

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО СИМВОЛУ
В СИЛОВОМУ ПОЛІ НОВЕЛІСТИЧНОЇ ОПОВІДІ**

У статті розглядаються низка новел українських письменників зламу XIX–XX століть із позицій становлення синтетичного письма. Показано, що поетика новели, яка репрезентує синтез первин лірики, епосу та драми, включає засоби інших мистецтв із метою якнайповнішого зображення внутрішнього світу персонажа та визначення концептів його взаємодії з довкіллям. Необхідність детального розгляду мистецької символіки в розповідній структурі новели зумовлена появою в період кінця XIX – початку XX століття різновидів малої прози – як фабульної, так і безфабульної, з авторськими класифікаторами музичного й малярського характеру: «образок», «етюд», «шкіц», «акварель», «симфонія».

Передусім у новелі «Вільгельм Телль» І. Франка виокремлюється уявлення про театральність як один із чинників, що засвідчує першість неоромантизму серед стилєвих течій в українській літературі зламу століть. Контраст театру й життя – ускладнений думками героїв «текст у тексті» – вияв неминучого руйнування ілюзій на тлі «нервового» (за висловом І. Франка) часу, нерозв'язна суперечність між тим, що є, і тим, що могло б статися.

Порівняльне дослідження творів новелістичного жанру дало змогу не лише зробити висновки про місце мистецької символіки в їхній структурі, а й доповнити концептами синтезу мистецтв усталені характеристики індивідуальних стилів кожного з письменників: образно-чуттєва асоціативність, неоромантичне двосвіття, симбіоз виражальних засобів музики та живопису зі словом, музично-художньо-драматургічний поліфонізм, орнаменталізм, нотна партитурність.

Аналіз новелістичної оповіді та її символічного компонента в контексті інтерпретації життєвого шляху героя, його світогляду та відносин зі світом приводить до такого висновку щодо ролі символу в поезиці новелістичного жанру: символіка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища.

Ключові слова: українська література XIX–XX століття, синтез мистецтв, новела, неоромантизм, символізм, театр, музика.

Постановка проблеми. Під час розпаду первісної синкретично-міфічної свідомості з неї виділилися окремі шляхи пізнання дійсності, одним із яких було мистецтво. Згодом відбувся вторинний поділ – синкретичне за своєю природою мистецтво розділилося на окремі види (література, музика, живопис, театр тощо). Згідно з культурологічними працями М. Кагана, такий поділ можна характеризувати як «благо» і «не-благо»: *Благо – тому, що сприяє розвиткові окремих мистецтв, а не-благо – тому що кожне з них зображує життя однобічно* [2, с. 50].

На початку XIX ст. теоретики німецького романтизму Й. Гердер і Ф. Шеллінг твердили, що кожне з мистецтв потенційно міститься в суміжному, а мова мистецтв загалом може розглядатися як єдина стихія художнього мислення. З позицій натурфілософії природа постає в єдності форм, барв і звуків; отже, літературний твір є не просто сукупність образів, а й сам образ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Новелістика стала головним виявом синтезу мистецтв в українському письменстві. Для конкретизації явища синестезії Ю. Кузнецов пропонує термін «синтетична новела»: мініатюрний прозовий твір, у якому з особливою силою виявилася тенденція до синтезу в літературі здобутків суміжних мистецтв [4, с. 108–109].

На думку Наталії Шумило, розмаїтість жанрових різновидів української новелістики зламу століть пояснюється не стільки синтезом мистецтв, скільки змінами в нарративній структурі тогочасної прози: *«Епічна обізнаність «всезнаючого автора», розкладаючись у жанрах акварелі, есе, новели, нарису, оповідань-алегорій, набуває свого оновлення завдяки уведенню кількох поглядів, що співіснують, утворює таким чином суб'єктивовану об'єктивність»* [10, с. 85].

Однак важливість прийому мистецької синестезії в українській новелі межі століть ніяк

не можна применшувати, адже залучення музичних і живописних образів до канви новели, перетворення їх у межах оповідної структури на символи (особливо в разі оповіді від першої особи), поряд з особливостями образу оповідача є головним чинником утворення «суб'єктивованої об'єктивності».

