Kn. 55. – S. 9–37; **2.** *Matošević A.* Regressus ad inferos. Sićušni rudar i mitologija kao interpretacija podzemnog radnog habitata // Mitski zbornik. – Zagreb, 2010. – S. 347–363; **3.** *Lozica I.* Metateorija u folkloristici i filozofija imjetnosti // Folkloristička čitanka. – Zagreb, 2010. – S. 159–181; **4.** *Endstrasser V.* Književni i izvanknjiževni žanrovi. Aspekti teorije govornih žanrova. Doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu. – Zagreb, 1993; **5.** *Bošković-Stulli M. Pjesme, priče, fantastika.* – Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske – Zavod za istraživanje folklora, 1991; **6.** Muraj A. Transformiranje načina i kulture stanovanja u Jalševcu // Narodna umjetnost. – Zagreb, 1977. – N 14. – S. 95–149; **7.** *Zečević D.* Dragojla Jarnević. – Zagreb, 1985; **8.** *Marks L.* Vekivečni Zagreb**. –** Zagreb : AGM, 1994; **9.** *Marks L., Lozica I.* Finitis decem lustris. Pola stoljeća folklorističkih (filoloških, etnoteatroloških i njima srodnih) istraživanja u Institutu // Narodna umjetnost. –1998. – N 35/2. – S. 67–101; **10.** Mitski zbornik. – Zagreb, 2010. – 573 s.; **11.** Folkloristička čitanka. – Zagreb, 2010.

Колінько О.П. (Бердянськ, Україна)

«Ритмічність і музикальність як елементарні об'яви зворушень душі» (І. Франко) у модерністській новелі

У статті робиться спроба проаналізувати явища художнього синтезу в модерністській новелі та показати, як музичні елементи в її структурі сприяли поглибленому відтворенню / вираженню внутрішнього стану людини fin de siècle, її «я» у свідомому й підсвідомому виявах.
Ключові слова: *художній синтез, музикознавчі аналогії, модерністська новела, ритмізація, інтонація.*

В статье делается попытка проанализировать явления художественного синтеза в модернистской новелле и показать, как музыкальные элементы в её структуре способствовали углублённому воспроизведению / выражению внутреннего состояния человека fin de siècle, его «я» в сознательном и бессознательном проявлених.
Ключевые слова: *художественный синтез, музыковедческие аналогии, модернистская новелла, ритмизация, интонация.*

The article attempts to analyze the phenomenon of artistic synthesis of the modernist novel and show how musical elements in its structure helped to deepen the playback / internal state of human expression fin de siècle, his "I" in the conscious and unconscious manifestations.
Key words: *artistic synthesis, musicological analogy, modern novel, rhythm making, intonation.*

Проблема художнього синтезу в сучасному літературознавстві є досить актуальною. Вона порушувалася в працях М. Алексєєва, В. Альфонсова, В. Будного, Д. Лихачова, Д. Наливайка, О. Рисака, В. Силантьєвої та інших вчених. Утім ще залишається багато лакун, які намагаються заповнити дослідники наступних поколінь, доопрацьовуючи теоретичний і практичний аспекти зазначеної теми. Цікавим вбачається розгляд зв'язку не тільки

музики і слова, а й того, як «омузичнення» художнього тексту сприяло глибшому відтворенню психології людини нової, складної епохи рубежу XIX-XX ст., дослідженню внутрішнього світу індивідуума, таємничого й часом не пізнаного. Модерністська новела як один з наймобільніших жанрів свого часу з її лаконізмом, експресивністю, зосередженістю на екзистенційних колізіях особистості, концентрацією уваги на думках і переживаннях людини цілком відповідала його «нервовим» запитам. Відтак пропонована розвідка є актуальною, позаяк вписуючись в контекст компаративних студій про інтермедіальні явища, сприяє дослідженню проблем не тільки міжкультурного діалогу, а й вивченню синтетичних художньо-виражальних засобів, спрямованих на відтворення внутрішнього стану особистості, життя якої постає в комплексі соціальних, етичних, психологічних, філософських вимірів. З окреслених питань постає мета – проаналізувати, як в модерністській новелі знакові системи музичного мистецтва, взаємодіючи зі словесними, сприяли відтворенню / вираженню складної, часом дискретної структури психіки людини переходової доби.

