

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ  
імені В. І. ВЕРНАДСЬКОГО

THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE  
V. I. VERNADSKY NATIONAL LIBRARY OF UKRAINE

L. G. DEMIANENKO

**THE INTERACTION OF ART FORMS  
IN M. KOTSYUBYNSKYJ'S CREATIVE WORK  
(PAINTING, MUSIC, ARCHITECTURE)**

Monograph

Kyiv 2019

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ  
імені В. І. ВЕРНАДСЬКОГО

Л. Г. ДЕМ'ЯНЕНКО

**ВЗАЄМОДІЯ ПРИЙОМІВ МИСТЕЦТВ  
У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ  
М. КОЦЮБІНСЬКОГО  
(ЖИВОПИС, МУЗИКА, АРХІТЕКТУРА)**

Монографія

Київ 2019

УДК 821.161.1–028.22:[75+78]

Д321

Затверджено до друку вченою радою  
Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського  
(протокол № 3 від 26.12.2018)

Науковий редактор  
С. В. Полтавець, канд. політ. наук, ст. наук. співроб.

Рецензенти:  
Л. І. Буряк, д-р іст. наук, провід. наук. співроб.;  
Г. К. Барвіцька, канд. філол. наук, ст. наук. співроб.

**Дем'яненко Л. Г.**

Д321 Взаємодія прийомів мистецтв у художній творчості М. Коцюбинського (живопис, музика, архітектура) : монографія / Л. Г. Дем'яненко ; наук. ред. С. В. Полтавець ; НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського. – Київ, 2019. – 194 с.

ISBN 978-966-02-8942-0

У монографії розглядаються взаємодія мистецтв та психологія творчості М. Коцюбинського, як саме мистецтво на рівні поезики використовується письменником, які елементи живопису, музики, архітектури органічно вписуються у тканину твору.

Розрахована на наукових працівників, студентів, які вивчають відповідну дисципліну у вищих навчальних закладах. Спостереження та висновки можуть бути використані при написанні наукових досліджень, при створенні навчальних посібників, для розробки та читання курсів класичної літератури, лекцій про українського письменника – М. Коцюбинського, для підготовки спецкурсів та спецсеминарів, написання дипломних та курсових робіт, а також на уроках і факультативних заняттях в гуманітарних ліцеях, гімназіях та середній школі. Також монографія орієнтована на широке коло читачів.

**УДК 821.161.1–028.22:[75+78]**

© Л. Г. Дем'яненко, 2019  
© Національна академія наук України,  
Національна бібліотека України  
імені В. І. Вернадського, 2019

**ISBN 978-966-02-8942-0 (друк.)**

**ISBN 978-966-02-8943-7 (електрон.)**

UDC 821.161.1–028.22:[75+78]

Approved to publication by Academic Council  
of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine  
(minute record N 3 on 26.12.2018)

Scientific Editor

S. V. Poltavets, Candidate of Political Sciences, Senior Researcher

Reviewers:

L. I. Buryak, Doctor of History, Leading Researcher.;  
G. K. Barvitskaya, Candidate of Philology, Senior Researcher

**Demianenko L. G.**

The interaction of art forms in M. Kotsyubynskyj's creative work (painting, music, architecture) : monograph / L. G. Demianenko; Scientific Editor S. V. Poltavets; NAN of Ukraine, V. I. Vernadsky National Library of Ukraine. – Kyiv, 2019. – 194 p.

ISBN 978-966-02-8942-0

Psychology of M. Kotsyubynskyj' creative work and interaction of arts are under examination in the monograph. Means and methods used by the novelist to imply art on the level of poetics in his creative work, as well as elements of painting, music, architecture which form an integral part of M. Kotsyubynskyj' novels fabric are analysed.

It is designed for scientists, students of relevant disciplines in higher education. Observations and conclusions can be used in writing scientific research; when creating tutorials; for the development and reading of classical literature courses, lectures on the Ukrainian writer M. Kotsiubynsky; for preparation of special courses and special seminars, writing dissertations and term papers; likewise at lessons and optional classes in humanities lyceums, gymnasiums and high schools. Also monograph focuses on a wide range of readers.

UDC 821.161.1–028.22:[75+78]

**ISBN 978-966-02-8942-0 (print.)**

**ISBN 978-966-02-8943-7 (electr.)**

© L. G. Demianenko, 2019

© The National Academy of Sciences  
of Ukraine, V. I. Vernadsky National  
Library of Ukraine, 2019

## ЗМІСТ

<b>Передмова</b> .....	11
------------------------	----

<b>Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО (ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, ТА НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ)</b> .....	14
1.1. Історія дослідження взаємодії різних видів мистецтв у творчості М. Коцюбинського (XIX–XX ст.) .....	14
1.2. Джерела та вплив європейського і українського розвитку художньої культури в прозі М. Коцюбинського.....	36
1.3. Захоплення, вивчення та використання різних видів мистецтв у творчості М. Коцюбинського .....	48

<b>Розділ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ЖИВОПИСУ ТА ЛІТЕРАТУРИ ІМПРЕСІОНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО</b> .....	57
2.1. Михайло Коцюбинський – майстер словесного малюнку.....	57
2.2. Закономірності збагачення прози М. Коцюбинського живописом (засоби та прийоми) .....	83
2.3. Проза М. Коцюбинського у зіставленні з архітектурою як видом мистецтва.....	93
2.4. Артефакти декоративно-прикладного мистецтва у сприйнятті М. Коцюбинського-прозаїка (їх вплив на еволюцію жанрів малої прози).....	105

<b>Розділ 3. ІМПРЕСІОНІЗМ У МУЗИЦІ І В МИСТЕЦТВІ СЛОВА: МІСЦЕ ПРОЗИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО У НОВАТОРСЬКОМУ ПРОЦЕСІ ОНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВ</b> .....	115
3.1. Творення сюжету прозового твору за сюжетом пісні.....	115

3.2. Зв'язок прози М. Коцюбинського з музикою на структурному рівні й у системі настроєвості літературного твору .....	122
3.3. Порівняльний аналіз прози М. Коцюбинського та музичних творів французького композитора-імпресіоніста К. Дебюссі й українського композитора В. Барвінського (структурний аспект, новаторський підхід).....	147
Список використаних джерел	
До розділу 1 .....	176
До розділу 2 .....	183
До розділу 3 .....	187

# CONTENT

<b>Preface</b> .....	11
<b>Chapter 1. THEORETICAL ASPECTS OF THE PROBLEM OF SYNTHESIS OF ARTS IN M.KOTSYUBYNSKYJ' WORKS (GENESIS, DEVELOPMENT, AND RESEARCH RECEPTION)</b> .....	14
1.1. History of study of interaction of art forms in M.Kotsyubynskyj' works (19th –20th centuries).....	14
1.2. Sources and influence of European and Ukrainian art culture in M.Kotsyubynskyj' prose .....	36
1.3. Admiring, study and engaging of art forms in M.Kotsyubynskyj' works .....	48
<b>Chapter 2. SPECIAL CHARACTERISTICS OF IMPRESSIONISM PAINTING AND LITERATURE INTERACTION IN M.KOTSYUBYNSKYJ' WORKS</b> .....	57
2.1. Mykhaylo Kotsyubynskyj – master of word painting .....	57
2.2. The main aspects of M.Kotsyubynskyj' prose enrichment by painting (means and methods) .....	83
2.3. M.Kotsyubynskyj' prose in comparison with architecture as an art form .....	93
2.4. Artifacts of applied art in perception of M.Kotsyubynskyj novelist (influence on evolution of flash fiction genres) .....	105
<b>Chapter 3. IMPRESSIONISM IN MUSIC AND WORD ART: PROSE OF M.KOTSYUBYNSKYJ IN THE PROCESS OF RENEWAL OF ART</b> .....	115
3.1. Creating of prose work storyline after storyline of song .....	115



3.2. Connection of M.Kotsyubynskyj' prose with music on the structural level and within system of moods of the prose work .....	122
3.3. Comparative analysis of M.Kotsyubynskyj' prose and music works of French composer-impressionist C.Deussy and Ukrainian composer V.Barvinsky (structure aspect, innovative approach) .....	147
Conclusions 1 .....	176
Conclusions 2 .....	183
Conclusions 3 .....	187



## ПЕРЕДМОВА

Кінець XIX – поч. XX ст. – один із найцікавіших і найскладніших періодів не лише в мистецтві, а й у суспільному житті. Суспільство втрачає духовні орієнтири, не знає, у що вірити та куди йти. А література, не задовольняючись формами критичного реалізму, теж немовби опинилася на роздоріжжі. Перед письменниками стояло завдання осмислити кризу в соціальному середовищі та мистецтві і віднайти шляхи подальшого розвитку культури. Тому у цей час відбуваються присутні зміни наприкінці XIX – на поч. XX ст. в українській літературі – активізується нове покоління прозаїків, які не тільки розширюють ідейно-тематичні й проблемно-тематичні обрії літератури, а й масштаби порушених проблем, збагачують художньо-стильовий діапазон. «Нова» школа, як назвав її І. Франко, знаменувала як зміну літературних поколінь, так і формування нового способу художнього мислення («способу оброблювання сюжетів», за словами М. Коцюбинського), відрізнявся від художнього мислення старших майстрів слова.

Наприкінці XIX – початку XX ст. розвиток літератури і мистецтва, як наголошує М. Жулинський, «позначений крутим піднесенням, коли духовною напругою Івана Франка і Лесі Українки, Михайла Коцюбинського і Василя Стефаника, Михайла Грушевського і Сергія Єфремова, Миколи Лисенка і Миколи Садовського, Бориса Грінченка і Ольги Кобилянської, Миколи Вороного і Олександра Олеся та інших творилася могутня основа, на якій вибудовувався, всупереч валуєвським та емським заборонам, храм українського національного письменства» [21, с. 441]. Тож українська література кінця XIX – поч. XX ст. характеризується розмаїттям форм, стильових манер, проблематики, багатством творчих

індивідуальностей. У розвитку художньої культури XIX–XX ст. роль літератури була особливо помітною.

Естетична свідомість потребувала нових шляхів образотворення, тому митці красного письменства почали звертатися до суміжних мистецтв, завдяки чому відчутнішою стає взаємодія літератури з музикою, живописом, скульптурою, архітектурою, декоративно-прикладним мистецтвом тощо. Використання засобів несловесних мистецтв, але «через слово» дало письменникам змогу глибше проникати у внутрішній світ героя, збагнути складні психологічні процеси, які там відбуваються.

Зацікавлення з погляду системного вивчення синтезу мистецтв у літературі викликає творчість М. Коцюбинського. Попри те, що вона постійно перебуває у центрі літературознавчих досліджень (чимала й бібліографія, наприклад, М. Мороз описав понад шість тисяч наукових праць, присвячених творчому доробку письменника), наявні питання, які потребують сучасного переосмислення, зокрема, проблема взаємодії мистецтв у художній творчості М. Коцюбинського.

Хоча в українському літературознавстві здійснені фундаментальні дослідження синтезу мистецтв, зокрема й у творчості М. Коцюбинського, ця проблема ще не остаточно проаналізована в аспекті національного розвитку літератури, позначеного модифікацією літературних традицій та впливом різних видів мистецтва. Першим на проблему синтезу мистецтв звернув увагу І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (статті 1898 р.) і у працях наступних років. С. Єфремов наголошував на синтезі малярства та літератури у творчості М. Коцюбинського. Він зазначав, що «у манері М. Коцюбинського, коли вже він сам став собою, справді є щось, що нагадує акварельні малюнки своєю лагідністю, прозорістю, масою повітря, що жахтить і міниться перед вами, передає найтонші рухи, згуки й почування, як оте розмірене монотонне бухання моря в *«На камені»*, як нестерпна нудьга героїні *«В путях шайтана»* [16]. До окремих аспектів синтезу мистецтв у прозі М. Коцюбинського зверталось і радянське літературознавство: Н. Калениченко (1959), Н. Дмитрієва «Зображення і слово» (1962), Л. Іванов (1967), П. Колесник (1967), М. Яценко (1969), Н. Машенко (1978), Д. Наливайко (1980), Н. Шурова (1986), І. Денисюк (1989), які розглядали еволюцію малих жанрів, напрями й течії в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст.

Музичність творів М. Коцюбинського стала предметом дослідження Д. Міщенка (1957), М. Грицюти (1958) та ін.

Серед досліджень останніх десятиліть привертають увагу ряд монографічних досліджень, присвячених літературі імпресіонізму та творчості М. Коцюбинського належить Ю. Кузнецову: «Поетика прози Михайла Коцюбинського» (1989), «Слідами феї Моргани» (1990, у співавторстві з С. Орликом), «Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.» (1995), Д. Наливайка (2006), Я. Поліщука (2010), Н. Науменко (2002), О. Янкович (2009), І. Ханчук (2009) та ін. Здійснила аналіз еволюції компонентів суміжних мистецтв у жанровій матриці синкретичних утворень в українській літературі О. Єременко «Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини XIX – початку XX ст.» (2008); Н. Дмитренко «Музика й живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича: синкретизм художньої образності» (2010); синтез мистецтв став предметом спеціальної розвідки О. Рисака «Мелодії і барви слова. Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.» (1996). Однак, дослідник залучив до аналізу не весь художній доробок М. Коцюбинського, а лише окремі твори. Тож питання взаємодії прийомів різних мистецтв у художній творчості М. Коцюбинського досі потребує ґрунтовного літературознавчого аналізу.

Тож, з одного боку, підводимо підсумки зробленого, узагальнюємо накопичений літературознавчий досвід, а з іншого, – спираючись на напрацювання попередників, з'ясовуємо питання взаємодії мистецтв у художній творчості Михайла Коцюбинського, показуємо наявність прийомів живопису, музики, архітектурних образів та аналізуємо своєрідність їх взаємодії.

Тож питання взаємодії прийомів різних мистецтв у художній творчості М. Коцюбинського усе ще потребує ґрунтовного літературознавчого аналізу. Як влучно зауважив Л. Іванов про М. Коцюбинського: «... така вже вічно жива сила справжньої класики, що і після нас нові покоління знаходять у ній те, чого ми сьогодні ще не бачимо. Проте спільними зусиллями на святковому форумі – та й після нього, в дальших дослідженнях – ми можемо поглибити наше уявлення про чудодія, що вмів здобувати з українського слова цілющий вогонь не лише для рідної землі, а й для всього світу, для всіх справжніх людей...» [67, с. 6].

## Розділ 1

# ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО (ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, ТА НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ)

*Мистецтво – дзеркало, яке  
відображає того, хто в  
нього дивиться...*  
(Оскар Уайльд)

### 1.1. Історія дослідження взаємодії різних видів мистецтв у творчості М. Коцюбинського (XIX–XX ст.)

Мистецтво – це могутня школа життєвого досвіду. Воно може перенести нас в минуле і майбутнє, в далекі краї, де ми не змогли б без нього побувати. Воно допомагає познайомитись із великою кількістю людей, подіями, народами, прожити тисячу життів, увібрати в себе життєвий досвід. У О. Пушкіна Годунов говорить синові: «Вчись, мій сину, наука скорочує нам досвід швидкоплинного життя». З таким правом ці слова можна було б застосувати і до мистецтва: воно збагачує життєвий досвід людей. Хоча мистецтво не тільки дає досвід, але й воно залишає перед людьми проблеми, дає поштовх для роздумів, переосмислення та переоцінювання життя. Тому мистецтво має такий великий вплив на людину. Значення мистецтва прямо пропорційне його духовному багатству, його ролі в осмисленні життя, у формуванні поглядів на життя.

Творчість мистецтва само собою представляє ніби думку про життя, при цьому про життя в цілому, тобто має філософське значення. Мистецтво прямо говорить нам про сенс буття, воно є загальним судженням про дійсність.

Ідейний, духовний вплив мистецтва зароджує і значення моральності. Ідеї, втілені у мистецтво, пов'язані з ідеалом художника, тобто з його думками про те, що потрібно, і що має бути у людському житті. Виховуючи людину як людину, мистецтво формує його мораль. Мова йде не про ті чи інші моральні сентенції, не про моральну проповідь, проповідь чи мораль, яку інколи можна відчуті в мистецтві, а про його вплив на духовний світ і критерії поведінки людини в житті, на відношення його до інших людей, до колективу, народу, суспільства.

Завдяки своєму загальному значенні мистецтво завжди, так чи інакше, заторкує сфери відносин індивіда і суспільства, де і знаходиться моральний початок. Мистецтво допомагає людині відчуті себе суспільним індивідом, стверджуючи одні відносини, і борючись із іншими, ворожими людині. Воно робить для людини зрозумілими, безпосередньо приємними і дорогими ті якості особи, які необхідні для розвитку людини в соціумі.

Ще одне значення мистецтва – його емоційність. Впливаючи на почуття людей, мистецтво «занурює і направляє» в правильне русло ці почуття. Завдяки мистецтву людина вчиться правильній емоційній реакції на предмети, події, вчинки. Мистецтво допомагає любити достойне і ненавидіти все те, що принижує людину. Воно формує симпатії і антипатії. А все це важливо людині для її художньої діяльності і для розуміння мистецтва, але перш за все важливо для самого життя, у будь-якій сфері. Мистецтво в цьому відношенні розвиває не тільки художні, але й універсальні (в будь-якій області) здібності людини.

