

УДК 82. 091-32: [821.161.2+821.161.1]

О.П. КОЛІНЬКО,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри філологічних дисциплін
Бердянського державного педагогічного університету*

НОВЕЛА І МУЗИКА: ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ПОРУБІЖЖЯ ХІХ–ХХ ст.

Порушується проблема художнього синтезу в малій прозі порубіжжя ХІХ–ХХ ст., досліджуються засоби творення і передавання музичної теми, музичного образу, музичного мотиву в художньому тексті модерної новели; робиться висновок, що «омузичнення» новели відбувалося інтенсивно, але по-різному, демонструючи злиття музики і слова в межах жанру модерної новели.

Ключові слова: модерна новела, художній синтез, мотив, лейтмотив, ритмізація, інтонація, музикознавчі аналогії.

Проблема взаємозв'язку літератури з іншими видами мистецтв є досить актуальною у сучасній компаративістиці. Особливого звучання вона набула в працях М. Алексєєва, В. Альфонсова, В. Будного, Д. Лихачова, Д. Наливайка, О. Рисака, В. Силантьєвої та інших вчених. Втім ще є багато питань, які потребують доопрацювань, уточнень і в теоретичному, і в практичному аспектах, зосібна залишається відкритим дослідження синтезу мистецтв на жанровому рівні, тому спроба розглянути більш конкретно взаємодію музики і слова у новелі рубежу ХІХ–ХХ ст. вбачається своєчасною і цікавою.

Характер нового художнього мислення ставав важливою передумовою для створення синтетичних творів, що спостеріг С. Урманов: «Музика як виражальний вид прагне до зображальності, література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності, а живопис і скульптура, оминаючи зображальність, пориваються до чистої виражальності на зразок музики або до філософської глибини...» [11, с. 55]. Роль музики у синтетичних явищах, без перебільшення, є надзвичайно великою. Яскравим підтвердженням може бути творчість О. Скрябіна (1871–1915), видатного музиканта, композитора, діяча російської культури помежів'я, який мріяв створити «всемистецтво» («всеискусство»), однак з домінантою музики, що змогло б змінити людство і спрямувати його на істинний шлях розвитку. А такою формою, яка б синтезувала усі види мистецтв, мала стати містерія (Всесвітня Містерія), для якої прагнув спорудити у величезній долині Гімалаїв, у Індії («Індії душі») спеціальний храм. Ідею синтезу мистецтв Скрябін утілював у своїх творах. У симфонічну поему «Прометей» він вперше увів партію світла – світловий рядок *Lucis*; у «Поемі екстазу» – передбачав поєднання звучання оркестру з колористичною палітрою, яка змінювалася б відповідно до змін гармонії і тембрів.

Співзвучне ідеям великого композитора виявилось поетичне світобачення А. Белого, який був яскравим виразником синтетичних тенденцій в російській літературі і експериментував зі своїми «Симфоніями», побудованими за принципами музичної композиції. Втім Білий був не самотнім у перенесенні музичних прийомів у літературу, яка найактивніше опосередковувала їх у свої художні світи. Більшість новел О. Кобилянської Леся Українка відносить до «симфонічного жанру», де «впечатления пейзажа и движение души сливаются в одну неразделимую гармонию» [10, с. 70]. Такими бачить новели буковинської письменниці І. Денисюк, зокрема відзначає симфонізм новели «Битва», який «полягає у поліфо-

нії кольористичних і звукових образів, у величому пафосі співу на честь краси природи», у відтворенні трагедії лісу через «наростання звуків від найлегшого зітхання-подиху деревини до напруженого шемрання, до повторів збудженої гірської луни і крещендо її розколистого рокотання й раптових ударів грому, <...> градації тонів від піаніссімо шелесту лісових листочків до фортіссімо гірської бурі» [4, с. 182; 184]. Не тільки музичною, а й симфонічною називають критики новелу М. Коцюбинського «Intermezzo». Так, Я. Поліщук спостерігає її композиційну і фонічну схожість із симфонією, що виявляється у розгортанні мотивів, епізодів, описів за принципом контрапункту, а також у моделюванні ритму: у «фонічній організації мови, у створенні алітерацій та асонансів, звуконаслідувальних ефектів» [9, с. 116].