Це й стало теоретичною основою монографій О. Рисака «Мелодії й барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.», «Найперше – музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.». Хоча цей дослідник брав до уваги не лише новели, а й твори інших жанрів (прозаїчні та поетичні), його праці стали вагомим набутком у розробленні питання інтерпретації мистецької символіки в українській новелі. Зокрема, вони уможливили порівняльний розгляд новел, заснованих на поєднанні мистецьких образів, які в контексті оповіді є не лише композиційними чинниками її створення, а й символами того чи іншого різновиду мистецтва, явленого в царині писемної творчості.

Постановка завдання. Головна мета цієї роботи – установити важливість структурно-композиційних та стилістичних ознак і прийомів інших мистецтв для словесного показу внутрішнього світу персонажа, відтворення емоційних спалахів і станів, ключових для української новели кінця XIX – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Задовго до виходу у світ трактату «Із секретів поетичної творчості» (1898 р.) І. Франко написав новелу «Вільгельм Телль» (1884 р.), яка являла собою втілення в белетризованій формі деяких з основних теоретичних положень цієї майбутньої наукової праці: зокрема поняття градації образів і «асоціації ідей», які стосувалися передусім функціонування органів чуття людини. За стильовою манерою новела була твором, якому М. Яцків згодом дав таку характеристику: «поетична концепція з музичним і малярським тлом». Це особливо точно визначення з огляду на те, що йдеться про оперу Дж. Россіні «Вільгельм Телль», яку виконують у театрі, – отже, до контексту оповіді залучено не лише музику та декорації, а й сценічні образи.

Сучасний франкознавець М. Легкий подає новелу І. Франка як «психологічний аналіз соціального явища» [5, с. 101–104]. Художній час твору – середина 80-х рр. XIX ст., коли, попри утиски царської цензури, було вирішено видавати український «місячник літературний». Письменник показує подію крізь призму сприйняття головної героїні твору – Олі, нареченої пересічного

гімназичного вчителя Володі. Музика, а також її передчуття, виступають структуротворчим чинником внутрішнього світу дівчини. Саме таким методом – показом події, що стосується одного з персонажів, через порухи душі іншого, – вибудовується нетиповий для тодішньої прози спосіб розкриття характеру героя.

До контрасту оповідач підводить передусім через асоціативні «внутрішні пейзажі»: *«Зразу йі (Олі – Н. Н.) здалося, що плине тихою, спокійною річкою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо <...> сонце сипле золотим промінням, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню <...> Серце розширюється в Оліній груді <...> поруч неї він, її любий Володко, такий гарний, як той краєвид, такий ніжний, як те сонячне тепло <...>»* [8, с. 195].

Прикметною деталлю, крім візійних живописних картин, навіяних музикою, є порівняння коханого Ольги з образами природи та сонячного світла, подане через невласне пряму мову героїні. Унаслідок такого «уживання» Олі у витворену її уявою картину ще різкішим стає контраст між двома частинами увертюри, які вона чує: *«Але нараз тони затремтіли якомсь тривожно <...> серед загальної гармонії <...> проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов перед грозою <...> Розбурхана уява Олі чародійною силою снує нові образи <...> Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів. Важко й тривожно робиться Олі»* [8, с. 195–196].

Усесвітньовідома увертюра до «Вільгельма Телля» Дж. Россіні – симфонічна поема, яка «природно й невимушено вводить слухача в образний світ майбутніх подій» [12, с. 349; 13, с. 104]. Подібне явище бачимо й у новелі І. Франка: завдяки музиці та викликаним нею асоціаціям героїня перебуває одразу в кількох часових вимірах – теперішнє (відвідання театру), минуле автора опери (середина XIX ст.), доба боротьби гетьманів за незалежність, а також часи створення світу: *«Йі здавалося, що музика <...> погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаже-ніє віковична боротьба елементів»*.