Мистецтво впливає на думки, почуття, фантазію людини тому, що завжди виражає, і несе в собі думку, почуття, емоції, образи. Вони знаходяться у самому його змісті, і цей зміст невідривний від почуттєвої сфери, від живого сприйняття конкретних явищ дійсності. Адже природа художнього образу і заключається в розкритті смислу і значення, безпосередньо у тому, що ми сприймаємо.

Тому, звертаючись до думки, емоцій, фантазій, мистецтво одночасно розвиває сферу почуттєвого сприйняття. Воно ніби з'єднує почуття, сприйняття представлені з емоцією і думкою, тим

самим робить думку наглядною, переживання конкретним, і все це – є емоційно наповненим та осмисленим.

Людина, розвинена мистецтвом відрізняється від людини, естетично не розвинутої, і тим, що у першій органі сприйняття набагато чутливіші, такі люди розумніші і спостережливіші. Око такої людини бачить у буквальному смислі слова, в речах набагато більше значущого, характерного, чим око простої людини, нерозвинутої. Наприклад: вухо музиканта вловлює в звуках життя та інтонаціях людської мови набагато більше відтінків і смислу, чим звичайне вухо простої людини.

Звичайно, мистецтво реально існує лише як система його видів. Реально в людському суспільстві існує не якесь мистецтво взагалі, а функціонує живопис, музика, література, театр, і всі інші види художньої творчості, які представляють кожного разу так чи інакше конкретну творчість, або як сукупність таких творінь.

Багатство видів мистецтва залежить, з одного боку, багатогранністю, неоднорідністю, складністю реальної дійсності, яку людина повинна освоїти, а з іншого боку, багатогранністю, і багатством людської суб'єктивності.

Кожне мистецтво має неповторну художню цінність, тому що кожне мистецтво не тільки по-різному розповідає про одне і те ж, але і розповідає про одне і те ж по-різному. Кожне мистецтво впливає на душу людини в цілому, але заторкує різні її струни, і тому може дати таку радість і насолоду як ніяке інше. У цьому відношенні кожний вид мистецтва не замінюється і не може бути повністю адекватно перекладений на мову іншого.

Тож, якщо це так, то очевидно, що ні одне мистецтво не може зникнути в розвитку суспільства, тому що всі мистецтва необхідні. По мірі історичного розвитку мистецтва змінюються, серед них з'являються нові види, але ні одне мистецтво не вмирає. Звичайно зникли деякі історичні перехідні жанри в мистецтві, змінилися форми і різновиди розвитку того чи іншого стиля і жанру, але види мистецтва з моменту їх виникнення лише змінювалися, ніколи не вмираючи. Архітектура, скульптура, поезія, музика, театр, зараз



історично зовсім інші, ніж у давні часи. Хоча у своєму специфічному існуванні це ті ж самі види художньої діяльності.

Отже, мистецтво – концентрований вираз суспільної практики, узагальнення «досвіду відносин». Багатофункціональність мистецтва забезпечує його необхідність на всіх етапах розвитку людства. Воно – гарант сприйняття світу в його цілісності, хоронитель цілісності особи, цілісності культури і життєвого досвіду людства. У цьому полягає всесвітньо-історичне призначення мистецтва. Мистецтво обумовлене світом природи і суспільних відносин, що оточують людину, тобто воно залежить від характеру діяльності людей, від ступеня освоєння природи, від виробництва. На художню творчість впливає контекст культури: філософія, мораль, політика, релігія та інші форми суспільної свідомості, а також попередня художня традиція і, нарешті, побут, вдачі, звичаї, спосіб життя, діяльність і так далі.

Рівномірність розвитку мистецтва виражається в тому, що у різні епохи різні види мистецтва отримували свій не однаковий розвиток: мистецтво в Давній Греції найбільшої зрілості отримала архітектура і скульптура; в епоху Відродження – живопис, у XIX ст. – література. Це означає, що в минулому дійсно існувало так, що в кожній епосі було мистецтво яке було лідером. Воно найповніше виражало художні потреби свого часу і мало основний вплив на інші види мистецтва.

У розвитку художньої культури XIX–XX ст. література була основною. Роль літератури визначається по-перше тим, що вона неймовірно точно вловлює пульс епохи, жваво і не опосередковано відгукується на віяння часу, а вслід за нею і під її впливом розвиваються інші види мистецтва. Взаємодія мистецтв – процес закономірний, неперервний, створений самою природою мистецтва.

Взаємодія літератури з різними видами мистецтва особливо виразно прослідковується в імпресіонізмі.

Взаємодія мистецтв як міждисциплінарна проблема сьогодні вивчається у декількох напрямках. Один із них – взаємодоповнююча співпраця (зокрема на рівні співавторства) художників, музикантів

та літераторів, простежена істориками мистецтва; інший напрям, літературознавчий, особлива увага приділяється поетам і прозаїкам, що є водночас рисувальниками або ж використовують засоби суміжних мистецтв у своїй творчості [7, с. 29]. Яскравим прикладом взаємодії мистецтв, особливо літератури, музики й живопису може служити творчість М. Коцюбинського, славетного українського прозаїка кінця XIX – початку XX ст., виняткового новатора, чийми зусиллями й пошуками здійснювався поворот українського письменства на шлях модернізму.

У М. Коцюбинського повісті, оповідання, новели по-новаторськи відтворюють і соціальні зрушення у суспільстві XIX–XX ст., і активні художні пошуки, якими характеризувався літературний процес на рубежі двох століть. Найбільший, а тому найглибший відбиток у розвитку письменницької свідомості М. Коцюбинського, з якої вже виросло й розквітло все те, що дав письменник, навчаючись художньої майстерності, без сумніву, залишив Тарас Шевченко. Звичайно, на початку своєї творчої діяльності, М. Коцюбинський цікавився і активно прочитував праці і Панаса Мирного, і Квітки-Основ'яненка, та інших відомих діячів української літератури. Отже, у ході творчого пошуку митець розвивався і під впливом інших письменників. Також, у творах М. Коцюбинського з'являється і принципово нова якість – це актуальна концепція часу, властива імпресіоністичній літературі. Тому стиль М. Коцюбинського цікавий у двох відношеннях – як в історичному, так і в теоретичному.

М. Коцюбинський із часом творить свою власну манеру – основною ознакою якої було поглиблення у духовний світ людини, її почуття, переживання, настроїв, виявлення характеру, діалектики індивідуальності героя у процесі руху та змін. Це все супроводжувалося пошуком нових естетичних принципів, тяжінням писати в душі нових віянь європейської літератури початку XX ст.

Творчість М. Коцюбинського стала предметом дослідження ще за його життя, наприклад, зверталися до творчості письменника його земляки: В. Борщевський, О. Левада, Г. Литвиненко, М. Присяжнюк, М. Потупейко та багато інших; творчість М. Коцюбинського цікавила і продовжує цікавити дослідників і зараз.

Відтак, доцільно розглянути критичні праці дослідників, які цікавилися і цікавляться творчістю М. Коцюбинського.

За життя М. Коцюбинського І. Франко неодноразово наголошував на принципах психологічної специфіки образного мислення. Так було, зокрема, на рубежі XIX–XX ст., коли попередня традиція втрачала силу і на зміну їй виходили модерні літературні стилі і напрями, нові молоді письменники: В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Черемшина, М. Коцюбинський, Леся Українка та інші. Ґрунтовно проаналізувавши художню манеру письменників, а кожен із них [українські письменники. – Л. Д.] звісно був яскравою індивідуальністю; І. Франко у своїх статях: «З останніх десятиліть XIX віку» (1901) та «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904) звернув увагу, за його словами «...на особливості художньої організації їхнього письма, на буяння ліризму, особливу ритмічність і музикальність їхнього слова, в чому можна бачити найвищий тріумф поетичної техніки, але – ні, наголосив І. Франко, це вже не техніка, це – «спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [68, с. 82]. Тож суто формальні, стилістичні риси творчості нового покоління письменників І. Франко охарактеризував дуже точно: «Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах... Звідси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розмита в них. Звідси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі. В порівнянні до давніших епиків їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки...» [68, с. 81–82]. Таким чином, монументальну роботу здійснив І. Франко-літературознавець, який впродовж життя, публікував праці, в яких осмислено споконвічний розвиток національної літератури, намічено студії порівняльного (з явищами інонаціональних літератур) характеру, подані докладні рецензії на події літературного процесу, якого він

був сучасником. Дослідник уявляв українську літературу як частину духовної історії нації, наголошував на «єдності в ній національного та загальнолюдського, на взаємодії традицій та новаторства». Принциповим для І. Франка було з'ясування проблеми краси в мистецтві (до цієї проблеми літературознавство повернеться аж у 1960-х роках). І Д. Донцов, і Леся Українка, і І. Франко засвідчували фактично про одне й те ж: у літературі з'явилася нова «душевна організація» письменників і нова «поетична техніка».

Юрій Сірій писав: «Між сучасними українськими письменниками М. Коцюбинський займає одно з перших місць в літературі. І хто тільки читав його твори, той мусить погодитись з тим, що рідко в якого іншого письменника можна найти таку силу вражіння, таке знаєство людської душі. Про кого б не писав М. Коцюбинський... він дає правдиві людські постаті. Читаєш його і бачиш всю душу тих людей, що він списує, почуваш їх рухи, переконуєшся, що тільки такими вони й можуть бути, що тільки такі думки та душевні рухи і будуть їм рідними... читаєш його з великим замилюванням, з великою цікавістю, бо перед очима встають малюнки один одного краще...» [61, с. 4]. Таким чином, Ю. Сірій, він же Ю. Тищенко досліджуючи твори М. Коцюбинського звертає увагу на психологію і на малювання, що є засобами живопису.

Як зазначав рецензент журналу «Современник»<sup>1</sup>, у М. Коцюбинського пейзаж здебільшого подано відповідно до душевного стану персонажа, у гармонії з ним (наприклад, в оповіданні «Лялечка»). Інколи й пейзаж контрастує з психічним станом персонажа (наприклад, у оповіданні «По-людському»). У рецензії читаємо: «Коцюбинський – щедрий пейзажист, але пейзажі його аж ніяк не являються лише фоном для прикрашування оповідання, ні – це необхідні учасники картини, без яких вона не була б ясною і цілісною. Пейзажі М. Коцюбинського живуть і дихають і, воістину, являються такими ж діючими силами оповідання, як і люди. Виникають перед очима читача, вони створюють саме той настрій, який переживав сам автор».

---

<sup>1</sup> Журнал «Современник», 1912, № 1. – С. 371.

Володимир Леонтович звернув увагу на неабияку мистецьку майстерність М. Коцюбинського, зокрема підкреслював у новелі «Intermezzo» лише красу, не добачаючи нічого іншого: «Там, де бракувало краси в людях, в подіях, у цілому оточенню, він розкривав скарби своєї дорогої душі й з неї лилося на нас таке блискуче й чарівне сьайво, така розкіш краси, другий зразок такої не легко назвати...» [43, с. 20]. М. Євшан своєю чергою, теж звертався до творчості Михайла Коцюбинського і стверджував: «В Коцюбинського всі афекти були неначе вбиті на той час. І не можемо знати, що діялося в його душі, коли він списував страшні картини революційної доби...» [10, с. 366].

М. Коцюбинському властиве вміння підмітити найдрібніші деталі людського життя, побуту, звичаїв і настроїв. М. Могилянський згадував, що вже зовсім хворий письменник поспішав набиратись нових вражень, робив з них висновок, переробляв в образи, виконував ту чорнову працю, без якої не вмів писати. «Кожний твір Коцюбинського утворений на цілому Монблані фактів, дослідженим його вухом, оком, дотиком, серцем і розумінням і перероблених в горнілі його творчого мислення» [52, с. 14].

У 1920–1930-ті рр. критика ще більше приділяла уваги творчості М. Коцюбинського, наприклад, Ф. Якубовський писав: «Отже, М. Коцюбинський зробив для української літератури працю подвійну. Прийшовши до імпресіоністичної школи, він разом надолужив найкращі методи роботи школи реалістичної...» [75, с. 43]. «Вся творчість М. Коцюбинського розвивається двома основними напрямками: він розробляє ще зовсім мало розвинену до нього в українській літературі психологічну новелу...» [75, с. 32].

Дослідники помітили що, поетика прози письменника розвивається у двох напрямках. У творах письменника присутні і традиційні сюжети – з одного боку, а з іншого – зображує більш складні форми художньої умовності. Ці дві стильові тенденції постійно переплітаються і взаємодіють не лише в окремих творах, а у всій творчій спадщині М. Коцюбинського. Читаючи твори письменника, ми помічаємо своєрідне чергування переважаючою сюжетно-подійною основою, то настроєво-імпресіоністичною.

Показуючи психічну сферу героя, літератор «вводить» емоційно-почуттєву складову, цим самим показує переживання, внутрішній стан через потік світосприйняття. Процес сприйняття героєм пейзажу, інтер'єру, інших обставин передає його стан, прагнення, почування. Емоційно-чуттєва складова вступає у взаємозв'язки з іншими психічними виявами людини – свідомістю, підсвідомістю, самосвідомістю. Здобуток Михайла Коцюбинського, насамперед, полягає у тому, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося зобразити дійсний перебіг психічних процесів.

У зв'язку з цим Олександра Черненко слушно пише: «Коцюбинський, так як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типових характерів, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатою, селянином, адвокатом чи священником, сільською вчителькою чи монахиною і т. д.» [71, с. 80].

Ю. Кузнецов констатує: «що М. Коцюбинський приділяє увагу перебігу психічних процесів героя, послуговуючись імпресіоністичними художніми засобами – світлотінню, несподіваними ракурсами тощо, і визначає специфіку стилю письменника – психологічного імпресіонізму – внутрішній світ персонажів зображується в перебігу його психічних процесів – внутрішнє через внутрішнє» [40, с. 174]. Психологізація літератури зламу століть, тобто заглиблення у духовний світ особистості аж до дослідження тієї духовної царини, що була практично недоступною для традиційних прийомів та методів, зумовила пошук нових художніх засобів. Бажання врахувати всі психічні нюанси, збільшити емоційну силу образу підштовхнуло літературу (і до чого власне прагнув імпресіонізм, який взяв за мету «впіймати невловиме») до запозичення композиційних і стильових ознак та прийомів мистецтв які взаємодіють. Дослідник, визначає «переживання» в імпресіоністичному творі як «...структуротвірну категорію, що утворює внутрішній сюжет і продукує комплекс своєрідних поетичних засобів в імпресіоністичному літературному творі. Відтак, спостерігаємо, що М. Коцюбинський при відтворенні імпресіоністичного пере-

живання вдається до суміжних мистецтв. Тобто, імпресіоністична поетика зумовила використання характерної палітри засобів, сформованої внаслідок взаємодії мистецтв» [40, с. 116]. Емоційно-чуттєвий шар «роботи» свідомості, мабуть, ніколи до М. Коцюбинського в українській літературі не зображав з такою повнотою і майже науковою точністю. Перебіг почуттів, переживань, перехід одного настрою в інший письменник передає як послідовний процес складного психічного життя людини. Його концепція уявлень про чуттєву діяльність людини («кільця психічного процесу») була, безперечно, новим кроком у художньому пізнанні людини [39, с. 47].

Сам М. Коцюбинський у листі до Б. Грінченка від 1 листопада 1902 р. з приводу оповідання «Лялечка» пише: «... спасибі Вам велике... за книжечку, дякую теж за виписки з «Лялечки», з яких я, на превеликий мій жаль, не можу ясно уявити, наскільки скривдила мене цензура, хоч, здається, скривдила тяжко, бо видерла кільця психічного процесу» [36, с. 274]. Це була не випадково кинута фраза, а чіткий художній підхід до передачі психології літературного героя. Спроби зображення такого безперервного психічного процесу з однією найважливішою домінантою, як було показано, мали місце вже в оповіданні «Ціпов'яз».

О. Янкович, І. Ханчук стверджують: «Психологізований пейзаж, який матеріалізує «поруки душі» людини, обдарована здатністю тонко відчувати явища природи, ми зустрічаємо <...> і в творах М. Коцюбинського. Об'єктом зображення стає не світ природи у першу чергу, а суб'єктивні враження від нього людини, які підносяться на рівень визначальних. Людина є ланцюгом, який об'єднує невидиме з реальним. Пейзаж є чинником, що викликає внутрішню дію в психології літературного персонажа. Засоби створення психологічного пейзажу також мають спільні риси: метафоричність (символи сонця, повітря, ліризація оповіді, поєднання звукових та зорових деталей («вібрація» світла), порівняння, метонімія» [76, с. 60]. Питаннями людської душі, психологічним станом, та й взагалі творчістю М. Коцюбинського цікавляться: Т. Матюшкіна («У ритмі життя природи: «імпресіоністичні ефекти»

в зображенні світу природи Михайлом Коцюбинським та Кнудом Гамсуном» [48, с. 45]), Світлана Молочко («Симфонія людської душі й природи в новелі М. Коцюбинського «Intermezzo» [53, с. 18–22]»), Раїса Мовчан («Стильова палітра української прози першої половини ХХ ст.» [50]), а також Н. Гнатюк, А. Бортняк, М. Потупейко, Л. Жила, І. Погребняк, В. Сторожук, Є. Антонюк та інші.