Новела порубіжжя як наймобільніший жанр перехідної епохи виявила найбільшу здатність до «ритмічності й музичальності як елементарних об'явів зворушень душі» [12, с. 108]. У її формальній та змістово-структурній специфіці особлива роль належить музичному первню. Насамперед це «запозичення» і перенесення музичних жанрів і музичних форм: модерністська новела іноді наближена до етюд, елегії, варіацій, прелюдії, симфонії та ін. Виявляючи свою генологічну приналежність через рівень кореляції з музичними творами, модерна новела вказує на те, що структура подібних творів підпорядкована мистецьким законам, які своєю основою мають справити певне враження, відчуття, викликати асоціації.

Проникнення музичних категорій у структуру модерністської новели відбувалося інтенсивно, тож і зв'язок, і взаємозалежність між вербальною мовою і мовою музики простежується дуже виразно і з давніх часів. У ній невимовне виражається через аналогії, тобто відбувається те, про що писав ще наприкінці XVIII ст. Ф. Клопшток: «вимовні» почуття «налякають» на аналогічні їм невимовні, при цьому на допомогу вираженню приходять «милослухність», «розмір», «одухотворені звуки», тобто музичність [18, с. 199–200]. Як видно, йдеться не про пряму інтерполяцію музичних форм на словесний твір, а про музику слова. Відтак, у модерністській новелі реалізується одна з найдавніших у фіктивному світі словесної музики ідея про існування особливої мелодії слів, про те, що звуки, слова і навіть образи твору складаються у мелодію. Уже у Діонісія Галікарнаського «мелодія» (мелос) фігурує серед необхідних моментів «приємної і красивої мови», які надають «насолоди слуху»; мелодія мови – таке «сплетіння букв і такий склад складів», коли досягається, по-перше, відповідності мови «збудженим почуттям» (так, скажімо, у Гомера, «шляхом побудови складів» передається біль, «сила пристрасті», «тиша пристані» тощо), а по-друге, «різноманіття і краса» мови. Діонісій дає й інші тлумачення «мелодійності»: «мелодійний» твір, «приємний слуху»; «мелодійність» досягається різними способами – вкрапленням у твір «мелодійних, ритмічних і приємно звучних» слів, униканням монотонності, штучним введенням різноманітності тощо [3, с. 181–182; 189–190]. Але цей процес має і зворотний бік: «включається» музичне мислення письменника, і він підсвідомо знаходить нові слова і образи, яких немає у традиційній літературній парадигмі, але які уже існують як давно відкриті музикою істини.

У модерністській новелі відлунюється й романтичний принцип «самоцінності» слів, які «прекрасні» незалежно від того, яке місце вони посідають у загальній структурі; а також реабілітовані романтиками безладність і текучість як основні ознаки уподібнення словесного музичному: «Текучі і променисті слова – найпрекрасніші і найкращі, якщо розглядати мову як музику» [17, с. 514]. Саме з цієї текучості – «поток» словесного і музичного («Потік – така цілісність, у якій немає «зв'язків» і «взаємозалежностей»; будучи одним, він у той же час постійно розпадається на нескінченну низку вільних елементів. Єдність потоку не анулює відокремленості, «свободи» тих хвиль, що його складають» [19, с. 188]), ймовірно, бере витоки «потік свідомості»: та якщо романтики через нього відкривали «нічні безодні буття» (Л. Тік), то модерністи – темні «безодні» підсвідомості.