З плином оповіді «пречудові краєвиди», що з'явилися в Оліній уяві під враженням музики Дж. Россіні, опредмечуються в театральних декораціях – «берег Фірвальшгадтського озера під час бурі». Тут наративна структура новели ускладнюється введенням ще одного виду мистецтва – театру: *«Гра акторів відразу зайняла її (Оліну – Н. Н.) увагу – особливо ж геройська фігура Вільгельма*

Телля, котрий рятує втікача Баумгартена <...> Фігури драматичної дії пересувалися перед її очима, мов мари, – вона чула тільки тони, чаруючі, могутні навіть тоді, коли ледве бриніли, мов пчілка між стебельцями <...>».

«Могутність» музики приводить Олю до того, що вона починає ясно бачити своє майбутнє родинне життя – у гарному будинку, оточена квітами та дітьми, за рукоділлям: *«Тінь-тінь-тінь-тінь <...> крапав акорд за акордом брильянтовими краплями, – і Оля [побачила] себе в чистій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах <...> А срібний дитячий голосок дзвенить до неї <...> Тінь-тінь-тінь – ценькають ножички, блискає голка <...>».*

Уже в «Секретах поетичної творчості» І. Франко твердив, що головним рушієм образної символізації є поетична сугестія – сприйняття слів як психологічних сигналів, що «викликають в нашій уяві враження в обсягу всіх зміслів» [9, с. 225]. Звуконаслідування «тінь-тінь», що відсилає до мотиву «тіні», примари, ілюзії, за короткий період проходить градацію від слухової («ценькають ножички») до зорової («блискає голка») асоціації. Зрештою це виливається в символічний образ *рукоділля* як уособлення домашнього вогнища. У наведеній сцені письменник витворює ще один різновид новелістичного контрасту: за звучання різних музичних тем діапазон переживань Олі варіюється від тривоги до спокою, а відповіддю на всі її невисловлені почуття є «злий демон» у Володиній душі, який шепоче гризливі слова: *«Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися <...> мушу задачі поправляти».*

Окремо варто сказати й про образ Володимира – не позбавленого таланту літератора, який від самого початку новели також засновується на суперечності: юнак виявляє холодність у почуттях до майбутньої дружини, дивується її несподіваним занепокоєнням перед виходом у театр, – зате обстоює ідею музики як *«найкращого ліку <...> на такі тривожні відчуття».* Цей персонаж також перебуває у стані градації – дорогою до театру він «оповідав Олі різні анекдоти про автора опери Россіні». Але вже в діалозі з товаришем під час антракту стає очевидним істинне, філістерське обличчя Володі:

[Товариш]: *Я задумав видавати місячник літературний <...> помічі від наших письменників потребу. Я знаю твоє гарне перо, чи можу на тебе числити в цім ділі? – [Володя]: Куди мені тепер до писання? Чоловік у школі й поза школою має таку масу праці <...> Я женюся»* [8, с. 197].

І. Денисюк, який відводить «Вільгельмові Теллю» особливе місце в новелістиці І. Франка, зазначає, що третій персонаж, співрозмовник Володі, є, як для новели, зайвим [1, с. 171]. Проте саме в бесіді з ним накреслено шлях розвитку характеру Володимира не лише як «революціонера» (так герой називав себе сам), а й як митця, який свідомо зрікається літературної діяльності на благо Вітчизни для ілюзії домашнього затишку.

Саме тут оповідач підходить до засадничого для новели контрасту – контрасту між ілюзією поклику до боротьби, твореною на оперній сцені, та суперечливими поміж собою Ольгою, яка сприймає цей поклик, але сама вдіяти нічого не може, і Володимиром, який повторює: «Мушу задачі поправляти», але лишається байдужим. Натхненна музикою Дж. Россіні, Ольга носить український народ у своєму серці; Володя ж бачить у своїй супутниці майбутню дружину, через велику любов до якої готовий зректися мистецтва [6, с. 22].