На особливості «малярської техніки» М. Коцюбинського, ще на початку ХХ ст. акцентував увагу Ан. Лебідь. Він зазначав: «А скільки нового й цікавого дає нам перегляд архіву письменника! Які інтересні плями вирисовуються з тих чернеток, що колись мали розгорнутися в нові оповідання й повісті... Не кажучи вже про те, який цінний матеріал подає для характеристики доби, скільки зарисовок окремих сцен, пейзажів, образів, які увійшли пізніш в окремі оповідання!» [42, с. 117].

А. Шамрай також звертав увагу на «живописність», а саме на колористику, світлотінь у творах Михайла Коцюбинського: «У нього [у М. Коцюбинського. – Л. Д.] ми завжди находимо особливу залюбленість у пейзажах, накреслених у різному контрастуванні світла й тіні» [72, с. 59].

М. Лозинський приділяв не малу увагу «живописним» картинам М. Коцюбинського: «... «з вінцем смерті на чолі», творив усе нову й нову красу, вітаючи сонце, море, гори, людей...» [45, с. 98]. Дослідники творчості Михайла Коцюбинського цікавилися не тільки його художніми творами, а й листуванням. Прочитуючи листи М. Коцюбинського до О. Аплаксіної, І. Стебун зазначав: «...листи мають в більшій своїй частині літературно-художній інтерес. Значна кількість листів, писаних з Капрі, з інших місць Італії, з Карпатів, являє собою чудові художні нариси, зроблені з великою майстерністю. В них на повну силу виявляється виключна спостережливість художника, і пензель талановитого пейзажиста...» [64, с. 249]. Зокрема, в цьому дослідженні, автор статті зорієнтував читача знову ж таки саме на «живописності» творів М. Коцюбинського, навіть назвав самого Михайла Коцюбинського художником – талановитим пейзажистом.



Деякі листи Михайла Коцюбинського до своєї дружини (про це ми будемо говорити також в інших розділах) мають самостійне художнє значення, становлячи закінчений опис якоїсь картини чи події. Візьмемо, наприклад, опис риболовлі в листі від 20. V. 1910 р.: деякі образи і цілі шматки з нього увійшли в новелу «На острові». Або, як зазначає Ан. Лебідь: «Описи великодніх та різдвяних свят у італійців, описи тонкого спостерігача, який уміє віддати і красу самого видовища з його надзвичайною грою звуків і фарб, і разом з тим з тонкою іронією, скількома штрихами підкреслити в ньому шкурність і потворність самої релігії» [42, с. 117].

1960–1980-ті рр. – це час, коли помітнішими ставали надії на особливу властивість краси як рятівного феномена («світ порятується красою!»), і деякі діячі почали говорити про красиве у житті, як єдиний предмет творчості. Крім того, посилюється увага до психологічності в літературі. Тож у другій половині ХХ ст. дослідники дедалі частіше почали звертати увагу на творчість Михайла Коцюбинського. «Коцюбинський... Ім'я се сполучається в уяві з високо артистичними речами, пригадує ніжний пензель, вдумливу аналізу; в стрічках, підписаних цим іменем, око шукає тонкого смаку, любовного перегляду дорогих фарб, словом, основних прикмет художника Коцюбинського», – тонкий психолог, знавець людської душі, «той, хто, мов ясновидець, читає в мислях людей»... [25, с. 121]. Вплив психологізму привів до скорочення описового елемента, до появи фрагментарності, ескізності, прагнення до глибоких узагальнень, вселюдського значення образів, що набувають символічного звучання. Еволюція Михайла Коцюбинського йшла саме в такому напрямі [25, с. 122]. Коротко й чітко характеризує Н. Калениченко творчість письменника, більш впевнено звертає увагу і показує прийоми живопису, які використовував М. Коцюбинський у своїх творах.

Далі дослідниця писала: «що лаконічність вислову, прекрасне володіння композицією, вміння вкласти важливу ідею і багатство подій і невеликий за розміром твір, поглиблений психологічний аналіз, – ці риси стають одними з основних ознак художньої

манери М. Коцюбинського. Манера змальовувати події і оточення через сприймання героїв ставила М. Коцюбинського в один ряд із тими письменниками, про яких і писав І. Франко» [27, с. 16].

Усі художні компоненти твору М. Коцюбинського, на думку Н. Калениченко, зв'язуються між собою, мобілізуються письменником для підсилення ідейного змісту твору. Описи природи, обстановки відіграють службову роль, мають функцію композиційного елементу: вони майстерно вплітаються в сюжет, створюють відповідний психологічний колорит, повніше характеризують певну подію чи образ... «Пейзажі Коцюбинського живуть і дихають і, воістину, являються такими ж діючими силами оповідання, як і люди. Виникаючи перед очима читача, вони створюють саме той настрій, який переживав сам автор» [27, с. 17–18]. Щодо живописності у творах М. Коцюбинського, то Н. Калениченко теж неодноразово акцентувала на цьому: «Звернення до засобів живопису в Коцюбинського не випадкове. Змалку він захоплювався малюванням... описи природи у Коцюбинського вражають мальовничістю та багатством фарб, оригінальністю і красою метафор... Новелу «На камені» Михайло Коцюбинський назвав «аквареллю». У творі дійсно переважають зорові образи, картини моря й гір при читанні виразно й яскраво постають перед очима...» [27, с. 31–32]. Тож «По-новому змальовується у творах М. Коцюбинського пейзаж. Явища природи беруться не самі по собі, а в їх впливах на персонажів твору... Пейзажі відтінюють і доповнюють переживання й настрої персонажів, вони все глибше пов'язуються з сюжетом, з ідеєю... Інколи пейзаж контрастує психологічному станові персонажа (оповідання «По-людському»). Але завжди природа представлена у змінах, у русі, в розвитку, у відношенні до людини...» [23, с. 88–89].

У середині ХХ ст., митці продовжують досліджувати творчість письменника, і неодноразово наголошують на живописності творів Михайла Коцюбинського. Звертав увагу на художність М. Коцюбинського і І. Білодід, він слушно зауважував, що «багатогранні словесно-художні засоби описів моря дали М. Коцюбинському можливість створити картини, які є окрасою всієї української літе-

ратури. Михайло Коцюбинський – фактично перший в українській літературі художник слова-мариніст» [2, с. 15].

Як свідчать самі художники слова, знання усіх суміжних видів мистецтва – поезії, живопису, архітектури, скульптури й музики – надзвичайно збагачує внутрішнє життя прозаїка й надає особливої виразності його творам. Вони сповнюються світла і фарб живопису, свіжості слів, властивої поезії, розмірності архітектури, опуклості і якості ліній скульптури та ритму й мелодійності музики. «Це все додаткові багатства прози, ніби її додаткові кольори...» [56, с. 263]. Бачити, сприймати світло й фарби, підкреслював К. Паустовський, письменника можуть навчити художники, які бачать краще від нього і вміють пам'ятати побачене. «Живопис важливий для прозаїка не тільки, тим, що допомагає йому побачити й полюбити барви й світло. Живопис важливий ще й тим, що художник часто помічає те, чого ми зовсім не бачимо. Тільки після його картин ми теж починаємо це бачити й дивуватися, що не помічали цього раніше» [56, с. 270].

Як висловилася Н. Калениченко, «живописання» словом, барвистість і мальовничість, вміння користуватись «фарбами» у творі завжди дивує нас у великих художників слова – Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького і, зокрема, Михайла Коцюбинського [26, с. 380–381]. Дослідниця зазначає: «Коцюбинський, однак, ніколи не звертається до картин природи заради надання творові чи то певного настрою, чи то барвистості, гри кольорів, – пейзажі у нього міцно вплітаються в композицію, стають її необхідним компонентом, пояснюючи зміни в психіці героїв, їх переживання і думки («Сон», «В дорозі»). Тому таке велике місце займають пейзажі в останніх оповіданнях письменника, де переживання героїв подано як логічний наслідок зовнішніх вражень...» [26, с. 353–354]. Наприклад, щодо новели «Intermezzo» дослідниця говорила: «В новелі «Intermezzo» теж звертає на себе увагу вміння М. Коцюбинського створювати зорові образи, «малювати», а не описувати, тонко і майстерно використовувати гру кольорів, світла і тіні, руху і спокою, використовувати засоби суміжних мистецтв, зокрема музики й живопису... Не даремно Марко Черемшина

у своєму творі «Стефаникові мужики» назвав Михайла Коцюбинського малярем. Разом із тим у новелі «Intermezzo», як і у багатьох творах письменника («В дорозі», «Сон», «Тіні забутих предків»), бачимо гармонійне поєднання образів звукових і зорових, пов'язування слухових вражень з кольоровими, передачу пейзажних зарисовок через звукові образи тощо» [25, с. 185].

Таким чином, дослідники звертали увагу на м'якість колориту, закінченість композиції, пластичність рисунка і ніжний ліризм митця, його «техніку акварельного живопису» [31, с. 157], враження, відчуття прихованої музичності, вміння подати образи, як живописець, «зв'язування слухових вражень з кольоровими», передачу «пейзажних зарисовок через звукові образи» [23, с. 92], уважне ставлення до «характеру добору фарб» [14, с. 45], наявність чогось такого, що нагадує акварельні малюнки своєю лагідністю вислову, прекрасним володінням композиції, вмінням вкласти важливу ідею і багатство подій у невеликий за розміром твір, прозорістю, масою повітря, що жахтить і мінить перед вами, передає найтонші рухи, звуки й почуття, на появу у нього зорових вражень «в найширшому спектрі кольорів та у всіх нюансах світлотіней, які водночас є співзвучні з внутрішнім станом людської душі» [71, с. 43], та ін.

Окремо слід вказати і на статтю І. Денисюка та З. Лужецького «Барви та звуки слова», у якій автори показують обумовленість кольору ідейним задумом письменника, розкривають добре розуміння митцем взаємодії барв, техніку компонування окремих художніх творів на певний колір («Він іде!»), вказують на доцільність великого спеціального дослідження про ритміку мови Михайла Коцюбинського, про колір, світло, рух, дотикові та рухові враження. «Письменник вчиться в художника багато й тонко бачити, але бачене малює не фарбами, а словами, отже за зовсім іншим принципом... Барви – це тембр життя. Це тембр настроїв і почувань...» [67, с. 51–56]. Згодом І. Денисюк зауважував, що «акварельність літературного твору не лише в малярському способі бачення пейзажу та людей (силуєтно барвистими плямами), а й у самій ідеї картинності, у способі композиції, роз-

рахованій на цілісне сприймання людини тла, пейзажу, настроєвої атмосфери» [9, с. 199].

Н. Жук у праці «Коцюбинський про роль мистецтва і літератури в житті народу» відзначав, що із суміжних літературі мистецтв – живопису, музики, М. Коцюбинський зумів дібрати такі засоби художнього зображення, якими відтворив і дав відчутти читачеві підслухану ним музику, «симфонію поля»: «М. Коцюбинський засобами художнього слова так правдиво й вірно відтворює спів жайворонка, що у читача, який зроду не чув цього співу, створюється ілюзія, нібито він сам лежить на полі, обернений лицем до неба й упивається чарівною мелодією степових співців» [20, с. 40–41].

У статті «Жанри живопису в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст.» В. Чайковська писала «що М. Коцюбинський у своїх творах використовував принцип передачі простору, властивий малярській акварелі, основною особливістю якої є прозорість, особлива легкість» [70, с. 212]. А І. Денисюк ще раніше (1981 р.) зауважував, що «акварельність літературного твору не лише в малярському способі бачення пейзажу та людей (силуєтно барвистими плямами), а й у самій ідеї картинності, у способі композиції, розрахованій на цілісне сприймання людини тла, пейзажу, настроєвої атмосфери» [9, с. 198–199].

Дослідники погоджуються, що інтерес митця до живопису, обізнаність із творчістю майстрів пензля, пантеїстичне ставлення до природи великою мірою виокремлювалися в особливостях його світобачення й світовідчуття, на вмінні «малювати словами».

Якщо на початку творчої діяльності в оповіданнях М. Коцюбинського знаходимо ще багато епізодів, образів, пейзажів, які по суті мало зв'язані з дією, думками твору, то чим далі, тим щільніше й органічніше усі художні компоненти твору зв'язуються між собою, мобілізуються письменником для підсилення ідейного змісту твору. Описи природи, обстановки відіграють службову роль, мають функцію композиційного елемента: вони майстерно влітаються в сюжет, створюють відповідний психологічний колорит, повніше характеризують певну подію чи образ.

Отже, у 1960–1980-х роках дослідники продовжують активно вивчати творчість М. Коцюбинського. Вони дедалі частіше та впевненіше говорять про те, що М. Коцюбинський використовує живописність і музичність у своїх творах.

Наразі, кінець ХХ – початку ХХІ ст., проблема взаємодії мистецтв у творчості М. Коцюбинського ще більше цікавить дослідників. Зокрема, про взаємодію суміжних мистецтв говорить В. Погребенник. Він відмітив: «що «європейськість» М. Коцюбинського – це результативний варіант синтезування можливостей суміжних мистецтв, синкретичного збагачення словесної творчості засобами насамперед малярства і музики» [57]. Літературознавець указав, що «хист живописання пензлем і словом відзначали ще знайомі Михайла Коцюбинського – В. Чикаленко, С. Бутник, на мікродовій дифузії його поезії й прози наголосили Іван Франко, А. Головка [57]. Далі В. Погребенник також наголошує, наприклад, на тому, що «сценічність», панорамність, «монтажування» картин-«кадрів» і «напливи» письменницького «юпітера», епічність і епопейність» еднають епіка з мистецтвом кіно та роблять предтечею майстра кіноповісті О. Довженка [57].

Н. Науменко при дослідженні місця мистецької символіки в оповіді української новели кінця ХІХ – початку ХХ ст., схарактеризувала особистий стиль творчості Михайла Коцюбинського як музично-художньо-драматургічний. Дослідниця зазначила, що символіка суміжних мистецтв, ужита в структурі творів, дає авторові змогу витворити складну панораму художнього явища, яка утворюється з інтерпретованих по-новому символів [55].

Авторка дослідження «Мотив танцю як ритуал переходу («Тіні забутих предків»))» Ірина Бестюк пише: «...зосереджується на реалізації архетипної природи танцю у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», пропонуючи ритуально-міфологічне прочитання цього лейтмотиву» [1, с. 28].

Робить висновок і Н. Калениченко: «Література завжди пов'язана з мистецтвом, зокрема з музикою і живописом, тож не дивно її прагнення до “синтезу мистецтв”» [25, с. 194].

Так само, як дослідники звертали увагу на живопис у творчості Михайла Коцюбинського, так була, неодноразово, звернута увага і на музичність творів письменника. Ще у 1920–1930-х роках критики звертали увагу на використання М. Коцюбинським різних прийомів мистецтва, хоча здебільшого конкретно і не вказували на той чи інший прийом. Наприклад, Сергій Козуб у журналі «Червоний шлях» 1925 р. № 4 зазначав: «...Дві коломийки перед цією було пропущено на першій стьожці, тому автор згадав їх трохи пізніше і тому вони попали на початок другої стьожки... У Коцюбинського виписано рослин значно більше, ніж він ужив у творі...» [28, с. 242]. Тут наголошував С. Козуб саме на «музичності» творів М. Коцюбинського. «Коцюбинський належав до тих письменників, що на них звертають увагу завдяки досконалій літературній техніці» – говорив дослідник [29, с. 113].

Н. Лютий зазначав у журналі «Червоний шлях» 1927 р.: «М. Коцюбинський жив і творив «у ті сумні часи...»: «Intermezzo» займає виключне місце в творчості Коцюбинського. В цій «симфонії поля» поет сконденсував таку розмаїтість настроїв і глибину відчуттів, що майже всі особливості його творчості мають тут свої елементи...» [46, с. 258]. Характеризуючи твір Н. Лютий вже не тільки натякає на «музичність» твору «Intermezzo», а й конкретно називає музичний прийом, який використовує Коцюбинський.

І. Стебун у своїх подальших статтях звертає також увагу на те, що: «Коцюбинський з великою майстарністю використовував багатющий гуцульський фольклор [саме в нарисі «Тіні забутих предків». – Л. Д.]... легенди й пісні, повір'я, пропущені крізь творче горно письменника, влітаються в тонкий малюнок поетичного мережива твору Коцюбинського» [64, с. 182]. Тобто автор помічає і «музичність» творів М. Коцюбинського. І. Стебун підсумував: «Коцюбинський відкрив нову сторінку в історії української прози. Він підняв літературне слово на вищий художній рівень...» [60, с. 40]. У статті «М. Коцюбинський у світлі сучасності» М. Самусь (журнал «Знання», № 20) писав: «Новий етап у житті людства завжди вимагає й вимагатиме нових надбань,

нових форм у мистецтві... Михайло Коцюбинський цінний для нашої сучасності своїми творами, що густими мазками дарують читача яскравими картинами з нашої такої ще недалекої революційної минувшини...» [60, с. 22].