Усе сказане не означає, що у модерністській новелі не діють формотворчі прийоми, подібні до музичних, – такі, як контраст, повтор (точний чи варійований), нарощення і спадання (крещендо і демінуендо). Однак, як зазначає О. Махов, «література не відтворює точно ту чи іншу музичну форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати деяку загальну лінію музичного твору, для якого завжди (чи майже завжди) характерна наявність певного нарощення, досягнення кульмінації і спадання з подальшим заспокоєнням (кода)» [8, с. 161]. Такий підхід має на увазі не конкретні фор-

ми, а більш абстрактне поняття, «мелодико-синтаксичну фігуру» [16, с. 339], типову для музичного твору як такого. Під «мелодикою» розуміється «розгорнута система інтонування з характерними явищами інтонаційної симетрії, повторюваності, нарощення, кадансування тощо» [16, с. 333], тобто такими прийомами формотворення, які можна визнати спільними для літератури і музики. Однак варто враховувати не тільки музично-конструктивні принципи формотворення, а й, за порадою В. Бобровського, усю систему спільних логічних чи композиційних функцій, які належать музиці в цілому, а не спеціальні композиційні функції, притаманні тільки окремим музичним формам [1].

Загальнологічні принципи і функції якраз і складають той провідний рівень, на якому аналогії між музичним мистецтвом і літературою виявляються як закономірні. Тож цілком ймовірно вбачається і роль музики як одного із чинників психологічного аналізу, передавання пейзажу, інтер'єру, мови персонажів, а також створення загального фону твору, аури, яка оточує той чи інший образ. Ураховуючи вищесказане, простежимо, як процеси взаємовпливу і взаємозбагачення мистецтв утілюються в модерній новелі і сприяють розширенню діапазону пошуків тих засобів, які допомагають глибоко впливати і діяти непомітно на людські почуття.

Яскравим прикладом оприсутнення музики як основного структуротвірного компонента в розкритті внутрішнього світу персонажів можуть слугувати деякі новели Г. Хоткевича. Їх можна вповні назвати «музичними», бо у них «настроєву атмосферу створюють музичні образи і музичні переживання» [4, с. 187], а героями є або музиканти, композитори, чи просто закохані в музику люди з витонченою душею, здатні її тонко сприймати і чуттєво реагувати. Скажімо, в одній з них, що має назву «Саргісе Шуберта», письменник як професійний музикант і прекрасний бандурист, послуговуючись прийомом музикознавчих аналогій, показує не тільки процес виконання / слухання музичного твору, а й розкриває зміну тонів і найтонших порухів душевного стану і героя-наратора, і героя-віолончеліста, самого виконавця музичного твору Шуберта.

Художнє слово тут постає у силовому полі музичної образності, у семантико-емоційному та ритміко-мелодійному вимірах, що свідчить про синтетичність художнього образу і твору в цілому. В іншій новелі Хоткевича – «Блудний син» – автор, виявляючи тонке розуміння музики, знову показує її роль в житті людини, навіть більше – відтворює метаморфози внутрішнього світу персонажа та осягнення ним під впливом музики справжніх життєвих цінностей і глибокої істини. Головний герой новели – студент Микола Річенко, маючи кохану і вірну дівчину Любу, до безтями захоплюється «професійною» хвойдою Вірою Павлівною. Він, остаточно втративши глузд, вкотре приходиться до хоромів своєї любаски, щоб побачити її та послухати гру на фортепіано. Та музика робить неочікуваний для всіх переворот у любовній пригоді: «Ось перший сумний мінорний акорд. Якийсь мороз пробіг по всій істоті Миколи, він здригнувся навіть... Ось другий, третій... Що це? Старається пригадати, де чув мелодію раніше. <...> Хотів подивитися на ноти, але бачив, що Віра Павлівна грає без нот: це була її фантазія. <...> Ах!.. Стій!.. Він пригадав, пригадав, пригадав... Тиха малесенька річка. <...> А на тім боці річки десь далеко за вербами розлягається пісня; стогне, плаче вона звуками, але маленький Микола ще не розуміє цього: рибка он сіпає... І от тепер, коли його душа розкрита назустріч усьому прекрасному, коли серце повне кохання (до Люби), готове все віддати, всіх зробити щасливими; коли хочеться жертвувати собою, жити для другого, – кого він кохає?.. Її... Віру Павлівну...» [15, с. 161–162].

