. А. – М. : Искусство, 1962. – 314 с.
5. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: Напрями, течії / Калениченко Н. Л. – К. : Наук. думка, 1977. – 315 с.
6. Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма / Корецкая И. В.; [литературно – эстетические концепции в России кон. ХІХ – начала ХХ века]. – М.: Наука, 1975. – С. 207-252.
7. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Лихачев Д. С. – М. : Наука, 1970. – 178 с.
8. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Наливайко Д. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
9. Пригодій С. М. Імпресіонізм на рубежі ХІХ–ХХ сторіч : типологія та національні особливості : дис... доктора філол. наук : 10.01.06. 10.01.05/ С. М. Пригодій. – К., 1995. – 384 с.
10. Стефаник В. Твори. / Вступна стаття Л. Дем’янівської. – К. : Молодь, 1972. – 237 с.
11. Чехов А. П. Полное собрание починений и писем / Чехов А. П. В 30 – ти т. Сочинения в 18-ти томах. Т. 2. Сочинения 1883 – 1884. М. : Наука, 1975. – 578 с.
12. Wilde Oscar. Fairy Tales and Stories / Oscar Wilde. – London : Octopus Books, 1980 – 355 p.

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РАЗНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА КАК ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

**Леся Кондратюк**

*Київський національний університет біоресурсів і природопольовання України*

С точки зрения литературоведения, феномен литературного импрессионизма основывается на убеждении, что современный мир во всей его бесконечности и изменчивости невозможно познать целостно, что истину можно познать и отобразить лишь дискретно, фрагментарно, как отдельные кадры, в которых изображается не предмет в целом, с учетом всех наших знаний о нем, а представление о предмете, обусловленное его мгновенным состоянием. Этот феномен в сочетании с натурализмом, реализмом, символизмом и романтизмом, от которых импрессионистическая проза стала еще более разнообразной, раскрылся в развитии малых эпических жанров, которые принесли новые возможности в литературу и обогатили приемы и средства художественного познания действительности: апеллирование к чувствам, углубление эмоционального и психологического аспектов, избегание крайностей, приобщение к раскованной стихии лирической прозы, где граница между прозой и поэзией иногда стирается.

*Ключевые слова:* взаимодействие, литературные жанры, художественные формы.

**INTERACTIONS OF ARTS AS A PROBLEM  
OF LITERARY STUDIES****Lesia Kondratiuk***National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine*

Literary impressionism argues the futility of a holistic perception of the world in favour of a more discrete, fragmentary stills-set perception brought about by the momentary state of the subject rather than by its all-rounded comprehension. The said phenomenon when combined with naturalism, realism, symbolism and romanticism, all enriching impressionistic prose, unfolded itself in the small literary genres that introduced new possibilities into writing and diversified the ways and means of the artistic penetration into reality through highlighting the characters' feelings as well as deepening the emotional and psychological aspects, avoiding the extremes, joining the uncurbed storminess of lyrical prose with at times blurred borderline between prose and poetry.

*Key words:* interaction, literary genres, artistic forms.

Стаття надійшла до редколегії  
18.12.2008 р.

Статтю прийнято до друку  
23.04.2009 р.