Виявляючи свою генологічну приналежність через рівень кореляції з музичними творами, модерністська новела вказує на те, що структура подібних творів підпорядкована мистецьким законам, які своєю основою мають справити певне враження, відчуття, викликати асоціації. Саме на цих особливостях оновлення традиційних прозових форм наголошував І. Франко: «Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скілько можна до музики. Задля сего вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любується в сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках» [9, 525]. Зрозуміло, що І. Франко, акцентуючи на взаємодії музики і слова, мав на увазі не практичну і реальну взаємодію в музичних жанрах, а фіктивне взаємоперетворення словесного і музичного, адже, з одного боку, є почуття, які слово виразити не в змозі, і цю лакуну виразності може заповнити лише музика, а з іншого – є так звана «інша музика» – alia musica, яку деякі теоретики (Абсалон із Шпрінгірсбаха, Естан Дешан) називали музикою слова: слово, уподібнившись музиці, здатне виразити і те, що в іншому випадку не було б підвладне словесному вираженню. Автор інтермедіальної теорії жанру М. Каган в унісон з іншими авторами, вивчаючи проблему взаємодії і синтезу літератури і музики, наголошує на спільних витоках, коренях словесної і музичної мов, підкреслює, що зв'язок людини з людиною не може обмежитися їх інтелектуальним контактом, він повинен включати в себе і їх емоційну єдність. Попри те, що з часом збільшується самостійність інтелектуального й емоційного життя людини і словесна і музична мови розходяться своїми

специфічними дорогами («звуко-інтонаційні знаки музики» передають «переважно емоційну інформацію», а «знаки словесні – інтелектуальну»), «емоційна єдність» зберігається [4, 215].

Проникнення музичних категорій у структуру модерністської новели відбувалося інтенсивно, тож і зв'язок, і взаємозалежність між вербальною мовою і мовою музики простежується дуже виразно. У ній невимовне виражається через аналогії, тобто відбувається те, про що писав ще в кінці XVIII ст. Фрідріх Клопшток: «вимовні» почуття «натякають» на аналогічні їм невимовні, при цьому на допомогу вираженню приходять «милозвучність», «ритм», «одухотворені звуки», тобто музичність [13, 199–200]. Як видно, йдеться не про пряму інтерполяцію музичних форм у 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 в 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, відповідність мови «збудженим почуттям» (так, скажімо, у Гомера, «шляхом побудови складів» передається біль, «сила пристрасті», «тиша пристані» і т. п.), 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 уведенням різноманітності тощо [2, 181–182]. 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 вже існують як давно відкриті музикою істини.

Тож цілком імовірною вбачається і роль музики як одного із чинників психологічного аналізу, передачі пейзажу, інтер'єру, мови персонажів, а також створення загального тла твору, аури, яка оточує той чи інший образ. Взагалі, як слушно висновує Б. Реїзов, участь музики в літературі неможливо обмежити будь-якими правилами – вона може здійснитися неочікувано для самого автора і допомогти йому у важку хвилину, не залишивши в тексті ніяких слідів [7, 6].

Яскравим прикладом присутнення музики як основного структуротворного компоненту 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» [3, 187], а героями є або музиканти, композитори чи просто закохані в музику люди, з витонченою душею, здатні її тонко сприймати і чуттєво на неї реагувати. Скажімо, в одній з них, що має назву

«Caprice 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 як героя-наратора, так і віолончеліста, самого виконавця музичного твору Шуберта. Зав'язкою новели є примусове, під тиском товариства, виконання Caprice Шуберта, коли музикант *байдуже* виводив на «обридлому інструменті» «пошлі мотиви, глупі акорди, ідіотські звуки» [10, 50]. Та після цієї гри N. раптом став розповідати про особисто-інтимне життя, в якому мало місце нещасливе кохання.