Чеський перекладач В. Бочковський писав М. Коцюбинському, що він з його «чудового літературного утвору» «Сон» виніс більше музично-малярське враження, ніж чисто літературне»: «Впрочім це я вже раніше зауважив на деяких Ваших оповіданнях. Читаючи «Сон», я рівночасно інтуїтивно чув музику Гріга (спеціально музику піснею Сольвейг та «Смерть Озе»)... [Фонди Чернігівського літературного музею М. Коцюбинського, № 762]. Інший кореспондент також зауважував, що йому «важко передати словами враження від прочитаної новели «Сон», так само як і від почутої прекрасної музики: «Так Михайле Михайловичу, вірте, що таке моє враження від «Сну», багато місць із «Сну» для мене – музика; вони як красива музична мелодія мимоволі запам'ятовуються і западають у душу» [Фонди Чернігівського літературного музею М. Коцюбинського, № 846]. Згодом Н. Калениченко зауважувала, – «...композиція деяких творів письменника нагадує композиції музичного твору, зокрема у розвитку різних ліричних тем, які то сплітаються, то розбігаються. Наприклад, для одного з них «Невідомий» нагадує сонату-алегро, «Intermezzo» – симфонію [24, с. 3–9].

У ранніх оповіданнях, як зазначав М. Грицюта, «...зустрічаються також окремі фрази, стилізовані під народну пісню. Тобто ще в ранніх творах Коцюбинський використовує «музичність». Маємо тут і епітети фольклорного походження – «біленькі хатки», «кругленьке личенько», з розмовно-побутової сфери письменник добирає влучні порівняння – «мов їм язика втяло». Однак у творі «Андрій Соловейко» (1884) Коцюбинський не зумів ще глибоко проникнути в коло ідейно-естетичних принципів усної творчості. Фольклорні елементи здебільшого тільки орнаментують оповідання... Коцюбинський дивився на народну творчість очима художника, вичитував в ній те, чого інші не бачили...» [8, с. 6, 54].

Осмислюючи погляди І. Франка на «нову школу» в українській літературі на початку ХХ ст. її своєрідність і якісну відмін-



ність від попередньої літератури, Н. Калениченко підкреслювала: «Звідси – і звертання молодих митців до засобів суміжних мистецтв, насамперед до музики і живопису; звідси – і твердження про імпресіонізм в літературі, про використання імпресіоністичної «техніки». Справа полягала не лише у намаганні віднайти нове бачення світу, – справедливо наголошує дослідниця, – а й у розвитку тих сторін мистецтва, які раніше використовувалися недостатньо...» [25, с. 163]. М. Костенко охарактеризовував творчість письменника: «Коцюбинський виявляє себе вправним майстром масових сцен, він уміє передати ритм рухливої людської маси, відтворити зорові і слухові образи... Довгі речення вдало передають монотонний рух танцюючих, а слова звуконаслідувального характеру – строкату музику» [31, с. 62–63]. Далі автор зазначає: «Письменник [М. Коцюбинський. – Л. Д.] досягає поліфонізму в звучанні свого твору ще й засобами багатопланового змалювання героїв» [31, с. 122]. Яскравим прикладом «симфонічної» новели є «Intermezzo», «Сон» та «В дорозі» М. Коцюбинського [25, с. 154]. Тож як справедливо зазначала Н. Калениченко: «...у кінці XIX – на початку XX ст. змінюється авторська позиція – відбувається процес зближення автора зі своїм героєм» [25, с. 142].

Ю. Кузнецов відзначає, що «багатоголосся природи визначає увесь образний лад «Intermezzo» (1908). Окремі «партії» то розходяться, розвиваючись самостійно, то зливаються, підтримуючи головну образну тему». На думку дослідника, новела «Intermezzo» має деякі спільні структурні риси з соль-мінорною симфонією Моцарта [40, с. 215], тобто можна говорити про музичну структуру літературного твору та використання прийомів музики.

М. Васильєва у дисертаційному дослідженні «Українська модерна новела кінця XIX – поч. XX ст.: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби» робить висновок: «імпресіоністичне світосприйняття М. Коцюбинського реалізувалося на всіх рівнях новели «Intermezzo». Предмет зображення, спрямований на вияскравлення динаміки світосприйняття героя, зумовлює граничне послаблення зовнішнього сюжету як однієї зі стильових домінант

лірично-психологічної новели; посилюється роль асоціативності, зумовленої зверненням автора до музичних способів образотворення» [5]. Далі дослідниця зазначає: «Кожна з частин твору співвідносна із звучанням головних тем, що внаслідок взаємодії вивершуються в симфонічну цілісність. На наближеність твору до оркестрової п'єси вказує і назва, запозичена з термінології музичного мистецтва. Окрім того, друга частина «Intermezzo» сприймається як інструментальна п'єса, в якій розрізняються оркестри земних і небесних звуків, сольна партія Жайворонка» [5]. Отже, беззаперечно у творах М. Коцюбинського присутні прийоми музики.

«Музика, – як пише, О. Єременко, – може стати носієм вищих емоцій (любов до батьківщини, віра в бога), оскільки багата образна інформація, що розкривається через звукову гармонію. Дає змогу за торкнути найскладніші, найінтимніші психічні процеси. У новелі-медитації М. Коцюбинського «На крилах пісні» почуттєвий акорд передає глибоку тугу за Вітчизною у формі риторичних запитань: «... чи знайоме вам те гостре, до фізичного болю гостре почуття нудьги за рідною країною, яким обкипає серце від довгого пробування на чужині? Чи відомий вам такий психічний стан...». Мистецтво, таким чином, є процесом і результатом, що провокує людину на сприйняття реалій і себе в естетичному ракурсі» [13, с. 16].

Детальний аналіз, наприклад, музичних і малярських образів у творах Михайла Коцюбинського здійснює О. Рисак. На його думку, ці образи створюють якусь особливу, специфічну атмосферу, відповідний контекст, у якому розкриваються історія життя ліричного персонажа, найрізноманітніші вияви його сутності. Водночас вони сприяють розвиткові «мелодійного руху», нерідко стають художньою домінантою багатьох творів [59, с. 361].

Музичні та малярські образи визначені, підкреслює О. Рисак, творчим задумом художника, суспільним та культурологічним контекстом його середовища. Тому за допомогою музичних та малярських образів, порядок їх діяльності повніше виражається рівень втілення авторської концепції, збагачуються інтонаційні

можливості словесного образу. У творах багатьох митців є схожості словесних і музично-малярських прийомів, хоч і не так глибоко виражені як у Михайла Коцюбинського, ці аналоги забезпечують, неперервність звучання поетичного мотиву, а також, різноплановий задум та «рух картинності зображення». Тому, ми помічаємо безсумнівний вплив музичної семантики на семантику ліричного тексту.

Як зауважував О. Рисак: «синтетичні процеси зумовлені, безперечно, певними причинами, однією з яких є взаємодоповнення. Художній образ, утворений засобами одного мистецтва, моделюючи реальну дійсність, не сповна «покриває» її. Залишаються якісь грані, штрихи, нюанси, передані досить наближено. І тоді вступає в дію закон запозичення. Внаслідок цього збільшується емоційна сила образу (групи образів), посилюється процес зближення на рівні «образ (твір) – читач» [59, с. 21–22].

Побіжно до проблеми взаємодії мистецтв у творчості Михайла Коцюбинського звертаються у наукових розвідках такі літературознавці: Б. Хоменко, В. Циганюк, А. Горішний, А. Давидюк, О. Левада, І. Хоцянівська, В. Снігур, Є. Антонюк, О. Балабко, Р. Голод, Г. Демчук, Л. Кожевникова, О. Леонтович, І. Погребняк, Т. Яценко та інші. Дослідники погоджуються, що прийоми мистецтв, особливості й художні засоби, про які йшлося вище, створюють оригінальний і неповторний стиль письменника. Отже, взаємодія прийомів мистецтв, що робить творчість Михайла Коцюбинського, у якій гармонійно поєдналися слово, музика та живопис, унікальним явищем не лише в українській, а й у світовій літературі.

Більшість дослідників наголошують, що зростання інтенсивності художнього образу, розширенню діапазону його впливу сприяли саме процеси взаємодії мистецтв, які так відчутно проступали у творчості фундаторів української літератури кінця XIX – поч. XX ст. Посилений інтерес літератури до суміжних мистецтв зумовлений також глибоким психологізмом української літератури межі століть. Таким чином, бачимо, що наявна значна кількість досліджень творчості М. Коцюбинського, у яких звернено увагу саме

на синтез мистецтв (переважно на взаємодію літератури з живописом, меншою мірою з музикою, архітектурою), однак – це лише принагідні зауваги стосовно окремих аспектів взаємодії літературного твору зі здобутками інших мистецтв. Спеціального дослідження щодо змісту, форми, методів формування естетичних почуттів шляхом взаємодії мистецтв у процесі вивчення української літератури немає, хоча ця проблема також є важливою у системі естетичного виховання та навчання, що й стимулювало до роботи над темою.

## **1.2. Джерела та вплив європейського і українського розвитку художньої культури в прозі М. Коцюбинського**

Європейське мистецтво наприкінці XIX – на поч. XX ст. переживає значні трансформаційні процеси, зумовлені фундаментальними світоглядними зрушеннями, які назріли до цього періоду, та значним ступенем вичерпаності основних засобів традиційного художнього вираження. У середині XIX ст. Рихард Вагнер у книзі «Опера і драма» – одному з перших творів, де подано аргументування теоретичного синтезу мистецтв, – висунув тезу про нові шляхи зближення слова і музики, їхнє злиття при переважній, провідній ролі слова [4, с. 17]. На необхідності шукати нові зв'язки з музикою в літературі наголошували символісти – ще в середині XIX ст. пролунав заклик Поля Верлена: «Музики, музики насамперед!». В Англії Волтер Пейтер у свою чергу висунув тезу про пошуки музикальності у всіх видах мистецтв, про роль і значення «музичної мелодії» в літературі та живопису [47, с. 256–260].

Глибинні зрушення у царині мистецтва, спостережені від кінця XIX ст., стосувалися передовсім відходу від міметичних форм відображення дійсності (особливо помітною ця тенденція була у візуальних видах мистецтва). Як зазначає Я. Поліщук, друга половини XIX ст. в мистецтві Європи тривала «під знаком культу візуальної образності, а найбільш революційним пунктом цієї програми стала творчість художників-імпресіоністів» [58,

с. 200]. Я. Поліщук підкреслює, що відкривши значення миті, поруху, відчуття, відтінку, імпресіоністи водночас зуміли знайти для фіксації адекватні художні засоби. Вони вміло послуговувалися традиційними засобами, виробленими ще впродовж XIX ст., відповідно переосмислюючи їх. Але й натхненно апробували нові художні прийоми, поступово вибудовуючи основи стилю модерної доби. Це мобілізувало їхні творчі сили, було неабияким викликом, що вимагав високого ступеня концентрації таланту [58, с. 201]. Вплив К. Моне, О. Ренуара, Е. Дега, К. Піссаро, Е. Мане на мистецький поступ важко переоцінити: дуже швидко живописні прийоми й засоби були екстрапольовані на літературу (художники-імпресіоністи підтримували тісний зв'язок із літераторами), музику, скульптуру.

В архітектурі наприкінці XIX ст. тривав пошук нових форм, які орієнтувалися на науково-технічні винаходи, нові будівельні матеріали, а також нову образність: передовсім відмова від ордерності, прямої перспективи, що панувала ще від епохи Ренесансу як втілення ідеї гуманізму в мистецтві. Натомість було запропоновано шлях взаємодії утилітарного і художнього, естетичного насичення простору, передачі ансамблевого сприйняття самостійних композицій. Відмовившись від стилізації і еkleктики, архітектура зламу XIX–XX ст. прагнула вільних та органічних форм, ритмічності. Рациональне та водночас мальовниче розміщення об'ємно-просторових структур із залізних та залізобетонних конструкцій поєднувалося зі скульптурою та живописом у пошуках загострення твореного художнього образу. Асиметричність фасадів, примхлива оздоба та символічне оформлення конструктивних елементів витворювали індивідуалістичний «портрет» споруд, ознакою яких була ритмічна злагодженість ліній і тонів, синкретизм образності. Звісно на межі століть модерн співіснував з еkleктикою і псевдостиліями: зводилися будівлі у формах модернізованої класики (поєднання прийомів модерну та ампіру, ренесансу, класицизму, тобто тих стилів, що спиралися на античну образність).

Скульптори так само прагнули до органічності, надаючи уваги динаміці і плинності форм, предмети декоративно-вжиткового

мистецтва набували форм природних витворів. Як зазначають автори посібника «Нариси з історії образотворчого мистецтва», «у всіх видах мистецтва орнамент замість прикраси творів формував їхні композиційні структури, організовував площини, активізував простори» [54, с. 77]. Відхід у бік конструктивного від ускладненої еkleктичності мистецтва XIX ст. відбувався поступово: від декоративного (флорального) модерну, що майже не відрізнявся від стильових форм XIX ст., через період кристалізації форми і уваги до національно-романтичних тенденцій (період зрілого модерну) – до раціоналістичного модерну, якому властива інтернаціональність.

Кінець XIX – поч. XX ст. для музичного мистецтва був періодом інтенсивного розвитку, що власне засвідчує творчість відомих композиторів: як К. Дебюссі, М. Равель, С. Рахманінов, А. Скрябін та ін. Імпresіонізм став етапним художнім явищем і для музики. Музика імпresіоністів К. Дебюссі, М. Равеля ґрунтується на плинних музичних настроях і враженнях. Художні пошуки та відкриття стосувалися передусім орієнтації на відтворення переживань композитора, уваги до ритму, зникали «важкі» музичні побудови, натомість музика ставала легкою і гармонійною. Спостерігався відхід від написання музичних творів на задані сюжети, композитори здійснювали акцент на загальній атмосфері, колоритові гармонії й тембрів. При цьому музика була одним із важливих мистецтв, які впливали на літературу (відхід від літературоцентричності реалізму у бік синтезу мистецтв, властивого модернізму).

Отже, злам XIX–XX ст. із його назрілими соціальними конфліктами, революційними ситуаціями належить до тих періодів у розвитку художньої європейської культури, які становлять особливий інтерес з погляду напруженої та плідної взаємодії мистецтв, теоретичного осмислення та практичного здійснення художнього синтезу. У літературі для зображення внутрішнього світу людини, відтворення її емоцій та почуттів почали залучатися засоби суміжних мистецтв, запозичувалися деякі структурно-композиційні і стильові ознаки та прийоми; набували тотожності способи функціонування естетичного явища (як літератури, так і решти мистецтв) у художньому просторі та часі. Для того, щоб

окреслити синкретичну природу процесів, які відбувалися наприкінці XIX – поч. XX ст. в українському мистецтві, взаємодію його видів у літературному творі і, зокрема прозі М. Коцюбинського, варто коротко розглянути культурну ситуацію того часу.

Наприкінці XIX – поч. XX ст. у колі українських майстрів одні визнавали вже сталі традиції – реалістичні, інші – окреслювали художнє новаторство часу. Неабиякий вплив на розвиток живопису другої пол. XIX ст. в Україні справила творчість передвижників, яка тривалий час правила за високий взірець для наслідування. Проте поступово проходило виламування з-поза ґрат реалістичної традиції. В одній зі своїх теоретичних статей харківський художник і художній критик В. Карпов (у журналі «Южный край», 4(16) вересня 1897 р.) доводив, що у 1880-х роках передвижники неправильно зрозуміли завдання мистецтва, відмовилися від тлумачення абстрактної ідеї, яку підкорила натура. Він писав: «Усе було достойне пензля і картини! Купа гною – картина, собачий двір – картина, товстий диякон – картина. І як багато кращих сил було затрачено у вісімдесятих роках на такі сюжети». Занепад позитивістського дискурсу кінця XIX ст. спричинив до виникнення декадентства, перехідного явища, яке висвітило кризу цінностей мистецтва домодерністської доби. С. Яковенко підкреслює, що зі світовідчуттям «декадентського нігілізму» співзвучними стали символізм та імпресіонізм, які водночас були й світоглядом і поетикою [74, с. 39]. Естетичні пошуки в українському мистецтві відбувалися в річищі загальноєвропейських мистецьких процесів. Імпресіонізм дав змогу зображати світлоповітряний простір, наситивши його різнокольоровими природними барвами, пізніші модерні течії стали подальшим кроком на шляху досягнення необхідності декоративної сутності світу. Для більшості українських художників модерного спрямування, імпресіонізм був засобом світовідображення, в якому вони знаходили свою міру умовності та реальності, – різнокольорова пляма визначала форму, лінія – контури, безмежність підпорядковувалася площині малюнка. Тому, творчість деяких митців часто демонструвала злиття декількох стилєвих тенденцій, що було характерним для тієї критичної доби. Імпресіонізм асимілював

з традиціями реалістичної художньої школи, народної творчості. І це все обарвлювалося доробком яскравих митців, які витворювали своє самобутнє мистецтво. Детальніше про вплив імпресіоністичного живопису на синтез мистецтв у поетиці Коцюбинського йтиметься у наступному розділі.