Музика та музичні асоціації, з нею пов'язані, розкривають чуттєво-емоційний світ персонажів, який постає в несподіваних навіть для них самих ракурсах. Микола, захоплений світом музики і мелодії, ніби повертається до вражень та емоцій дитинства, а потім і першого кохання, тобто, як зазначає С. Луцак, «занурення Річенка в емоційно-енергетичне поле звуків підготувало його в підсумку до болючого осягнення ядра образу-сприйняття (усвідомлення своєї ницості або ж вини «блудного сина» перед Любою), навколо якого сконцентрувалися до цього часу всі інші регіональні ознаки художнього цілого» [7, с. 223], а Віра Павлівна, перебуваючи теж під впливом щойно виконаної нею самою музичної імпровізації, починає замислюватися над сенсом життя, що раніше було абсолютно непритаманним для неї з погляду її життєвої скерованості й професії.

Музичності новелам Хоткевича надають деякі ознаки ритмізованої прози, як-от: сюжетно-фабульна розмитість, тропеїзація художньої мови, творення тексту з елементів, що лейтмотивно повторюються упродовж усієї нарації, тощо. Принцип лейтмотивності компенсує послаблення сюжетно-фабульної зв'язності й забезпечує організаційну цілісність тексту, основною одиницею якого вже є не стільки персонаж, як мотив. Приміром, у «Саргісе Шуберта» ключовий мотив – вплив музичного твору на душевний стан людей – реалізується через низку конкретних лейтмотивів, пов'язаних з персонажем-музикантом (вимушена і байдужа гра віолончеліста, згодом – пристрасно-емоційна, надривна, обумовлена невдалими любовними справами музиканта), інша система лейтмотивів поєднана з особистістю героя-наратора, який теж виявляється небайдужим до музики, але його ставлення до неї формується крізь призму сприйняття головного героя-віолончеліста. Ці лейтмотиви, повторюючись, утворюють своєрідний парадигматичний ряд. Парадигматизованість разом з дослівною повторюваністю, а також маркованістю, є однією з конститутивних ознак лейтмотиву, невід'ємного атрибуту ритмізованої прози, мелодійної, настроєвої, чуттєвої.

У іншій еротично-музичній новелі Хоткевича «Aria passionata», у якій актуалізована енергетика 23-ї сонати для фортепіано Л. ван Бетховена, відтворити чуттєвість героїні допомагає митцю саме ритмічно організоване мовлення. Для підвищення інтонаційної виразності і створення відповідної тональності твору автор послуговується стилістичними прийомами алітерації, асонансу або їх сполученням. Як зазначає С. Луцак, письменник «наповнює пристрасно весь сюжет і переводить його в рецептивно-комунікативну царину, моделюючи стан дівчини (схожої на біблійну Суламіту), яка висловлює своє глибоко інтимне переживання кохання в пісні – не тільки для нареченого, а й у гімні ночі, що, ніби доля, стукає у двері її серця» [7, с. 237]: «...Вогонь пристрасті бурхливим потоком ллється в істоті, пробігають блискавкою палючі жадання, і мозок безсилий кидає даремну боротьбу свою. І в буйних сплесках дикою танцю, оргіях скриків і звуків божевільно тремтять і б'ються нерви... В тобі це, в тобі – о, фантастична ніч!.. <...> Прилинь!.. Прилинь!.. Ждуть тебе, щоб розкритися, пишні лоні мої... Губи рожеві чекають уст твоїх...» [14, с. 23–27]. Дівчина хоч і помирає в «обіймах» ночі, втім фізична смерть не припиняє душевного існування, тому така розв'язка не вбачається трагічною через набуття статусу якогось «незвичайного метафізичного сенсу» (С. Луцак). Повторювані лейтмотиви жаги, шалу найінтимніших пристрастей і еротичних жадань укладаються в художню парадигму твору, ритмізуючи його, і разом з іншими ознаками музичності створюють емоційний фон, необхідний автору для виразнення почуттів героїні, які вона змогла довірити не коханому, а «фантастичній ночі».