Далі наратор, спостерігаючи за вже невимушеною грою віолончеліста, відразу збагнув, що між драматичною життєвою подією і цією його грою є внутрішній, глибинний зв'язок: «Я зачув у тих коротких, наче беззмістовних нотах якийсь біль, якесь укрите страждання. Початкові такти – то був неначе початок якогось сумного оповідання: хтось розповідав при заході сонця, в тінях, що впали від високих дерев, розповідав про розбите життя, про гіркі, бо не виплакані, сльози, про гибель найкращих надій. <…> сльози виривалися з-під кожного слова. <…> Я лежав і вслухувався в оті шістнадцяті. Очевидно, й сам N. надавав їм якогось особливого значіння, бо старанно відтіняв і вироблював; у нього навіть губи якось кривилися, коли spiccato (спікато. – *О.К.*) легко й скоро, але все ж ніби захлипуючись, збігало вниз.

Я не ворушився на своєму дивані. Якось аж неловко було: немов підслухуєш чиюсь самотню скаргу. <…> N. скінчив чутним pizzicato (піцикато. – *О.К*). Підняв голову й подивився просто на мене» [10, 48–49]. Вендепунктом новели і її фіналом є «особливий катарсисний, гедоністичний і аксіологічний ефект, що його проартикулював слухач у підсумку рецепції» [6, 222]: «Він заломив руки. Потім ухопив нараз віолончель і заграв. І в цю малу, навіть, я сказав би, маловартісну річ вливав він стільки змісту, що я не пізнав речі. Слухав, мов зачарований. Це була справжня мова богів, їх дивні слова, що нараз від чогось розшифровуються, стають зрозумілими й наповнюють людську душу нез'яснимим блаженством. З тих пір я не можу рівнодушно слухати Caprice Шуберта. Вже багато літ пройшло, а все хвилюють мене і непокоять ці звуки: нагадують наболілу душу» [10, 70].

Така обширна цитата є виправданою, вона сприяє створенню настроєвої картини твору, допомагає осягнути найважливіший критерій адекватного, об'єктивно-інтимного осягнення сенсу могутнього значення музики в житті людини і її неперевершеної здатності відтворювати духовно-душевний стан особистості. 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. У цьому контексті слушними є зауваги польського дослідника Михайла Брістігера, який зазначав, що слово, «занурене в звуко-музичне середовище, функціонує

зовсім по-іншому, аніж у мові, <…> воно творить музичну мелодію, музичний мікрокосм» [12, 101–103], що, власне, й спостережено у новелі Хоткевича, позаяк у ній «звуко-музичним середовищем» (М. Брістігер), «ключовим осердям» (С. Луцак) стала «Крейцерова соната» Л. ван Бетховена.

В іншій новелі Г. Хоткевича «Блудний син» навіть у видозміненій формі продовжує діяти гетевське визначення новели як «нечуваної події», яка реалізується, щоправда, не через зовнішні, а через внутрішні, потужніші, енергетичніші вияви і насиченість художнього світу твору музичними компонентами. Автор, виявляючи тонке розуміння музики, знову показує її роль в житті людини, навіть більше – метаморфози внутрішнього світу персонажа та осягнення ним під впливом музики справжніх життєвих цінностей і глибокої істини. Для прикладу – лише той фрагмент новели, який можна вважати її вендепунктом, і де заявлені мотиви найбільш увиразнені: головний герой новели студент Микола Річенко, маючи кохану і вірну дівчину Любу, до безтями захоплюється «професійною» хвойдою Вірою Павлівною. Він, остаточно втративши глузд, вкотре приходить 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 мельодію раніше. <…> Хотів подивитися на ноти, але бачив, що Віра Павлівна грала 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… Глухі ридання розляглись у кімнаті. <…> Нараз Віра Павлівна перестала грати і обернулася до Річенка; він стояв навколішках, уткнувши обличчя в подушку крісла, і ридав, ридав, як дитина…» [11, 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» [6, 223], а Віра Павлівна,