На мистецьких теренах України рисами, близькими до витонченості імпресіонізму, збагачується творчість Олександра Мурашка. На півдні України, у маєтку Бурлюків, збираються живописці й поети, що намагаються прокласти мистецтву футуристичні шляхи. Водночас активними учасниками організованої Давидом Бурлюком виставки у Києві 1908 р. («Звено» – «Ланка») стають Олександр Богомазов та Олександра Екстер, котрим судилося відіграти помітну роль у поступі українського образотворчого мистецтва. Перші виставки модерністського мистецтва організовують в Одесі у 1909–1911 роках скульптор Володимир Іздебський та живописець Василь Кандинський. Починаючи з середини 1900-х років, рухається в напрямі абстрактного живопису Казимир Малевич. З новаторськими полотнами виступає ціла плеяда живописців, серед яких – М. Бурачек, І. Похитонов, Олекса Новаківський, Г. Світлицький, брати Кричевські, А. Маневич, Олена Кульчицька, Михайло Жук.

Одним із перших відомих художників, зачинателем культури ХХ сторіччя в Україні був Олександр Мурашко. Мистецтво Олександра Мурашка творилося на зламі епох, коли руйнувалися старі естетичні ідеали, переосмислювалися закони творчості та погляд на світ. Олександр Мурашко прискіпливому аналізу протиставив поетичний синтез, ілюзорності – образне узагальнення; художник виробив свою систему живопису, в якій модель світу осмислена по-філософськи, постає в рівнозначності кольорових фарб. Загострене сприйняття О. Мурашком краси і багатолікості природи поєднується з глибиною людських характерів і доль. Пензлю О. Мурашка властивий глибокий психологізм, витончена майстерність і кольоризм. «Зображаючи в портреті ті чи інші передмети, Мурашко дає їм насамперед кольорову характеристику. Завдяки цьому його портрети насичено-декоративні, живописні,



проте цю живописність художник завжди прагне підпорядкувати вищим завданням – пізнанню і відтворенню людського образу» [22, с. 158]. Для О. Мурашка поштовхом до новацій, які починаються з підґрунтя імпресіонізму стало перебування за кордоном у 1901–1903 рр. Написання нового твору художника: картина «Карусель» (1906), дала автору світове визнання. Картина позначена мажорним настроєм, що його забезпечує потужне оптимістичне враження вихрового ритму, в який зливаються дівчачі обличчя і барвистість навколишнього середовища. Ці визначальні риси творчості маляра пов'язують його творчу манеру з художнім світоглядом М. Коцюбинського: літературознавці говорять саме про психологічний імпресіонізм пізніших творів письменника (Ю. Кузнецов). Також обидва митці починали творчий шлях на засадах реалістичної традиції ХІХ ст. А. Жаборюк зауважив, що картина О. Мурашка «Селянська родина» асоціюється з «Fata morgana» М. Коцюбинського [17, с. 161].

Звісно, радянська критика тлумачила творчість талановитого художника лише з погляду вульгарної соцреалістичної критики. Аналіз творчості О. Мурашка, рясніє твердженнями на кшталт: «Під час перебування за кордоном художник опинився у вирі найрізноманітніших мистецьких течій, але не розгубився й не піддався їм без критично. Залишаючись на реалістичних позиціях, він сприймав лише те, що відповідало його творчим принципам» [22, с. 156]. Проте навіть офіційна радянська критика не могла відкинути впливів модерністичного сецесіону на творчість українських художників, з доробком яких був ґрунтовно знайомий М. Коцюбинський. Більше того письменник мав приятельські стосунки з М. Жуком, який, на думку сучасних мистецтвознавців, був одним з яскравіших представників тенденцій модерну в українському малярстві. М. Жуку належить низка портретів діячів української культури. Художник працював переважно у графічних техніках (пастель, олівець, офорт, літографія) і лише кілька робіт виконані олійними фарбами, зокрема портрет М. Коцюбинського на тлі коштовного хутра (1909). Пастельний портрет М. Коцюбинського (1907) виконано в яскраво декоративній манері. Мистецтвознавці

відзначають тяжіння Жука до орнаментально-декоративної манери. Удаючись до символіки, маляр убачав основне завдання художника не тільки у поетизації образів, а й у заповненні їх асоціативним смислом. Зрозуміло, що обидва митці були знайомі з творчістю одне одного і не могли уникнути взаємовпливів, про що йтиметься у наступному розділі.

Рубіж XIX–XX ст. для українського музичного мистецтва був періодом інтенсивного розвитку, що власне засвідчує творчість таких композиторів, як Володимир Сокальський, Борис Яновський, Павло Сениця, Іван Рачинський, Володимир Барвінський. Вони звертаються до складного, доти мало культивованого в українській музиці жанру, як симфонія (та близьких до неї жанрів: симфонічна поема, увертюра, сюїта, рапсодія). У творах тогочасних українських композиторів відчувається м'яке, колористичне, різнобарвне звучання, спостерігається ладо-гармонійні зміни, у творах мелодизуються всі голосові лінії, композитори тієї доби немовби вчилися фантазувати на інструменті, передавати невлітливо й таємниче також відчувати глибоку подиву поетичність гри на фортепіано. Талановиті твори пишуть композитори як більш традиційного спрямування (Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Борис Підгорецький), розбудовуючи такі важливі ділянки, як церковна музика та хорове мистецтво, так і митці, яким характерні радикальніші підходи у музичній творчості, серед них – Федір Акименко (Якименко), Борис Яновський.

Загальноновизнано, що наприкінці XIX – на поч. XX ст. в усіх європейських літературах розпочиналося становлення модернізму – художньої системи, принципово відмінної від художньої системи критичного реалізму. В історії української літератури кінець XIX – поч. XX ст. – період, позначений активним протистоянням і поєднанням реалізму й модернізму, традиційного та модерного мистецтва. Як зазначає дослідниця, О. Єременко: «Іншими словами, реалізм як напрям в останні десятиліття XIX віку зазнає таких суттєвих трансформацій, що (хоч до нього ще могли звертатися деякі старші письменники) світова література разом із розвитком людської свідомості набула принципово

нових рис. ...Міра збереження нормативних ознак, співвідношення загальноприйнятих та індивідуальних рис у жанровій організації тексту дають можливість встановити закономірності функціонування жанрових модифікацій...» [11, с. 289]. Тому на рубежі XIX–XX ст. українська мала проза стала явищем європейського масштабу. Плеяда талановитих новелістів – Коцюбинський, Стефаник, Кобилянська, Черемшина, Винниченко, Яцків – стрімко розширювала естетичні обрії українського письменства, утверджувала нові стильові напрями. Українська література інтенсивніше, ніж раніше, включається в світовий літературний процес, твори і статті її письменників дедалі частіше друкуються в закордонній пресі. Найбільш активно на потребу радикальних світоглядних та естетично-художніх змін озивається модернізм. У той час в українську літературу ввійшло нове покоління, що різко заперечувало традиційні форми і засоби відображення життя, не погоджувачись з поглядами старшого покоління, наполегливо шукаючи шляхів до становлення нових естетичних, етичних та суспільних ідеалів. Молоді українські письменники, розквіт творчості яких припадає на кінець XIX – поч. XX ст., під впливом соціально-культурної ситуації в Україні, до того ж сприймаючи новий досвід європейських літератур, а саме французької, скандинавської, австрійської, щодалі більше осмислюють обмеженість реалістичного способу письма, закономірність змін, відступу від традиційних проблем і форм їх відображення. Результатом цього стали своєрідні програмні маніфести, в яких молоді письменники зазивали до оновлення літератури. Характерним прикладом можуть служити два з них. Так, 1901 р. М. Вороний у «Літературно-науковому віснику» апелював з листом до письменників, в якому пропонував надсилати до альманаху «З-над хмар і долин» (він готував його) твори іншого характеру, ніж писалися досі. Невдовзі після цього Єфремов у статтях «У пошуках нової краси» (1902) й «На мертвій точці» (1904) оголосив цей лист маніфестом українського модернізму.

Аналізуючи творчість письменників старших і молодших, І. Франко точно визначає принципову відмінність між ними:

«Коли старші письменники, – говорить він, – виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин, і тільки при допомозі їх силкуються зробити їх зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати» [69, с. 108]. Отож, коли І. Франко, характеризуючи українську літературу цього періоду, стосовно молодих письменників вживав вислів «молода генерація», то автор мав на увазі не тільки молодих письменників, а й носіїв нового художнього мислення. Старші письменники також відчували певний вплив «молодої генерації».

Так чи інакше, кінець XIX ст. позначений появою багатьох нових талановитих письменників і великої кількості творів, стиль яких вже був відмінний від попередньої стильової традиції.

Таким чином, замість одновимірного раціонального просвітницького спрямування в мистецтво приходять поліфонічний модернізм, що поєднує різнорідні явища, творить нові принципи взаємодії традиції й новаторства, інтенсифікує шляхи взаємопроникнення різних видів мистецтв, при чому саме слово набуває трансцендентності, як пише Т. Гундорова, «витягає людину з небуття й переборює його». Однак суттєві зрушення не є чужими і для більш традиційних напрямів українського письменства, які існують поза цією системою (реалізм, натуралізм). Серед письменників утверджується новий етап зацікавлення і нове сприйняття суміжних мистецтв (насамперед живопису і музики). Як у випадку з іншими фактами поглибленої рецепції, це пояснюється потребою глибше, повніше відтворити складність, неоднозначність, розмаїття внутрішнього світу людини, її психологічно-емоційного й інтелектуального життя. У формах і засобах музики й живопису письменство пошукує способів іншими – не прямими, не описовими – шляхами відобразити життя і світ людини, збагатити пое-

тику, розширити діапазон своїх можливостей, зрештою, бути учасником загально мистецького, загальнокультурного процесу нового осягнення реальності. Найбільш яскраво таке оновлення письма, що передбачає звернення досвіду суміжних мистецтв, репрезентує творчість В. Стефаніка, М. Коцюбинського, М. Черемшини, О. Кобилянської, та інших.

У ХХ ст. зароджуються методологічні засади естетичної та мистецтвознавчої теорії синтезу мистецтв. Так, серед матеріалів, які прямо-таки чи опосередковано пов'язані з питаннями взаємодії різних художніх систем у культурі ХХ ст., звертає на себе увагу стаття Б. Мейлаха «Комплексне вивчення творчості і музикознавство» (1974). Будучи вступною в збірнику, присвяченому музичному мисленню, вона носить оглядовий, установчий характер і ескізно намічає можливу спрямованість досліджень. Зокрема автор констатує, що на сучасному етапі вивчення художньої творчості «перед дослідниками постають такі комплексні проблеми, як єдність і філіація певних художніх систем у різних видах мистецтва; еквіваленти образності в літературі, музиці, живопису; спільність та відмінності в структурі образів словесних, звукових, живописних; шляхи синтетичного мистецтва, зокрема кінематографа» [49, с. 7–8].

Л. Генералюк стверджує, що синтез мистецтв – це «симбіотичне явище [...], коли завдяки цілеспрямованій співдії двох чи більше видів мистецтва, свідомому використанню у сфері одного мистецтва засобів іншого з'являється нова мутуальна форма, покликана всебічно активізувати сенсори та уяву реципієнта» [7, с. 233]. Дослідниця зауважує, що внаслідок синтезу мистецтв змінюється структура художнього мислення та стиль, виникають нові синтетичні форми образності, метафоричності, символіки. Тому, якщо М. Коцюбинський захоплювався живописом, музикою, й театром, у його творах виникає взаємодія саме цих суміжних мистецтв. У основі творів лежить неподільне світосприйняття, яке спирається на різні органи чуття людини і виражається через потік асоціацій: синестезія й асоціативне мислення (поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій

[44, с. 638] продукують площину мистецького синтезу в творах М. Коцюбинського.

Олена Єременко зазначає: «...синтез є передусім явищем свідомості і властивий фактам духовної культури, стосується елементів, сторін об'єкта або окремих мистецьких феноменів, полягаючи в з'єднанні різних ознак об'єкта чи процесу, виокремлених на попередній стадії аналізу, в певну систему з відтворенням ієрархічних зв'язків, притаманних реальним об'єктам» [12, с. 8]. Синтетичні процеси у мистецтві також передбачають злиття компонентів: завдяки синтезу утворюється нове художнє явище, не тотожне його складовим частинам. Синтез літератури й інших видів мистецтв може відбуватися на різних щаблях, зокрема, в структурі тексту, його елементів, у понятійній та словесній будові тексту, через ймовірні комбінації елементів, вагому інтерпретацію нових знакових комбінацій тощо. Для з'ясування взаємодії мистецтв необхідний аналіз всіх елементів змісту та форми літературного твору (мовленнєвої побудови, предметної зображальності і композиції). Творений мистецтвом художній образ, точніше його знакова матеріальна форма, ґрунтується на переживанні прекрасного, краси (естетичний, комунікативний і психологічний ефекти художнього образу як знака); ця аксіома забезпечує можливість взаємодії мистецтв. Наприклад, існують закони композиції, що є подібними у різних видах мистецтв: закон цілісності (неподільність, необхідність зв'язку та взаємоузгодженості усіх елементів, неповторність елементів), закон динамічності (відтворення у витворі мистецтва відчуття руху, розвитку дії у часі; новизна), закон контрастів, закон підпорядкованості усіх засобів композиції задуму тощо [15, с. 133].

Проблема взаємодії мистецтв у літературному творі складна. Так, І. Денисюк виділяє твори, у яких репрезентовано синтез мистецтв, в окремий тип і вважає, що вони навіть становлять певну течію в прозі кінця XIX – поч. XX ст. Отже, в розвитку системи малих епічних жанрів кінця XIX – поч. XX ст. спостерігаються певні тенденції. Виникає і набуває особливої популярності жанр прозової мініатюри. Цей твір безсюжетний у традиційному розу-

мінні, пройнятий єдиним настроєм і насичений символічними образами філософського та соціально-філософського змісту. Підкреслюючи новизну даної художньої форми, автори визначають мініатюри (найчастіше в підзаголовку) як етюд, акварель, ескізи, образки, нариси, поезії в прозі тощо [40, с. 112–113].

Як зазначає далі Ю. Кузнецов: «По суті формується нова концепція особистості – особистості, яка, прагнучи досягти гармонії з природним світом, дивиться в цей світ, як у дзеркало, прагнучи побачити в ньому аналог і соціуму, і свого внутрішнього космосу. Звідси й особлива естетизація цієї прози. Масштабність образного осягнення дійсності, поетика символу, суголосні романтичному типу художнього мислення, готують появу й імпресіоністичної новели» [40, с. 115].

Отже, у художніх творах рубежу ХІХ–ХХ ст. для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних поривів чи станів спостережена «допомога» суміжних мистецтв, запозичення певних структурно-композиційних і стильових ознак та прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі. Відтак, варто говорити про функціонування у європейській та українській літературі явища синтезу мистецтв, зокрема в творах Михайла Коцюбинського, який тримався у річищі провідних мистецьких тенденцій і був ґрунтовно обізнаний зі знаковими мистецькими явищами як модернізму (передовсім імпресіонізму), так і попередніх епох. Услід за Л. Генералюк та О. Єременко визначаємо синтез мистецтв як явище цілеспрямованого злиття елементів двох чи й більше видів мистецтва внаслідок якого утворюється новий синтетичний художній образ, що апелює водночас до різних органів і стимулює уяву читача. Вплив синтезу мистецтв у творі виявляється через потік асоціацій (асоціативне мислення та синестезія).

### 1.3. Захоплення, вивчення та використання різних видів мистецтв у творчості М. Коцюбинського

Унікальне за продуктивністю та багатовекторністю європейське й українське мистецтво зламу XIX–XX ст. безсумнівно інтегрувало у царину свого впливу творчість українських письменників як старшого покоління (наприклад, І. Франко, що активно відгукувався на нові художні тенденції), так і молодшого, до якого зараховуємо М. Коцюбинського.

Як доводять численні дослідження творчості Михайла Коцюбинського (Ю. Кузнецов та ін.), письменник починав свою діяльність як прозаїк-реаліст («Харитя», «На віру» тощо), поступово засвоївши мистецький досвід та філософські ідеї епохи *fin de siècle* створив свої найвідоміші імпресіоністичні твори (хоча настанова на використання нових прийомів, зокрема синтезу мистецтв була притаманна його художньому мисленню). Зрозуміло, що творчість М. Коцюбинського неможливо вивчати у відриві від мистецтва та літератури XIX ст.: доробок Т. Шевченка, І. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького та ін., німецька та французька класична музика, живопис передвижників, барбізонської школи – ось, де варто шукати витoki творчості письменника, так само як й у декадентській літературі, живописі імпресіоністів та музиці раннього модернізму.