Музичний фон і музична назва знадобилися і російському письменнику В. Брюсову для новели «Бемоль», щоб показати не просто одну з історій життя «маленької людини», а й психологію цього життя, його невидиму оболонку. Відтак *бемоль* у символічно-смысловій площині має тісний зв'язок з образом героїні: життя залишеної у самотності дівчини проходить не так, як в усіх, воно «на півтону нижче», і їй не залишається нічого іншого, як спробувати підняти його хоч «на півтону вище», створюючи свою «сладостную легенду», одухотворюючи найпрозаїчніший і найнікчемніший із світів – реєстр підопічних їй канцелярських приладь: «Когда она перелистывала дести любимой бумаги, её листы шуршали так приветливо. Когда она целовала голубков на концах ручек, они трепетали своими деревянными крылышками. <...> она вела длинные беседы со всем, что стояло на полках, что лежало в ящиках и коробках. Она вслушивалась в безмолвную речь и обменивалась улыбками и взглядами со знакомыми предметами. Таясь, она раскладывала на конторке свои любимые картинки – ангелов, цветы, египтян, – рассказывала им сказки и слушала их рассказы. Иногда все вещи пели ей хором чуть слышную, убаюкивающую песню» [2, с. 68]. Цей епізод новели своєю емоційністю, чуттєвою відвертотою, енергетичністю викликає опосередковані паралелі з душевним станом знемагаючої від любовних пристрастей героїні Г. Хоткевича «Aria passionata», яка помирає в «обіймах» ночі. Героїню Брюсова теж не страшить фізична смерть, вона ладна померти в «обіймах» своїх улюбленців: «При мысли, что ей больше никогда, никогда не придётся свидеться со своими любимцами, она бросалась ничком на свою маленькую кровать и молила у Бога смерти» [2, с. 69]. Уведення музичного терміна та його переосмислення у символістському ключі виконує у творі певну стилістичну функцію, підсилює його емоційність, сприяє створенню певної тональності, настрою, а

також демонструє майстерність і художнє вміння Брюсова у традиційній історії про прикросці життя маленької людини відтворити приховану за зовнішнім шаром велику душу, здатну навіть в такому непоетичному світі знаходити красу і втіху.

Музичний струмись володарює і в новелі О. Купріна «Тапер» (1900), він не тільки формує настроєвість твору, а й впливає на його структуру. Заголовок новели виконує позатекстуальну антиципаційну функцію, підказуючи реципієнту, що головним героєм твору буде непересічна особистість. Тапером виявився юний музикант, «бледный, очень худощавый мальчик в подержанном мундирчике реального училища» [6, с. 79], викликаний у заможну родину Рудневих грати у різдвяну ніч (через «роковые недоразумения» з відомим оркестром Рябова). Зверхньо-скептичне ставлення до хлопця різко змінилося у вендепункті новели, коли він, на подив усім, як справжній музикант, почав грати рапсодію Ліста і зачарував присутніх і мелодією, і майстерністю її виконання: «...Из-под его пальцев полились торжественные, величавые аккорды начала рапсодии. Странно было видеть и слышать, как этот маленький человечек, голова которого едва виднелась из-за пюпитра, извлекал из инструмента такие мощные, смелые, полные звуки» [6, с. 81]. Юрій (так звали 14-літнього музиканта) на замовлення мешканців та їх гостей грав «поочередно вальсы, польки и кадрили» [6, с. 84], аж поки випадковий захожий, який виявився видатним композитором Антоном Рубінштейном, по-справжньому, професійно оцінив здібності юного обдарування і забрав хлопця для подальшого навчання. Та автор не виписує цей епізод, як і належить за законами новелістичного жанру, більше того, він його утаємничує швидкими зборами тапера і його раптовим зникненням з різдвяної вечірки. І далі діє настанова на стислість і лаконізм: про подальшу долю Юрія Азагарова автор не повідомляє, лише в кінці ніби ненавмисне зазначає, що «реалист в поношенном мундире давно уже известен всей России как один из талантливейших композиторов» [6, с. 85].