перебуваючи теж під впливом щойно виконаної нею самою музичної імпровізації, замислюється над сенсом життя, що раніше було абсолютно непритаманним для неї з погляду її життєвої скерованості й професії.

У музичній новелі Г. Хоткевича творення тексту відбувається з елементів, що лейтмотивно повторюються упродовж усієї наратії і створюють певний тон, настрій, музично-звукове обрамлення. Скажімо, у «Caprice 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, зумовлена 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, що робить її мелодійною, настроєво-чуттєвою.

В іншій музично-еротичній новелі Г. 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 пристрастю 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» [6, 237]: «Вогонь пристрасти бурхливим потоком ллється в істоті, пробігають блискавкою палючі жадання, і мозок безсилий кидає даремну боротьбу свою. І в буйних сплесках дикого 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…» [10, 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 увиразнення почуттів героїні, які вона змогла довірити не коханому, а «фантастичній ночі».

Музичне тло і музичну назву використовує В. Брюсов, щоб у новелі «Бемоль», як і Г. Хоткевич, показати екстатичний стан своєї героїні, яка теж ладна померти в «обіймах» своїх улюбленців, але парадоксальність ситуації в тому, що ними є не живі істоти, а канцелярські приладдя, якими дівчина торгувала у магазині. Музичний термін, винесений у назву твору, сам автор навіть не пояснює, лише зазначає, що так називався магазин, ймовірніше, через те, що у ньому продавалися ноти. Та задум митця був значно глибшим, ніж це може видатися на перший погляд. В. Брюсов у дусі запитів того часу показує характерну для доби помежів'я трагічну самотність осиротілої людини, позбавленої життєвих орієнтирів, яка залишилася наодинці з собою і не знає, як і навіщо жити далі. Такий екзистенційний стан призводив або до суїциду, або до різних дивацтв.

Порушена проблема задає мінорну тональність твору і спонукає до необхідності тлумачення терміну «бемоль» – це «знак зниження ноти на півтону; уживається після назви ноти у значенні «на півтону нижче» [8, 53]. Якщо перевести *бемоль* у символічну площину і пов'язати з образом героїні, то виявляється, що між ними є тісний зв'язок: життя залишеної у самотності дівчини протікає 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 підлеглих 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» [1, 68].

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 В. Брюсова у традиційній історії про прикрощі життя маленької людини відтворити приховану за зовнішнім шаром велику душу, здатну навіть у такому непоетичному світі знаходити красу і втіху.

Нову синтетичну техніку письма знаходимо й у деяких новелах О. Плюща, зокрема, у «Плачі шаленого», де відлунюється мотив «Крейцерової сонати» Л. ван Бетховена, як і в новелі Г. Хоткевича «Саргісе Шуберта». Схожими робить новели митців не тільки музичний мотив, а й сюжетна лінія: показ життя молодого талановитого музиканта, який велінням долі здобуває пошану,

славу і любов, та невдовзі все втрачає через прикрі особистісно-інтимні події: у «Сарпісе Шуберта» Г. Хоткевича – через появу конкурента-коханця, у «Плачі шаленого» О. Плюща – через смерть любої дівчини. Мінорна тональність новели О. Плюща своєрідно контрастує з формально-змістовою гармонією, позаяк увесь твір – це спроба ритмічної побудови новели на органічному зв'язку слова, ритму, руху, музики, які складають інтонаційно-синтаксичну цілісність. Щедро вживана музична термінологія теж певною мірою згармонізовує структуру новели і потверджує подібності з музичним твором як результат вдалих пошуків нової техніки письма.