Музика в житті Михайла Коцюбинського займала чимале місце. У родині Коцюбинських всі любили музику. Родина дрібного урядовця М. Коцюбинського жила у Вінниці. Заробіток чиновника мізерний, а треба утримувати сім'ю. Та, незважаючи на матеріальні нестатки, стосунки в родині були теплі, сердечні, панувала творча атмосфера. Діти багато читали, музичили. До них уважно прислухався і Михайло.

У дитинстві на М. Коцюбинського сильне враження справило знайомство зі сліпим лірником Купріяном. Було це в Барі, недалеко від будиночка, в якому жила родина Коцюбинських. На ярмарку Михайлик уперше побачив цього високого старого діда-лірника. Купріян видався йому кремезним, могутнім. Замість очей у ста-



рого – фіолетові плями. Аж моторошно було на нього дивитися. Ще більше вразила хлопчика пісня Купріяна:

*У містечку Богуславку  
Каньовського пана,  
Там гуляла Бондарівна,  
Як пишная пава...*

Михайлик слухав як зачарований. Коли дід скінчив пісню, хлопчик, зашарівшись, схопив старого за рукав і почав розпитувати про минулі часи. Колишній кріпак, який бунтував проти пана і був засланий на каторгу, Купріян багато пережив на своєму віку. Його пам'ять зберегла чудові зразки народних пісень, старовинних дум і танцювальних мелодій. Саме у виконанні Купріяна героїчний дух і поезія народної музики вперше знайшли дорогу до чутливої душі майбутнього письменника. Хлопець виявив великий інтерес до поетичних скарбів рідного народу. Захопившись цими творами, він багато пісень записав від кобзарів, лірників, а потім і сам починає складати пісні на зразок народних, організовує вистави домашнього театру за мотивами пісень. Ставилися спектаклі і на злободенні теми, наприклад, у виставі «*Поп Влас, що має власть*» було висміяно попа Яновського. Соціальні проблеми рано зацікавили М. Коцюбинського.

Так починалося життя – нелегкий шлях творчої діяльності, що призводила до поразок і перемог. І не випадково, що першим сильним враженням на цьому шляху стала пісня. Вона на все життя лишилась постійною супутницею письменника. Поповнювалось і поглиблювалось уявлення про неї, з роками воно ставало більш серйозним, але не зникала емоційна свіжість сприйняття пісні, особливо народної.

Пізніше письменник натхненно записуватиме народні пісні. Значний вплив на музичність Коцюбинського здійснила мати. Значно пізніше письменник так охарактеризує роль матері у своєму житті: «Мати... з тонкою і глибокою душевною організацією, добра, незвичайно любляча, здатна на самопожертву, особливо для мене, якого дуже любить. Має добрий смак, благородні погляди, любить літературу і штуку... Я ріс під впливом матері, до якої

завжди був ближчим, ніж до батька» [51, с. 4]. Тож, зерна краси і нестримний потяг до мистецтва, зокрема й музики, був притаманний Коцюбинському з дитинства. Ось, що пише у спогадах дочка письменника Ірина Коцюбинська: «Тато й бабуня дуже любили музику і співи. Коли до нас приходили бандуристи або лірники, для бабуні виносили крісло на ганок, а ми дівчора, вміщувалися на сходинках і сиділи, мов гороб'ята, ворухливі і щебетливі. Та тільки лунав вступний акорд, всі замиралі, вслухаючись у пісню... Михайло Коцюбинський намагався прищепити своїм дітям любов до народних пісень, які часто співав їм сам, розповідав про народні обряди» [73, с. 12].

Дружина письменника – Віра Устимівна, володіючи досить значним фортепіанним репертуаром, залюбки грала для рідних та гостей. Постійно поповнювалася нотна бібліотека родини Коцюбинських. У бібліотеці М. Коцюбинського завжди були: «Український співаник», «Чумацькі народні пісні», «Сборник песен буковинского народа», «Сербські народні думи і пісні», «Турецькі народні пісні» [73, с. 12]. У вітальні затишного будинку в Чернігові, на етажерці, де стояли бюсти Моцарта і Бетховена, постійно з'являлися все нові нотні теки в палітурках із золотими літерами. Тут були фортепіанні твори західноєвропейських класиків, клавіри опер та перекладення вокальної музики для фортепіано [73, с. 13]. Михайло Коцюбинський ходив на вистави – оперні та балетні, у вітальні Коцюбинських звучали фортепіанні мініатюри Гріга, Шумана, Шопена.

Як ми знаємо, середню освіту письменник здобував у Шаргородському духовному училищі. Відомо, що на той час у бурсах та семінаріях обов'язковими вважалися уроки співу та теорії музики. Спів у хорі був на високому виконавському рівні. М. Коцюбинський мав багато знайомих серед музикантів, наприклад, товаришував із композитором М. Лисенком. Під час урочистого вшанування ювіляра 20 грудня 1903 р. у Києві у святково прикрашеному залі «Купецького зібрання» (тепер зал філармонії) було зачитано привітання чернігівського музично-драматичного гуртка. Текст привітання, сповнений теплоти і справжньої ролі Лисенка

у розвитку української музичної культури, був написаний М. Коцюбинським: «Тридцять п'ять літ Ви наділяли всіх багатством своєї душі і склали в серцях наших цілі скарби, з якими ми тепер, вдячні й багаті... За піснею своєю Ви вилили нас, куди самі хотіли. Ви розкривали серце наше для добра, сповняли коханням, робили видючим на красу, гордим колишнім, міцним надією. Ви строїли струни серця нашого на високий лад, – і тепер – чуєте всенародний акорд, що звучить на Україні!» [32, с. 252]. Як говорив М. Коцюбинський: «Лисенко – композитор-патріот, що протягом багатьох років стояв на сторожі інтересів рідного краю, рідного поневірного народу». «Ви, – звертався Коцюбинський до М. В. Лисенка, – разом з Музою великого Тараса будили в нас найліпші, найсвятіші почування; натхненною піснею, словом палким та сердечним. Ви закликали нас до братньої любові, до щирої праці, до завзятої боротьби – і все за неї, і все для неї нашої коханої України!». У свою чергу Остап Лисенко (син композитора Миколи Лисенка), у своїх спогадах писав, «Коцюбинський своїм тихим, проникливим голосом говорив батькові про те, що музика, може, більш, ніж книга, впливає на людину, пробуджує в ній найкращі почуття, любов до життя, добра, світла... Микола Віталійович Лисенко давно знав і любив Коцюбинського як письменника. Неодноразово зауважував, що в творах Коцюбинського є стільки поезії, мелодійності, що так і хочеться перекласти їх на музику...» [63, с. 78].

М. Коцюбинський був знайомий і зі славетним українським співаком О. Мишугою, який прославив вітчизняне мистецтво, виступаючи на оперних сценах багатьох театрів Європи. Сучасники називали його «королем» ліричних тенорів. Розповідь про музикантів-виконавців, із якими зустрічався М. Коцюбинський, буде неповною, якщо не згадаємо Ф. Шаляпіна. Із славетним російським співаком письменник познайомився, перебуваючи на Капрі. М. Коцюбинський також товаришував із В. Гнатюком, який збирав, перекладав, досліджував і писав наукові розвідки про коломийки. М. Коцюбинський писав: «Нетерпляче чекаю на Ваші коломийки...» [37, с. 34]. У своїх творах М. Коцюбинський мистецьки опановує фольклор. Дослідник художнього стилю

письменника М. Грицюта слушно зазначив, що близькість Коцюбинського до художнього мислення народу визначається не тільки безпосередньою наявністю фольклорних елементів у його творах, також тісним внутрішнім зв'язком із народною творчістю.

Хист живописання пензлем і словом відзначали ще знайомі письменника С. Бутник (чернігівський художник) згадував про М. Коцюбинського як про майстра словесних барв [63, с. 130], у згадуваннях В. Чикаленко (української художниці, піаністки, дочки С. Чикаленка), читаємо дуже цікаві враження від прочитаних нею творів М. Коцюбинського: «...він повинен бути художником-малярем, – інакше й не могло бути. Та яскравість, та колоритність, свіжість в описах могла бути тільки в людини, яка відчуває тони, відтінки кольорів, яку особливо вражає природа. Він повинен особливо любити сонце, бо воно позолочує, оживляє часом буденні, сумні картини в його творах» [63, с. 165] далі художниця зазначала, «...на Капрі, під час прогулянок, Коцюбинський часто виймав із кишені маленький альбом та щось малював у ньому. У таких випадках він зупинявся й починав розмову про сонце, красу природи, про свою любов до неї, про свій нахил до малярства» [63, с. 166].

М. Коцюбинський був переконаний, в тому, що «письменникові треба знати фарби, як і художникові, а для цього треба бути художником. Це б йому багато помагало розібратися у загальній кольоровій стихії і сприяло б утворенню гармонійного цілого з психології моменту дії. Так, щоб фарба приходили на допомогу слову» [62, с. 152].

Як зауважив О. Рисак [59, с. 46], благодотворний вплив на формування естетичних уподобань письменника [М. Коцюбинського. – Л. Д.] мала розкішна природа Поділля, Київщини, Волині, а згодом – Карпат, Італії, Чернігівщини. Природу він обоожнював, ставився до неї як пантеїст. Подорожуючи, М. Коцюбинський з особливою жадібністю сприймав довколишню красу, гармонію архітектурних ансамблів, наприклад, у листі до своєї дружини: «Вчора приїхали в Константинополь. Оглянув Ая-Софія, чудовий величний храм, повний мозаїк золотих, мармуру, бронзи. Надзви-

чайно гарне враження. Подивився ще мечеть – Ені-Джаме, всю виложено мальованим фарфором, дорога і гарна будівля...» [38, с. 17]. М. Коцюбинський, хоч де б подорожував завжди все помічав до найменших дрібниць, усе занотовував, і згодом використовував це у своїй творчості, поєднуючи спостережене за допомогою прийомів, характерних певним родам мистецтва.

На початку ХХ ст. М. Коцюбинський остаточно визначається у своїх жанрово-стильових уподобаннях, концентрується на новелістичній формі. Це новела з наголошенням на динаміці внутрішнього життя героя, його переживаннях. З під пера Михайла Коцюбинського вона модифікується у лірико-психологічну новелу. Для нього найважливіше – не тільки тема, а й спосіб її вираження. У листі до С. Єфремова від 18 листопада 1902 року він писав: «Тепер особливо починаю цікавитись психологічними темами» [16, с.310].

Широкий естетичний світогляд і помірковані, але ясно визначені переконання щодо актуальних завдань літератури М. Коцюбинського виявилися в дискусіях початку ХХ ст.. У лютому 1903 році він ініціює, залучивши до співпраці молодого М. Чернявського, ідею оригінального літературного видання – нового літературного альманаху, закликає письменників актуалізувати проблематику і стиль їхнього письма. Цю ідею було обгрунтовано у відозві за підписом Михайла Коцюбинського та М. Чернявського, в якій делікатно, але досить виразно наголошувалося на потребі оновлення літератури. Ішлося про несумісність етнографічно-побутової манери та конвенційного письма «для народу» поточним завданням культурного розвитку українців. Закликаючи колег порушувати теми з життя інтелігенції, автори відозви прагнули розширити не лише тематичні обшири рідного письменства, а водночас дбали про його поетикальне оновлення, адже нова тематика вимагала б пошуку сучасних виражальних засобів.

Отже, ініціатори нового альманаху, який мав називатися «з потоку життя», мріяли про такого імпліцитного читача, котрий мав би стати поціновувачем літератури найвищої проби, і цю

свою мрію вони проектували на конкретну історичну ситуацію, сподіваючись мобілізувати наявні літературні сили. Через те констатували, що «інтелігентний читач... в останні часи значно виріс», а відтак, заявляли про його запити, які зростали: «... Вихований на кращих зразках європейської літератури, такої багатої не лише на теми, а й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і т. ін.» [36, с. 280–281].

Світоглядними уявленнями М. Коцюбинського зумовлена його новаторська для свого часу естетична концепція, розуміння літератури та мистецтва як пов'язаних у своїх змістових витоках із довколишньою суспільною дійсністю, але, внутрішньо вільних і незалежних, суспільно незаангажованих, – тобто, як сфер діяльності, що дають простір індивідуальному, суб'єктивному вислову особистості. (Вислову – в широкому розумінні цього слова, включаючи не лише словесність, а й усі види мистецтва.) М. Коцюбинський бачив у рідній літературі радикальні якісні зміни, які вносили молоді таланти, як Ольга Кобилянська, В. Стефаник, В. Винниченко, М. Яцків, М. Вороний. «...В ньому кипить органічна гидливість до поганого. В нього тонко розвинена естетична чуйність до доброго, він любить добро любов'ю художника, вірить у його переможну силу, і в ньому живе почуття громадянина, якому глибоко і всебічно зрозуміле культурне значення, історична вартість добра», – пише про Михайла Коцюбинського Максим Горький. Він глибоко знав і любив М. Коцюбинського – відомого українського письменника революційно-демократичного напрямку кінця XIX – поч. XX ст.

Отже, синтез мистецтв у прозі Михайла Коцюбинського – іманентна властивість його художньої творчості, закорінена як у особливості художнього мислення письменника, так і спричинена специфікою мистецького процесу в Україні та Європі на зламі XIX–XX ст.

Глибинні зрушення у царині мистецтва, спостережені від кінця XIX ст., стосувалися передовсім відходу від міметичних форм відображення дійсності. Митці прагнули виразити ідеї першооснови, простору, енергетики кольору, слова; передати ускладнений духовний світ людини епохи *fin de siècle*. У розумінні світу, яке запропонували у своїх творах К. Моне, О. Бенуар, Е. Дега, А. Руссо, К. Малевич, О. Ерстер, К. Дебюссі, М. Равель, В. Барвінський, О. Архипенко та ін., провідним інструментом стає позасвідоме, ірраціональне. Без сумніву, у пошуках розкриття таємних шляхів, де метою втілення принципів самовираження і створення (а не відображення) буття мистецтво зверталося до першоджерел – неупередженого погляду на світ, свіжих вражень, не збагачених раціональним досвідом. Відтак, потужним засобом, що допомагав творити нові синкретичні образи, якраз і ставала взаємодія мистецтв у творі; модерністське мистецтво активно вдавалося до міжмистецького синтезу задля уникнення відтворення предметності світу, основним стало усвідомлення мистецтва як новітньої реальності.

Насиченість літератури зламу XIX–XX століть музично-маллярськими, архітектурними, скульптурними образами, їх природне «вростання» в тканину художнього твору визнає появу нової стильової манери, спроможної поліаспектно «висвітлити», поліфонічно «озвучити» ідею-образ і тим самим збільшити силу його впливу на сприймаючого. Тож це був новий прорив у духовну сферу людини. І цю духовну сферу людини можна було повніше досягти за допомогою мелодійно-кolorистичних засобів всієї гами їхнього звуку (світлового) ряду, всього багатства нюансованих особливостей, що і бачимо в творчості українського письменника Михайла Коцюбинського.

Таким чином, усі вище зазначені чинники – й індивідуально-творча специфіка та вплив європейського й українського мистецького розвитку імпресіонізму, а також національно-культурна традиція – у їхній співдії, мабуть, і обумовили унікальність письма М. Коцюбинського, його багату колористичну гаму, як митець, він дуже любив світло й колористичні ефекти, малював, любувався

грою освітлення, перебуваючи на пленері, – звідси така багата й витончена майстерність пейзажу в його прозі. М. Коцюбинський зумів візуалізувати словесний образ, наповнити його зоровими асоціаціями. У цьому критика слушно вбачала не лише індивідуальну, а й національну своєрідність його таланту.

Відтак, варто говорити про функціонування у європейській та українській літературі явища взаємодії мистецтв, зокрема у творах М. Коцюбинського, який тримався у річищі провідних мистецьких тенденцій і був ґрунтовно обізнаний зі знаковими мистецькими явищами як модернізму (передовсім імпресіонізму), так і попередніх епох. Тому розуміння синтезу мистецтв – це явище цілеспрямованого злиття елементів двох, можливо, й більше видів мистецтва внаслідок якого утворюється новий синтетичний художній образ, що апелює до різних органів і стимулює уяву читача. Вплив взаємодії мистецтв у творі виявляється через потік асоціацій (асоціативне мислення та синестезія).

Огляд літератури з теми дослідження підтверджує про величезні напрацювання і науковий інтерес до нашого обраного питання, а саме: взаємодії мистецтв та літератури, але окремого спеціального дослідження щодо змісту, форми, методів формування естетичних почуттів шляхом взаємодії мистецтв у процесі вивчення української літератури немає, хоча ця проблема також є вагомою в системі естетичного виховання та навчання.