Із другого боку, можна твердити, що І. Франко не випадково обрав за сюжетну канву своєї новели оперу «Вільгельм Телль». Адже, звернувшись до характерних рис мелодизму цього твору Дж. Россіні, ми побачимо, що тут уперше відбулося природне включення народної музики в контекст опери. Композитор виразно вловив гармонічні відтінки, кольористичні й експресивні відтінки швейцарських мелодій [12, с. 283]. І загальний емоційний тон новели І. Франка суголосний із звучанням опери Дж. Россіні.

Однак є й кардинальна відмінність між цими двома творами, а водночас – і між стильовими парадигмами романтизму та неоромантизму, до яких вони належать: романтизм, до якого належить «Вільгельм Телль», розв'язує суперечку між обов'язком і коханням на користь останнього, а у творі І. Франка кохання – лише маска, за якою приховується бажання Володі ухилитися від обов'язку.

Тому одним із можливих прочитань мистецьких образів-символів у Франковій новелі є ті самі реалії життя, під впливом яких занепадає одна творча людина (Володимир), зате народжується інша (Ольга), адже всі найяскравіші образи та картини виникали саме в її сприйнятті.

Відправною точкою простеження становлення образу музичного твору в парадигмі *символізму* є новела «Impromtu phantasie» Ольги Кобилянської. Одноійменна з відомим етюдом Ф. Шопена, вона є виявом багатшої асоціативності музичного твору, перенесеного в літературний вимір.

«Одна людина, як була ще дитиною» – головна героїня новели, становлення характеру якої

показано через музику та її сприйняття. Зовнішні портретні деталі поступаються місцем «внутрішньому портретові», явленому передусім в образах живої природи – рослинних («*Ніжна, вразлива, мов мімоза*») та тваринних: «*Бувала пристрасною <...> істотою, що пригадує молодих арабських коней*».

Суміщення у словах оповідачки її власних «минулих літ» і «однієї людини <...>» дозволяють припустити, що це – одна особа. Переміна голосів в оповіді знаменується звуковим лейтмотивним образом «торжественні, поважні звуки дзвонів», який стає символом відчуття героїнею музики: «*Вслухувалась у дзвонення якогось стародавнього історичного монастиря, – вслухувалась і плакала, доки з утоми не ослабала*» [3, с. 26].

Новела “Impromtu phantasie” поділяється на три частини. У першій із них образ дзвонів повторено тричі. Між повторами йде розповідь про дитинство героїні, де до окремих епізодів із її життя долучається внутрішня символіка почуттів, що виникали в неї в ці моменти. Вона – то «пристрасна, зворушлива істота», що перевтілюється в коня («*Се була її найлюбіша забава. Упряжена в шурки, мчалась <...> дико та гарно*»). То – «дрібна пташина», захоплена в дорозі до міста грозою, що намагається почути музику в розбурханій стихії: «*Чи вона хотіла вгадати рух хмар? Чи збагнути в зойках бурі якусь гармонію, мелодію? Чи бачила особливіші форми і з’явища дерев, що вигинались у вихрі? <...>*» [3, с. 27].

Лише у третій частині новели з’являється герой, який саме за допомогою музики спричинив кардинальну зміну в характері героїні, – «переїжджий стройник фортеп’яна». Водночас її хвилює не лише музика, а й окремі акорди, які видобував направник: «*Кожен його удар по клавішах і кожен живіший рух його електризували її й виводили з рівноваги*».

Символістичне «щось» розпадається на два головні символічні образи-концепти новелістики Ольги Кобилянської: «природа» та «музика» [7, с. 79–80]. До «природного» першообразу героїні читача повертають слова направника: «*Але ти любиш, як грають <...> правда? – казав він так лагідно, немов бачив перед собою заполохану пташину*».

У постаті дорослої героїні чи не головну характеротворчу роль відіграє неофрейдистський концепт сублимації: «*Мужчин не любила зовсім <...> Вона була розумна, дотепна <...> займалася малярством, писала, старалася усіма силами заспокоїти в собі ненаситну жадобу краси <...>*». Новаторство у трактуванні цього мотиву – у тому, що героїня заспокоює за допомогою творчості

«жадобу краси». І в цьому – новелістична неординарність її образу: «*Була занадто оригінальна, замало нинішня*».