Бетховенівські мотиви (тональність, емоційність, трагізм, розірваність, ба навіть катастрофізм) і тема нереалізованого таланту споріднюють музичні новели Г. Хоткевича, О. Плюща та В. Брюсова. Твір «Моцарт» названий іменем знаменитого німецького композитора, маючи авторську дефініцію «ліричне оповідання у 10 главах», цілком вписується в новелістичний жанр. Шаблонну тему, що в чеховські часи вже сприймалась іронічно, про обдаровану особистість, яку поглинає монотонно-нудна і злиденна дійсність, В. Брюсов модернізує, оновлює уведенням музичних компонентів, трансформованих у систему словесних відповідників. Художній дискурс твору спрямований не на конкретні події зовнішнього життя героя композитора-невдахи Латигіна, а на модерністську проблему фатальної роздвоєності талановитої людини, розкриття її психологічного стану в жорстокому світі занедбаних можливостей і відсутності шансів гідної самореалізації.

Дисгармонія внутрішнього і зовнішнього породжувала підсвідоме прагнення гедоністичних відчуттів, кохання, радості від кожної миті буття, тобто того, чого скрипалю бракувало в реальному житті. Тож герой постійно перебував у пошуках не просто любовних утіх, а рідної душі, яка б зрозуміла й гідно оцінила його мистецтво: він «втікає» не від дружини Міни, а від того, що вона уособлює, – приземленості й побутовізму; він іде то до поклонниці його таланту Маші, яка «не играла ни на каком инструменте, не было у неё и голоса, чтобы петь, но музыка приводила её в экстаз» [1, 309], то до Адочки, яка була в захваті від його музики і мріяла у Москві разом з ним відвідувати концерти Сергія Кусевицького – знаменитого диригента і музичного діяча, послухати оперну тетралогію Ріхарда Вагнера тощо. Внутрішня втеча від повсякдення і реалій задушливого світу не приносить герою сподіваної насолоди, навпаки, він ще більше заплутується в інтимних стосунках з жінками і залишається жалюгідним, безпорадним і злиденним музикантом.

Усе життя композитора і скрипаля Латигіна – це своєрідна сублімація нереалізованих творчих і особистих мрій, прихованих бажань. Автор із співчуттям ставиться до свого героя, однак не приховує іронії. Вона закладена вже у назві твору: ім'я Моцарта асоціюється з могутньою силою

вродженого таланту, який проявляє себе без зусиль, без будь-якого розрахунку на успіх, не підозрюючи своєї величі. Герой же В. Брюсова, навпаки, намагається показати і довести усім свою талановитість: «<…> ему самому *казалось*, что он создал шедевр, равного которому нет в современной музыке …» [1, 303].

Однак іронія не заважає створити психологічно тонко драматично-трагічний образ талановитої людини, яка прагне краси і гармонії навіть за обставин рутинного й одноманітного життя. Тому і фінал твору є суто новелістичним, відкритим: автор не продовжує історію героя після того, як усі події зовнішнього і внутрішнього життя завели його в тупик. Він залишає невдаху композитора «безнадёжно рыдающим» на вокзалі, та це не просто «гарний чи поганий кінець: він свідчить не тільки про завершення того чи іншого сюжету, але й про конструкцію світу загалом» [5, 263-264], тобто автор у вирішенні порушених проблем схиляється до модерного погляду на людину помежів'я, яка зосереджується на негативних, болісних моментах життя, глибоко переживає і сприймає їх як свідоцтва абсурдності буття. А якщо в долі героя певною мірою відлунюються ті чи інші закономірності світу, то фінальний підсумок твору набуває не тільки психологічної глибини, а й онтологічного звучання.