Схожим за силою таланту з купрінським тапером є молодий циганський скрипач Гринь з новели Ю. Кміта «Музыка» (1906). Та на відміну від свого літературного побратима, він не був освіченим, не розважав світське зібрання виконанням творів відомих композиторів, а «добував із невибагливих струн скрипки чарівні тони, що збирали довкола творця велику громаду. <...> Сивоголовим дідам ринуть сльози з очей: у серцях молоді жевріє святій вогонь завзяття, відваги й високих почувань» [5, с. 404]. Музыка є основним структуротвірним компонентом новели Кміта і відповідає авторському задуму торкнутися «вічної» теми, яка не переставала хвилювати письменників початку ХХ ст. – митця і народу, також зачепити дуже важливу тему історичної пам'яті, коли магічна мелодія обдарованого скрипаля викликала «сумовиті спогади з давньої давнини», «нагадувала про минуле», а, як відомо, скрипка, сопілка, трембіта вважаються з давніх-давен атрибутами духовної культури, які єднають героїв із минулим, предками, сакральним. На цьому акцентує Г. Хоткевич в гірській акварелі «Трембіта»: «Це стародавній подарунок минулих гірських людей своїм нащадкам, се єдина лучність поколінь. На сій трембіті в сих горах грали тисячу літ тому. І так само стояли ці ж самі гори, і так само шумів і злостився внизу блідий Черемош» [13, с. 337]. Готовність музики Кміта заради скрипки пожертвувати життям надають інструменту значення фетиша й увиразнюють думку про його сакральність: мертвий Гринь держав у «судорожно сціплених руках смик і половину розірваної скрипки» [5, с. 405].

«Омузичнюючи» художні твори, музыка, в свою чергу, тяжіла до «описовості» і «картинності», прагнучи передати людські емоції, виразити душу в її ірраціональних глибинах, а також звуковими засобами розповісти про зовнішній світ у його змінній динаміці. Музыка і література, відчувуючи потужні взаємовпливи, діяли не на розумові фактори сприйняття, а на сильні асоціативні відчуття, які не піддаються ніякій логіці й закономірності, але водночас вимагають певного рівня освіченості реципієнта, який, спираючись на свій життєвий досвід, набуті знання й інтелект, зумів би «побачити» і «почути» «невимовне», можливо, «відгомін тієї Вічної Краси, котра є альфою й омегою світу», як сказав герой новели Г. Хоткевича «Портрет».

Отже, в модерністській новелі періоду порубіжжя помітне місце займали звукові музичні компоненти, трансформовані в систему словесних відповідників. Їх проникнення у новелу відбувалося різними шляхами: «запозиченням» і перенесенням музичних жанрів та музичних форм, що надавало модерністській новелі схожості з сонатою, симфонією, рондо

та ін.; використанням музики як одного із чинників психологічного аналізу, розкриття внутрішнього світу персонажів. Широко представлена у модерністській новелі музична термінологія: музика, музикант, скрипаль, віолончеліст, композитор, співець, тон, гама напівтонів, гармонія, дисгармонія, ритм, інтонація, звук, голос. В асоціативному полі українських та російських письменників виявилось чимало імен композиторів, диригентів: Людвіг ван Бетховен, Ференц Ліст, Фредерік Шопен, Вольфганг Амадей Моцарт. Імена цих композиторів були знаками тих життєвих ситуацій чи музичних творів, які автори намагалися актуалізувати у свідомості реципієнта. Митці вдавалися також до назви окремих танців: вальс, полька, кадрили, що також потверджує наявність у модерністській новелі музичного компонента.