## Розділ 2

# ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ЖИВОПИСУ ТА ЛІТЕРАТУРИ ІМПРЕСІОНІЗМУ У ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

*«Імпресіонізм – це відчуття хвилини...  
це питання інстинкту...»*  
(Клод Моне)

### 2.1. Михайло Коцюбинський – майстер словесного малюнку

Виходячи з того, що імпресіонізм як мистецький напрям виник, насамперед, у живописі, а потім поширився у музиці (К. Дебюссі, М. Равель, І. Стравінський, В. Барвінський, Ф. Якименко, Б. Лятошинський), літературі (брати Гонкури, Гі де Мопасан, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Г. Косинка, частково М. Хвильовий, А. Головка, А. Чехов, І. Бунін), скульптурі (О. Роден, С. Литвиненко, М. Гаврилко), проблему взаємодії мистецтв у творчості М. Коцюбинського варто розпочати саме з аналізу використання у його творах прийомів живопису та взаємодії художньої парадигми живопису кінця ХІХ ст. і літератури, готової до кардинальних зрушень з огляду на самі основи художньої свідомості того часу.

Первинною основою живопису є зображення предметного, матеріального, баченого сприйняття світу, проте таке зображення ще не є мистецтвом в повному сенсі слова, хоча і становить його початкову форму. Як зазначає В. Ванслов: «...воно перетворюється

на справжнє мистецтво, коли стає зображуваним, тобто осмисленим, і одухотвореним, яке несе у собі ту чи іншу ідею» [5, с. 22].

Художник може безпосередньо зображувати матеріальні предмети і явища (натюрморт чи пейзаж), духовний світ людини в її зовнішності, у видимому прояві (портрет) або ж складне поєднання одного та іншого. При цьому по-перше, показує людський, суспільний, зміст зображуваного і, по-друге, виражає власний духовний світ, своє ставлення до зображуваного. Саме в зображенні конкретних предметів, які мають те чи інше значення в житті людини, кольори в картині можуть нам здаватися: важкими чи легкими, холодними чи теплими, радісними чи похмурими, лінії – гострими чи м'якими, напруженими плавними і так далі. На основі значення зображуваних предметів у картині можуть утворюватись ті чи інші кольорові гармонії, ритмічні зображення, які створюють певний емоційний характер. Колір і світло, лінія та об'єм, ритмічні та композиційні закономірності – все це як у живописі, так і в літературі має величезне значення для адекватного відображення дійсності та душевного світу людини. Ще у дослідженнях Л. Виготського «Психологія мистецтва» зазначено, про те, що у різних мистецтвах (література, живопис, музика) є однакові «прийоми мистецтва» – в кінцевому результаті це побудова готового матеріалу або ж його оформлення, тобто як говорив Л. Виготський: «Якщо переставити слово у віршеві, сума компонентів його звуків не зміниться, тобто матеріал його залишеться незмінний, але зникне його форма, вірш. Точно так, як у музиці сума звуків не складає мелодії, а остання є результатом співвідношення звуків, так само і всякий прийом мистецтва... Таким чином, спосіб побудови матеріалу – це форма цього твору... тобто зовнішня оболочка, це і звукові елементи в поезії, і кольорові поєднання в живописі і т. п. – нове розуміння розширює це слово до універсального принципу художньої творчості... для того, щоб визвати естетичний ефект» [6, с. 64]. І далі науковець зазначав: «... психологію головного героя ми повинні розуміти тільки як прийом художника, який заключається в тому, що завчасно даний психологічний матеріал штучно і художньо перероб-

ляється і оформляється художником у співвідношенням з його естетичним завданням...» [6, с. 65]. Наприклад, щодо ритму Л. Виготський, говорив: «...ритм має психологічну дію, і сам по собі є одним із формальних елементів, який здатний визвати зображені ним афекти, тобто сильний психічний стан. ...А всяка наша емоція має не тільки тілесне вираження (міміка), але і вираження душевне... [6, с. 252; 261]. Тобто й у літературному творі, у музичному, так само як у живописному, варто застосовувати різні прийоми, що допомагають зрозуміти саму суть того чи іншого твору мистецтва.

Внутрішній світ людини у творах Михайла Коцюбинського розкривається і в колористиці, тональності, у ракурсах. Дійсність у своїх зовнішніх важливих виявах постійно присутня у творі, але не самоцінно, як у прозі XIX ст., а через призму світобачення, світосприйняття героя. Досягає цього митець не просто прямим називанням почуттів, завдяки яким відбувається сприйняття довколишнього світу, а шляхом відбору і перетворення в своїй уяві саме тих деталей пейзажу, які потрапляють у поле зору героя, тобто передачі його вражень. Через взаємозв'язок цих мікрообразів, через контрастні асоціативні порівняння М. Коцюбинський намагається викликати в читача ті самі відчуття, які переживає герой. Читач бачить точніше, вгадує процеси, що проходять у реальному житті, але бачить очима ліричного героя – в його системі ціннісних орієнтацій, соціальних чи асоціальних прагнень. «Ідейно-естетичні функції пейзажу, зображуваних обставин узагалі істотно змінюються, – вони стають значущими не самі по собі, а як імпресіоністичний засіб розкриття внутрішнього світу героя» [26, с. 174]. Тобто відбувається «малювання словом» – за допомогою прийомів живопису, автор словами «малює картини», пишучи свої твори.

Саме у пошуках нових зображально-виражальних засобів Михайло Коцюбинський переносить у свої твори формотворчі засоби живопису (лінійну, кольорову, тональну перспективу, світлотіньові співвідношення, передні та дальні плани тощо), вдається до акварельної, пуантилістичної техніки та сфумато, застосовує екфразис та гіпотипозис. У його доробку наявні звернення

до таких жанрів живопису, як пейзаж («Intermezzo», «Тіні забутих предків», «Fata morgana» та ін.), марина («На острові», «Сон», «На камені»), побутовий живопис («Сміх», «Він іде», «Коні не винні»), архітектурний живопис («Сон», «На острові», «Хвала життю», «Невідомий»), портрет («Сміх», «Сон»), проте переважає, без сумніву, увага до створення літературного пейзажу. «Значну роль у новелах Коцюбинського, – відзначає Т. П. Новікова, – відіграє пейзаж. Він виконує різноманітні ідейно-естетичні функції. Пейзаж часто допомагає розуміти настрій героя («В дорозі», «Що записано в книгу життя»), ...відповідно настроює читача на сприймання тих чи інших подій («Він іде», «Дебют», «Сон»). ...Далекий від описовості та естетського захоплення зовнішньою декоративною стороною природи, письменник розкриває її у всій багатогранності тих явищ, які в ній відбуваються» [34, с. 107–108].

М. Коцюбинському властива блискуча емоційна пам'ять, адже змалювання простору, представлення в його творах, невіддільне від почуттів, які, очевидно, виринали у письменника у певному місці. Без сумніву, ця властивість художнього мислення прозаїка спонукала до використання імпресіоністичного напрямку в творах, зокрема у пізніших.

Щодо перших творів Михайла Коцюбинського – дитячих оповідань – помічаємо типові малюнки селянського життя, докладні описи, портрети героїв (тому й асоціюємо художні образи у цих творах із полотнами художників-реалістів, що надавали значення передовсім точному відтворенню довоколишнього, покладалися на позитивістську методологію з її детермінацією подій). Психологію героя розкрито передовсім через зовнішні ознаки, письменник описує роздуми персонажів, головну увагу звертає на події, вчинки. Наприклад, у оповіданні «П'ятизлотник» (1892) письменник дотримується прийомів характеристики образів, властивих манері Панаса Мирного (на передньому плані події, неквапна розповідь з авторськими відступами). В оповіданні «Ціпов'яз» (1893) з'являється другий план – думки і переживання героя. Однак письменник усе ще втручається в оповідь, щоб пов'язати перебіг подій із думками та почуваннями героя. Не можна стверджувати,

що письменник раптово еволюціонував від реалізму до імпресіонізму, адже вже в його перших творах, наприклад, у оповіданні «Харитя» (1891), містяться «настрєві картини» враження дитини від природи [26, с. 162]. Оповідання «Харитя» суголосне за тематикою та способом зображення з такими картинами як «Жнива» (1882) Володимира Орловського та «Жниця» (1889) Миколи Пимоненка. Обидва полотна вирізняються мажорним колоритом, ефектною передачею сонячного освітлення, з них наче ллється щастя. Величезний здобуток В. Орловського у тому, що він, перейнявши досвід барбізонців, одним із перших з-поміж українських художників взявся розвивати тему українського національного пейзажу. Картина «Жнива» передає глядачу відчуття прадавньої радості українця при погляді на достиглий хліб. На першому плані у сонячному промінні скупані дві жниці, далі, у глиб степу, стелиться шлях, на якому видно одну постать селянина. Цілком імовірно, що і ранне оповідання «Харитя» і вірцевий імпресіоністичний твір «Intermezzo» (1908) М. Коцюбинський писав під впливом вражень від цієї картини, з якою цілком вірогідно був знайомий, адже садиба художника на вулиці Гоголівській була культовим місцем для української інтелігенції: у свій час тут збиралися І. Репін, М. Врубель, В. Васнецов, О. Мурашко, М. Нестеров, А. Прахов, М. Лисенко, В. Городецький та М. Коцюбинський. Названі твори з картиною Орловського єднає, насамперед, мажорний настрій та увага до світлопередачі, до сонячного світла, до золотого та червоного кольорів. Особливо багато спільного картина має з «Харитею», адже незважаючи на реалістичний сюжет, обом митцям вдалося передати мить, позначену сонцем, тобто відчуття тут і тепер. В оповіданні «Харитя», в описі, що починається словами «Погідне блакитне небо дихало на землю» [19, с. 36], письменник добирає кольори, зіставляючи фарби лісу і ярини в суміжних образах, відтворює панорамну перспективу простору, тобто зображення всього, що спостерігач бачить довкола себе: «А за річкою, попід кучерявим зеленим лісом, вся гора вкрита розкішними килимами ярини [...] і над усім тим розкинулось погідне блакитне небо». Насичений золотий і червоний кольори

жита і пшениці на передньому плані поступаються прохолодній синьо-зеленій гамі річки, трави і лісу, яка переходить у «гарячу зелену барву» ячменю, що прозорішає до «ясно-зеленого вівса». Далі «темніє просо», «біліє гречка» і вдалині «висить синя імла». М. Коцюбинський удається до такого засобу живопису, як повітряна перспектива – зменшення чіткості предметів із віддаленням від очей спостерігача. У змальованому літературному пейзажі насиченість кольору зменшується, глибина світліша, ніж передній план. Добір живописних форм дає змогу письменнику передати раптовість зміни настрою героїні. Від піднесеного завдяки спогляданню краєвиду до страху, викликаного картиною густого і високого жита («... межі колосками, як биндочка, синіло небо, а з обох боків, як стіни, стояло жито...»). Застосування такого модерністського прийому поєднується із традиційною для реалістичного письма позицією всевидячого оповідача: «... і добре Хариті на ниві, і страшно» [19, с. 37] .

Що ж до «Intermezzo», то, як і в картині «Жнива», поле золотих хлібів стає центральним тлом, тільки в літературному творі воно водночас є ареною, на якій відбувається духовне зцілення героя. Проте й полотно далеке від ідилічного тлумачення свого змісту, адже глибока тінь від грозових хмар нависла над полем. До того ж одинока постать селянина на картині видається претекстом до новели М. Коцюбинського, в якій людська постать слугує містком між внутрішнім життям героя та зовнішнім світом, й одночасно, у символічному плані, містком між пориванням у високі емпіреї чистого мистецтва та народницькою традицією, що ставила перед українським письменником того часу громадські зобов'язання. Картина «Жниця» (1889) М. Пимоненка (український художник-живописець, автор багатьох картин із зображенням сільської та міської тематики) малює перед глядачем ідилічну постать української селянки, що вбрана на жнива як на свято, уособлює красу народу, щедрість української землі. Характерно, що в молодій жінки на голові червона хустка, яка одразу приковує до себе око (для порівняння в оповіданні «Харитя» читаємо: «витнулась десь далеко з жита червона хустка жіноча») [19, с. 37].

Картина М. Пимоненка, так само, як і полотно художника В. Орловського, виконана в золотих та червоних відтінках, відтак має спільне зі згадуваним пейзажем у «Хариті» кольорове рішення.

Таким чином, помічаємо, що поступово М. Коцюбинський більше уваги приділяє кольору, а ті спорадичні зразки багатства кольорових вражень, як червона пшениця («Харитя»), в пізніших творах вибухнуть унікальними кольорами миті («На камені», «Intermezzo»). Загалом у творчості М. Коцюбинського після ліричної мініатюри «На крилах пісні (Картка із щоденника)» (1895) дослідники спостерігають остаточний поворот від зовнішніх виявів психології героя до враження як основного об'єкта зображення. Відтак, його твори збагачуються поглибленим психологізмом, де змальовані образи з відтворенням найтонших змін настроїв людини та природи.

Живопис зумовлює у М. Коцюбинського відчуття форми: зміст простору твору живопису як сукупності різних просторів письменник переносить у літературний твір. Кожен текстовий фрагмент, кожне словосполучення навіть слово мають свій простір. Наприклад, у повісті «Fata morgana» автор використовує засоби фрагментарності, щоб у змалюванні кожного конкретного персонажа твору досягти конкретного образу (про це він сам зазначав у робочих записках до твору).

Наприклад, у композиційному плані М. Коцюбинський у повісті «Fata morgana» розкриває один з основних своїх прийомів – кільцеву побудову. На це звернув увагу свого часу П. Колесник: «У цьому розумінні кожен розділ, – зазначав він, – вносить у твір щось таке, що впливає на долі людей з невідступністю закону, протистояти якому вони безсилі. Розділи, крім того, виступають як замкнуті тематичні одиниці, як «кільця» єдиного психологічного процесу, що втягує в себе суперечливі настрої сім'ї Воликів і штовхає їх до неминучої катастрофи. З цього погляду деякі розділи сприймаються як художньо закінчені ліричні мініатюри» [16, с. 41]. Зображення, що складається з окремих мазків, настроєва композиція низки картин дають змогу М. Коцюбинському зробити новий крок у розвиток психологічного переживан-

ня – від змалювання психології індивідуума до соціальної психології групи. Тобто, як зазначає Ю. Кузнецов: «...у «Fata morgana» центральною структуротвірною категорією, яка формує увесь твір, є переживання, але не тільки одиниці, а й цілої групи... І все ж оповідання не було б цілісним і завершеним, а його ідея – показати конфлікт людини зі світом – не досягнутою, якби письменник не розв’язав майстерно, в імпресіоністичному ключі, відтворення того простору, в якому відбувається дія повісті, тобто пейзажу» [26, с. 187].

Таку ж просторову організацію тексту знаходимо і в «Intermezzo», завдяки фрагментарності письменник досягає ритмізованого звучання, словесний матеріал організовано за законами музики та живопису. Тому при літературознавчому аналізі доводиться оперувати такими категоріями тонічних і пластичних мистецтв, як інтродукція, каденція, перспектива, тло, перший і другий план тощо. При цьому простір відокремлених елементів в «Intermezzo» не ізолює їх, а, навпаки, поєднує в простір єдиного тексту, хоча цей простір тексту не однорідний, кожне зображення має у ньому власний простір, насичений звучанням мажорної чи мінорної тональності.

М. Коцюбинський удається до взаємодії прийомів мистецтв щоб передати первісну гармонію природи, світу, створеного об’ємним та цілісним. Неподільність природи розбила людина – цю думку письменник виразно показує, зображаючи «залізну руку міста», що розриває зелений серпанок, що його «тче з тонких вусів» ячмінь: «Поїзд летів, повний людського гаму. Здавалось, город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає» [20, с. 298].

У новелі «Intermezzo» Михайло Коцюбинський намагався викрити знову початкову гармонію природи, приховану від «царя природи» у співі пташок, шелесті поля, хотів збудити розуміння, про те, що все що нас оточує: предмети, явища і людські чуття тісно пов’язані між собою. Недаремно автор удається до метафори «струн душі», які від грубого поводження соціуму, мов музичний інструмент, не можуть вібрувати в такт життю: «...струни моєї



душі. Вони ослабли, пошарпані грубими пучками, а тепер натягаються знову. Чуєте? Ось вони бренькнули навіть...» [20, с. 309].