Таким чином, «омузичнюючи» художні твори, письменники прагнули звуковими засобами розповісти не тільки про зовнішній світ у його змінній динаміці, а й відтворити внутрішній стан людини fin de siècle, передати емоції, виразити душу в її ірраціональних глибинах. Митці нової генерації «нечувану подію» переносили на унікальний світ людської душі, зосереджуючись на актах внутрішнього плану: показі психічного процесу як одного з прийомів розкриття не стільки характеру, як «образу-особистості» (М. Бахтін), що переживає, рефлексує, проймається болючими проблемами сучасності та абсурдності світобудови. Найбільш прийнятною формою для цього виявилася новела, яка всотувала в себе найновіші засоби і прийоми відтворення світу і людини в ньому, включаючись в контекст модерністського дискурсу і загальнолюдських проблем буття.

Безперечно, цією розвідкою не вичерпується повнота осмислення заявленої теми, вона залишається предметом наукових зацікавлень авторки та її подальшої дослідницької роботи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Брюсов В.Я.* Повести и рассказы / В.Я. Брюсов. / Сост., вступ. ст. и прим. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. – М. : Сов. Россия, 1983. – 368 с.; **2.** *Галикарнасский Дионисий*. О расположении слов // Античные риторики. – М., 1978. – С. 181–182; **3.** *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – [2-е вид., допов.]. – Львів : Академічний експрес, 1999. –

280 с.; **4.** *Каган М.С.* Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.; **5.** *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.; **6.** *Луцак С.М.* Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ століть): [монографія] / Світлана Луцак ; [наук. ред. Р. Гром'як]. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.; **7.** *Реизов Б.* Литература и музыка. Контакты и взаимодействие (Вместо предисловия) // Литература и музыка : Сб. статей. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. – С. 3–6; **8.** Сучасний тлумачний словник української мови / [за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В. Дубічинського]. – Х. : ВД «ШКОЛА», 2007. – 832 с.; **9.** *Франко І.* З остатніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // І. Франко. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529; **10.** *Хоткевич Г.М.* Aria passionata / Гнат Хоткевич // Хоткевич Г.М. Твори : у 8 т. – Т. 4. – Харків : Кооперативне видавництво Рух, 1929. – С. 20–28; 45–70; **11.** *Хоткевич Г.М.* Блудний син / Гнат Хоткевич // Хоткевич Г.М. Твори : у 8 т. – Т. 5. – Харків : Кооперативне видавництво Рух, 1929. – С. 140–169; **12.** *Bristiger M.* Zwiazki muzyki ze slowem: Z zagadnien analizy muzycznej. – Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1986. – 318 s.; **13.** *Klopstocks F.* Sammtliche Werke. – Leipzig, 1855. – S. 199–200.

Лобур Н.В., Моторний В.А., Татаренко А.Л. (Львів, Україна)

Мости міжкультурної співпраці: з перекладацького досвіду кафедри слов'янської філології Франкового університету

У статті зроблено огляд становлення, традиції та основних напрямків перекладацької діяльності кафедри слов'янської філологї Франкового університету. Продовжуючи практичні і теоретичні перекладацькі напрацювання Івана Франка, викладачі кафедри збагатили скарбницю української культури кращими зразками художньої, публіцистичної та наукової літератури слов'янських народів.
Ключові слова: *переклад, перекладознавство, міжкультурні взаємини, слов'янські мови, слов'янські літератури.*

В статье сделан обзор становления традиции и основных направлений переводческой деятельности кафедры славянской филологии университета имени Ивана Франко. Продолжая теоретические и практические достижения Ивана Франко в области перевода, преподаватели кафедры пополнили сокровищницу украинской культуры лучшими образцами художественной, публицистической и научной литературы славянских народов.
Ключевые слова: *перевод, теория и практика перевода, межкультурные контакты, славянские языки, славянские литературы.*

The Article deals with the survey of the origin, traditions and main branches of translation practice at The Department of Slavonic Philology, Ivan Franko National University of Lviv. Following the theoretical and practical basics of translation studies at