Якщо в перших двох текстах винесені в заголовок назви музичних творів являють собою конкретну пам’ятку культури – оперу Дж. Россіні «Вільгельм Телль» та збірний образ п’єси-експромту – “Impromtu phantasie”, то назва новели “Adagio consolante” М. Яцкова музичного прообразу не має. Як зазначав сам автор, це «музика, творена природою», така, яку її чує оповідач, схвилюваний трагічною загибеллю маленького брата.

Датована 1911 р., новела М. Яцкова дає якісно новий варіант осмислення музичного образу в контексті прозової оповіді. Музика тут, на відміну від новел І. Франка й О. Кобилянської, перебуває у стані виникнення, «звучить» через численні образи, пов’язані не лише зі звуком, а й із зором, нюхом, іншими чуттями. Розпочинається новела культурологічною рефлексією на тему музики: «*Бувають твори, що захоплюють таємним чаром. Чути в них запах заліза й крові, невідомі нещастя, терпіння злочину, терпкий отруйний усміх задушеного болю, шепіт богів, псалом покаяння, плач Ахерона серед тишини вічності. // Найглибші музичні твори постали з тишини <...> Серед співу крові, серця – мовчать слова, а говорять вічність*» [11, с. 217].

Загалом твір М. Яцкова також має композицію, подібну до музичного твору, – три частини, перша й остання з яких – роздуми про музику й душевні переживання, які вона викликає, а друга є власне новелою – розповіддю про незвичайний випадок із життя оповідача: «*Була весна, і був святочний ранок, як казка. Батько і мати пішли до святині, ми лишилися вдома: я, молодший брат Тівар і маленький Дан у колісці <...>*». Зненацька внаслідок необачності Тівара загинув Дан: «*Дитина вдарила головою до помосту <...> Перемучив ніч у гарячці, а на другий день помер рано*». Смерть немовляти, яка різко контрастує зі «святочним ранком», герої переживають по-різному: Тівар, «*непосидючий, веселий хлопець <...> змінився до знаку. Покинув товаришів, забув усміх <...> а полюбив тишину й музику*» [11, с. 218].

Зовсім інші, складніші за своїм характером емоції виникають в оповідача: «Не раз силкуюся збагнути цю хвилю <...>» – повторюваний прихований мотив, що дозволяє йому заглянути в минуле й тим самим почути в тиші музику, що не грається на конкретних музичних інструментах, а твориться сама собою: «*Слухаю і собі не*

вірю. // *Пливають тони, дивна музика <...> знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – то груди дитини.*

<...> *Сльози перемінилися в діаманти і падуть на глибину, а на тій глибині – струни арфи. Чим більше звисока вони падуть, тим тони вищі, а чим нижче сльози падуть, тим гомін ясніший <...> Чую сміх дитини, сердечний, захоплений сміх розбавленої дитини. Не раз тони переливаються, якби на розцебетаних соловейків вдарили крила смерті <...>*

Пісня без слів, без імені <...> Я лише знаю, що се твір Тівара» [11, с. 219].

Мотиви музики, її звучання в новелістиці М. Яцкова вторинні щодо емоційних порухів ліричного героя. Ототожнення душі, серця людини з музичними інструментами (скрипка, арфа), безіменність мелодії, повторюваний мотив дитячого сміху – усе це символічно-архетипні коди на позначення музики, що логічно впливають з образу тиші. Усе вищесказане дає змогу витлумачити чільну рису письма М. Яцкова-новеліста як нотну партитурність, намагання кількома виразними штрихами створити таємний знак, який потребує старанної роботи думки для його розшифрування.

Висновки і пропозиції. Зазначений у теоретичних працях І. Франка синтез стильових концептів неоромантизму, символізму й імпресіонізму

засвідчив не лише творче використання засобів мистецької синестезії, що виявилось в поліфонізмі розповіді новел та створенні лаконічного, але багатогранного образу митця, а й символізацію самого твору мистецтва.