Можна резюмувати, що модерністська новела виявила здатність до музичності й ритмічності та продемонструвала продуктивне поєднання образних структур, які містять інформацію про цей вид мистецтва. Музичний струмінь робить типологічно спорідненими твори українських та російських митців порубіжжя, виказуючи їх тяжіння до художнього синтезу. Стаття потверджує перспективність порушеної проблеми синтезу мистецтв, яка продовжує залишатися в колі дослідницьких інтересів авторки.

Список використаних джерел

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Брюсов В.Я. Бемоль / В. Брюсов // Повести и рассказы / Сост., вступ. ст. и прим. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. – М.: Советская Россия, 1983. – С. 66–71.
3. Галикарнасский Дионисий. О расположении слов / Дионисий Галикарнасский // Античные риторика. – М.: Издательство МГУ, 1978. – С. 181–190.
4. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І.О. Денисюк. – 2-е вид., допов. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 280 с.
5. Кміт Ю. Музика / Ю. Кміт // Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1989. – С. 403–405.
6. Куприн А.И. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Художественная литература, 1974. – Т. 3. Произведения 1900–1905. – 1971. – 495 с.
7. Луцак С.М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ століть): монографія / С.М. Луцак; наук. ред. Р. Гром'як. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. – 400 с.
8. Махов А.Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А.Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
9. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: М. Коцюбинський: літературний портрет / Я. Поліщук. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
10. Українка Леся. Збір. творів: у 12 т. – К.: Наукова думка, 1975–1978. – Т. 8. Літературно-критичні та публіцистичні статті. – 1977. – 319 с.
11. Урманов С.И. Семиотика. Искусство как язык: учеб. пос. / С.И. Урманов. – Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. – 97 с.
12. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Збір. тв.: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 35. – С. 91–112.
13. Хоткевич Г. Трембіта / Г. Хоткевич // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 337–339.
14. Хоткевич Г.М. Aria passionata / Г. Хоткевич // Твори: у 8 т. Т. 4. – Харків: Кооперативне видавництво Рух, 1929. – С. 20–28.
15. Хоткевич Г.М. Блудний син / Г. Хоткевич // Твори: у 8 т. Т. 5. – Харків: Кооперативне видавництво Рух, 1929. – С. 140–169.
16. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.
17. Joubert J. Carnets / J. Joubert. – Paris: Gallimard, 1938. – 533 p.
18. Klopstocks F. Sammtliche Werke / F. Klopstocks. – Leipzig: Verlag von Georg Joachim Göschen, 1855. – 424 s.

19. Wackenroder W.H. Werke und Briefe / W.H. Wackenroder. – Jena: Eugen Diederichs, 1910. – Bände 1. – 334 s.

Поднимается проблема художественного синтеза в малой прозе порубежья XIX–XX вв., исследуются способы создания и передачи музыкальной темы, музыкального образа, музыкального мотива в художественном тексте современной новеллы; подытоживается, что проникновение музыки в новеллу происходило интенсивно, но по-разному, демонстрируя слитие музыки и слова в пределах жанра современной новеллы.

Ключевые слова: современная новелла, художественный синтез, мотив, лейтмотив, ритмизация, интонация, музыковедческие аналогии.

In the article the problem of artistic synthesis in short story at the turn of the XIX and XX centuries is discovered, the means of creation and transmission of musical themes, images and motifs into the text of modern novel are investigated; it is concluded that penetration of musical elements into the structure of novel was intensive but different, showing fusion of music and word within the genre of modern novel.

Key words: modern novel, artistic synthesis, motif, leitmotif, rhythm making, intonation, musicological analogy.

Одержано 1.10.2013.