Передусім у новелі «Вільгельм Телль» самого І. Франка виокремлюється уявлення про театральність як один із чинників, що засвідчує першість неоромантизму серед стильових течій в українській літературі зламу століть. Контраст театру й життя – вияв неминучого руйнування ілюзій, нерозв'язна суперечність між тим, що є, і тим, що могло б статися. Аналіз новелістичної оповіді та її символічного компонента в контексті інтерпретації життєвого шляху героя, його світогляду та взаємин зі світом приводить до такого висновку щодо ролі символу в поезиці новелістичного жанру: *символіка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища.*

Подальше студювання знакових творів української літератури в аспекті синтезу мистецтва передбачає зіставлення та порівняння їхніх друкованих версій з екранізаціями, інсценізаціями, включення до контексту дослідження сучасних взірців синтетичного письма з метою виявлення взаємовпливу словесних і несловесних зображально-виражальних засобів у формуванні індивідуально-авторської картини світу.

Список літератури:

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів : Академічний експрес, 1999. 268 с.
2. Каган М. Морфологія искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 242 с.
3. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі XIX–XX ст. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
4. Кобилянська О. Вибрані твори / упоряд. Ф. Погребенник. Львів : Каменяр, 1982. 271 с.
5. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів : Каменяр, 1997. 147 с.
6. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (у новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова). *Слово і час*. 2002. № 11. С. 20–25.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
8. Франко І. Вільгельм Телль. *Зібрання творів : у 50-ти т. / І. Франко*. Київ : Наукова думка, 1984. С. 193–200.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Вибрані твори / І. Франко*. Харків : Ранок, 2003. 368 с.
10. Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних. *Слово і час*. 1996. № 6. С. 84–87.
11. Яцків М. Муза на чорному коні / упоряд. М. Льницький. Київ : Дніпро, 1988. 848 с.
12. Hartmann N. Ästhetikern. Berlin, 1977. 523 s.
13. Hodeir A. Les formes de la musique. Paris: Seghers, 1995. 212 p.

Naumenko N. V. INTERTEXTUALITY OF MUSICAL SYMBOL IN THE POWER FIELD OF NOVELLISTIC NARRATION

The author of this article analyzes an array of outstanding prose works by Ukrainian writers, under the viewpoint of a synthetic prose manner development in the early 20th century Ukrainian literature. There was shown that the poetics of a story that represents the synthesis of lyric, epic and drama initials, involves the means of other arts in order to show wholly the inner world of a character and to elucidate one's interactions with an environment. The necessity of the thorough studies of the artistic symbolism in the narrative structure of a short story was conditioned

by the apparition of the works with both focused and non-focused plot marked with the author's individual definitions as "the picture", "the etude", "the sketch", "the watercolors", "the symphony" etc.

First of all, the story "Vilhelm Tell" by Ivan Franko revealed the notion of theatrical means as the factor to evidence the priority of neoromanticism among the style trends in Ukrainian literature of fin de siècle. The contrast of theatre and life (embodied in "the text within a text" complicated with the characters" thoughts) was believed to be a prediction of inevitable illusion ruining on the background of "nervous period" (as I. Franko defined his lifetime), an unsolvable contradiction between what had been and what might have been.

The comparative studies of the novella works allowed not only making the conclusion about the place of artistic symbolism in their structure, but also complementing the stable characteristics of the writers' individual styles with some new conceits, such as "the sensual associativity", "neoromantic dwarfism", "symbiosis of the figurative means of music, literature, and visual arts", "musical, artistic, and dramaturgic polyphonicism", "ornamentalism", "sheet music writing".

The analysis of the novella narration and its symbolic component within the context of interpretations of a character's way of life, one's worldview and interactions with the world lead the researcher to the conclusion: the figurative means of symbolism is the factor to enlarge the micro world of the literary work into the macro world of the global cultural phenomenon.

Key words: *late 19th – early 20th century Ukrainian literature, artistic synthesis, novella, neoromanticism, symbolism, theatre, music.*