Прикладом «перекодування» естетичної системи літератури на мову живопису є новела Михайла Коцюбинського «В дорозі». У творі попри яскраво виражені зорові картини, значне місце займають і звукові музичні компоненти; у цьому творі, як і у новелі «Intermezzo», в систему словесних відповідників трансформовані музика та живопис. Гарним прикладом такого злиття музики і живопису у світовій культурі була творчість литовського художника Микалоюса Чюрльоніса (1875–1911). Від колоритно «налаштованого» ритмізованого узагальненого пейзажу митець поринав у світ казок, у такі сфери гармонії, живописної та смислової співрозмірності, що навіть музичні назви картин, наприклад, «Друга соната», здавались дещо пояснюючими. У доробку Чюрльоніса виокремлено групу картин із музичними назвами: «Прелюдії», «Фуги», «Сонати», (подібно і Михайло Коцюбинський писав твори із назвами музичних і живописних жанрів). Художник використовував структури, характерні для названих музичних творів, досягаючи цілісності образу, ритміки, ідеї, тобто його творчість уповні втілювала ідеї синтезу мистецтв. Наприклад, картина «Фуга» (*Фуга* (латин., італ. *fuga* – «біг», «втеча», «швидкий плин», англ. франц. *fugue*; нім. *Fuge*). Музична форма, заснована на розвитку однієї теми (рідше – двох або трьох тем), що проводиться поперемінно в різних голосах (вокальних або інструментальних), а також (зазвичай) тонально-гармонічним розвитком і завершенням [32, с. 975]). (1908 р., одна з найдосконаліших живописних картин тонкі ялинки ростуть у світі прозорої невагомості, силуети фігур, кулі-вогні, які тягнуться вгору на тоненьких пагонах). «Фуга» є полотном, створеним за всіма законами жанру фуги в музиці. Її сприйняття здійснюється як по горизонталі, так і по вертикалі. У музиці фуга – це твір контрапунктичного стилю, в основі якого лежить імітація і верховенство теми. У Чюрльоніса тема картини – це ялина. Як і в музичній фузі, на картині можна розгледіти (якщо дивитися від низу до верху) три частини: експозицію, розробку і репризу. Експозиція має темніший колір, вона

домінує над іншими частинами. У розробці колірна гамма багата світліша. Тут відбувається інтенсивний розвиток теми. У репризі живописець застосував типовий для фуги прийом – стрету та одночасне дзеркальне проведення теми. Наприклад, поліфонічний (*Поліфонія* (від гр. *Poly* – багато і *phone* – звук) – вид багатоголосся, у якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін. Поліфонія – один із важливих засобів музичної композиції та художньої виразності, що забезпечує всебічне розкриття змісту музичного твору, втілення і розвиток художніх образів [31, с. 343]) метод мислення Чюрльоніса, Бальчунене вбачала в картині «Фуга», яка за її словами: «...звучить многоголосим поліфонічним твором, в якому одну мелодію підхоплює друга, імітує її ж. Особливе смислове навантаження несуть нереальні відображення ялинок, нагадуючи «дзеркальну» інверсію» [4, с. 18]. Якщо придивитися до ранніх та останніх картин Чюрльоніса, до еволюції художника, то виявиться, що він не відійшов від природи, а наблизився до неї (не копіюючи її). Такий самий був і «...розвиток творчості М. Коцюбинського, який виступає новатором у сфері пейзажної деталі. Природна стихія для нього є «одухотвореною», суголосною людським переживанням (емпатія)», – зазначає Ю. Кузнецов [26]. У цьому, мабуть, одна з особливостей художнього світу письменника. Натура глибоко чутлива, з неабияким потягом до прекрасного представлена, наприклад в оповіданні «В дорозі» (1907): «Брів серед жита і дивився новими очима... ні, не новими, а тими, – що довго спали під вагою безвладних повіків, – дививсь, як скипало молоде жито синім шумовинням колосся, як било хвилями у чорний ліс. А ліс кудись йшов. Йшли кудись сосни, ряди високих пнів...» [20, с. 286]. Ми наче бачимо, як напруження в душі героя під дією зовнішніх вражень відступає.

М. Коцюбинський відтворює несподіване почуття кохання, що прокинулося в головного героя Кирила в оповіданні («В дорозі»), до Усті через картину буяння квітів, тобто за допомогою при-

йомів живопису: «А там, по луках, світила жовта кульбаба, як зорі на небі, крутилась на одній ніжці березка, міцно тримався землі деревій, кивала сірими вітами собача рожа і на горохах сиділи, як метелі, біло-рожеві, червоно-сині і жовтогарячі квіти. Се була оргія квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахощів, форм... Устя лежала і гризла якесь стебло, а Кирило нагнув до себе куц зілля й припав до нього гарячим обличчям. І от без слів, без мови очі їх стрілись, як чотири найкращих квітки, і уста простяглися до уст. І разом з солодкою вогкістю в одно зіллявся смак гіркої трави...» [20, с. 290].

Подібну ж картину ми бачимо і в оповіданні М. Коцюбинського «На острові». З-поміж яскравих замальовок, описів, домінує як лейтмотив образ моря. Письменник фіксує його у різних станах. Ось на морі нічна буря, що «розхитує море і скелі: зрушила острів, понесла по хвилях, а сама скаженіє і кричить в телефон». На ранок море «запінилося і кипить», «поблискує злою блакиттю», герою здається, що «острів-корабель» несесться по морю «на чорних вітрилах». І знову вночі «вило море, як пес. А на другий день море вже «невинно голубіє під стінами скель». Повторення образу моря щоразу у новій структурній позиції (море вночі, буря на морі, море вдень тощо) породжує нові відтінки значення, збагачує його. Саме повторення стихії моря у різних сюрмах ще яскравіше передає відмінності станів душі героя. У новелі «На острові», як і в оповіданні «В дорозі», виникає певний ритм переходів від одного стану до іншого (медитативність і закоханість), від одних мотивів до інших (мотив вічності та мотив самотності). Таким чином, ритм і простір стають композиційними засобами, за допомогою яких здійснюються емоційно-змістові порівняння і підвищується семантична наповненість художнього твору.

М. Коцюбинський і М. Чюрльоніс, спираючись на імпресіоністичне світобачення, загальну імпресіоністичну настанову – через зовнішнє – внутрішнє. У обох митців подібні способи передачі переживання героїв «мовою природи». Чюрльоніс умів помічати і передавати в пейзажі риси, які вносять новий задум, викликають далекі та одночасно прості асоціації, виражають особливий

настрій, його картини побудовані за принципом контрапункта (від латин. *punctum contra punctum* – крапка проти крапки, тобто нота проти ноти) – одночасне поєднання декількох мелодійних ліній. В історії музики термін «контрапункт» додається в спеціальному сенсі до стилю, що виник в 14 ст. і прийшов на зміну т. зв. дисканту 13 ст. У ширшому і загальноприйнятому значенні термін контрапункт уживається в характеристиці музики всіх подальших епох [33, с. 89]. Термін «поліфонія» багато в чому синонімічний терміну «контрапункт», ним теж часто характеризуються музичні твори, написані із застосуванням контрапункту [31, с. 919]). Часто картинами проходять процесії хмар; непомітний вигин лінії в силуеті лісу чи гір нагадує людську фігуру, живі рухи. Схожі пейзажі зустрічаємо у творах М. Коцюбинського; вони виконують важливі ідейно-естетичні функції, наприклад, імпресіоністично-психологічний пейзаж, що майже не існує сам по собі, а є лише засобом відтворення психічних процесів («В дорозі», «Коні не винні», «Intermezzo» та ін.). «... Його займали хмари – ся неспокійна небесна людність, за якою він стежив; вічно жива, вічно рухлива. Часом здіймались там бучі, народні повстання. Мчали обурені юрми, чорні од гніву, грізні, з риком, з громом рушниць, з вогнями бомб, з червоними прапорами» («В дорозі») [20, с. 287] – перед очима наче постає картина – роздвоєння особистості героя на межі норми і божевілля. Тож як ми знаємо у живописі імпресіоністичний ефект вібрації виникає за допомогою плерності – позначає передачу зміни кольористики, і ця зміна відбувається за допомогою сонячного світла й атмосфери. Плерний живопис утворився в результаті того, що художники працювали на вільному повітрі, а не у майстерні. Для імпресіоністів – це один з важливих принципів роботи.), бачення об'єктів крізь рух повітря, то у М. Коцюбинського цю саму функцію виконує кут зору героя. І все це спричинює чергування вражень. В оповіданні «В дорозі» при створенні образів природи простору і внутрішніх відчуттів. Письменник вдається до поперемінних мазків світлого і темного, асоціативних із спокоєм та переживанням героя; автор зумисне фіксує миттєві враження, відтак, в оповіданні виникає певний

ритм переходів від одного стану до іншого: «...Точились небесні війни, падали трупи, а їм толочили груди все нові лави. І невідомо, хто переміг. Або знов було спокійно – і людність гуляла, як на бульварах. Радісно й легко пливли веселі громади в білих та синіх серпанках, ніжні дівчата, пишні жінки, рожеві діти, – і скрізь було повно радощів, сміху. Часом з'являлись бліді хмаринки, довгі, худі, прозорі, немов сухотники проходились десь на курорті понад блакитним морем...» [20, с. 287]. Головний герой переживає роздвоєння почуттів, а це призводить до чергування вражень, і ті думки, які непокоять його, вимальовуються в уяві – він бачить те, про що думає. Тож хоч ритм – категорія часу в музиці і в живописі, бачимо її і в художньому творі, ритм відіграє рівнозначну роль з іншими категоріями, формотворчу. В оповіданні «В дорозі» ритмічна структура хмар визначає положення основних мас зображення, взаємодію предметів; завдяки застосуванню ритму, літературна картина стає живою, виникає враження з присмаком легкого суму від того, що час не стоїть на місці: «Мчали обурені юрми, чорні од гніву, грізні, з риком, з громом рушниць, з вогнями бомб, ...або знов було спокійно – і людність гуляла, як на бульварах» [20, с. 287]. Ритм надає відповідного характеру динаміці живописного фрагмента твору. Динаміка має подвійний характер: зовнішня динаміка досягається характером руху зображуваних об'єктів (хмари) у просторі полотна, внутрішня динаміка – конфліктністю, закладеною у художньому творі в цілому. Для порівняння, М. Чюрльоніс для передачі часового руху в картині використовував процесію, пов'язану з цією темою. Людські фігури (або ж образ безкінечного натовпу), гори, дерева, птахи, риби, хмари – ритмічно варійовані їх повтори створювали, серед іншого, ілюзію дії та рух часу, спрямували погляд, пов'язували «в часі» елементи однієї картини або дві картини між собою. Наприклад, у графічній «Композиції» (1908–1909) застосовані два методи музичної побудови: хмари за горизонтом сприймаються як дитячі голівки – художник вдається до згадуваного контрапункту асоціацій, а те, що хмари повторюють обриси голови хлопчиків, зображені на передньому плані, є методом імітації.

Отже, у литовського живописця і композитора М. Чюрльоніса, як і в українського письменника М. Коцюбинського, бачимо характерну особливість письма: поетичність, милозвучність та співзвуччя ліній і барв. Підпорядковування колористичній плямі малюнка. Новели та оповідання Михайла Коцюбинського теж м'які, ліричні, образний малюнок у них пластичний. М. Коцюбинський в усьому, як і М. Чюрльоніс, прагне гармонії, ритму, використовує поетику простору для поєднання малярського полотна, музики та прозових творів.

І М. Коцюбинський, і М. Чюрльоніс спиралися на імпресіоністичне світобачення, тобто через зовнішнє відтворювали внутрішнє. Чюрльоніс у живописі імпресіоністичний ефект вібрації створював за допомогою плерності (бачення об'єктів крізь рух повітря), це ж саме через кут зору героя ми бачимо і у М. Коцюбинського. У творах М. Коцюбинського, як і в творчості Чюрльоніса, сам простір зображувався хитким, вібруючим, невимірним, важковловимим. Предмети в такому просторі зливаються з плином часу, змінюючи свої обриси у часовій протяжності.

Така техніка творення художніх образів потребувала форми малої прози і унеможлиблювала появу в доробку М. Коцюбинського романного жанру. Як стверджує Я. Поліщук, письменник відчуває труднощі при укладанні багатопланової композиції, ієрархії персонажів, поєднання окремих мотивів у єдине ціле. «Епічний твір вимагав моноцентричної структури, натомість письменника тоді захоплювала імпресіоністична техніка письма, що тяжіла до своєрідного розсіювання уваги, децентрації і в принципі не була сумісна з романною формою», – стверджує дослідник, на думку якого пристаємо [36, с. 85]. Отже, використання формотворчих засобів живопису, таких як кольорова та лінійна перспектива, передній і дальній плани, ритми, світлотіньове співвідношення, не лише збагатили зображально-виражальні засоби прозаїка (про «малювання словом» детальніше йдеться далі), а й забезпечили еволюцію його творчої манери від реалізму до імпресіонізму.

Окрім згаданих форм присутності живопису у доробку М. Коцюбинського, акцентуємо увагу на декоративності як іманент-

ній ознаці творчості прозаїка. Виразною ознакою декоративності в літературних пейзажах і портретах, як і у живописі, є провідна роль чітких обрисів кольорових плям, інтенсивність звучання кольору, виразність природної фактури матеріалу, організація лінійних ритмів, пластичних об'ємів, а також виразність і фактурність компонентів твореного художнього образу. Наприклад, до декоративності тяжіє акварель «На камені», у якій М. Коцюбинський візуалізує фактуру каменю, з якого, здається, складено цілий світ – кримські скелі, сільські будівлі, а також відтворює ритмічну лінію блакиті моря й неба: «По голому сірому виступу скелі ліпились татарські халупки, зложені з дикого каміння, з пласкими земляними покрівлями, одна на одній, як хатки з карт»; «В одчинені вікна й двері на довгу з колонками веранду так і перлась ясна блакить моря, в нескінченність продовжена блакитним небом» [20, с. 144; 147]. І на тлі села, моря, сонця розсипаються квітками яскраві вбрання татарок, пломеніє червона хустина на голові Алі – перед внутрішнім зором імпліцитного читача постає примхливий орнамент із яскравих синьо-червоних плям на сірому каменистому тлі. Декоративність найчастіше передбачає застосування відкритого локального кольору на протигагу валерності (використання півтонів), світлотіньовому моделюванню, властивого зокрема творам М. Коцюбинського, як «Intermezzo» чи «На острові». Однак, імпресіоністична техніка як у живописі, так і в літературі не виключає умовного трактування кольору: відомо, що художники-імпресіоністи використовували непрозорі покривні фарби, які давали потрібний колір завдяки правильному накладенню на полотно. Так само й письменники-імпресіоністи надавали провідну роль дрібним відокремленим текстовим фрагментам, відображаючи зміну вражень від довкілля.

Риси декоративності відступають у його новелах на задній план, коли письменник прагне передати світлотіньове співвідношення, повітряне середовище, відчуття вібрації простору, наприклад пейзаж сонячного поля в новелі «Intermezzo», однак і тут декоративність не зникає зовсім. Не дивлячись на прозорість і валерну техніку цього літературного пейзажу, наче намальова-

ного лесирувальними фарбами, у новелі збережена «мереживність» кольорових плям (біла піна гречок, ясно-зелені трави, золоті ниви, синь неба тощо), дещо підвищена їх колірність. Декоративність літературних картин М. Коцюбинського проявляється передовсім у кольоризмі – умінні оперувати кольором та увазі до фактури матеріалу (згадаймо залізну стружку, яку вводить прозаїк в новелі «Intermezzo» на позначення звуків чи пластичні об'єми каменю в новелах «На камені» чи «Хвала життю»). Тож, Коцюбинський М. насичував свої оповідання яскравими живими кольорами, щоб якнайкраще передати настрій своїх творів. Письменник вмів обирати відтінки, які у поєднанні створювали неперевершену гаму кольорів. Змальовуючи природу, автор передавав усю її барвистість, контрастність: «червоніло ціле море колосків пшениці», «кучерявий зелений ліс» («Харитя»). Для створення кращих асоціацій у читача, автор, описуючи кольори, порівнює їх із іншими явищами, щоб увиразнити їх характер.

Отже, у творах М. Коцюбинського формотворчі засоби живопису і декоративність впливали на оновлення засобів образотворення, спонукали до появи творів з імпресіоністичною композицією. Властиві імпресіоністичному письму прийоми – поетичний психологічний пейзаж, розмаїття та новизна художніх засобів і прийомів (внутрішній монолог, промовиста деталь, образи слуху, зору, лаконізм фрази «ущільненість» письма автора, що вміє помітити в житті своїх персонажів найгостріший момент, у якому найвиразніше розкривається сутність подій і характерів, тощо) – М. Коцюбинський застосовує у кожному наступному творі дедалі повніше. Сила М. Коцюбинського як художника полягає в умінні змалювати дійсність через сприйняття героя із правдивим розкриттям емоцій, завжди точно обумовлених обставин.

У творах М. Коцюбинського поєднувалась фрагментарна побудова сюжету, гострота характеристик – з умінням живописати словом (при відсутності довгих розтягнутих описів, традиційних портретів тощо). Аналіз стилю письменника приводить дослідників до висновку про наявність глибокого внутрішнього драматизму, яким пройняті всі художні компоненти твору.



М. Коцюбинський – майстер імпресіоністичної побудови, яка є одним із найголовніших зображально-виражальних засобів відтворення переживань героя. Їй характерні цілісність, естетичні закономірності побудови (ритм, гармонія, контраст, поліфонічність). Зображальна площина оповідання чи новели не є інформацією про довколишній світ героя, а є символами, уявляють перебіг його почувань. Саме тому за кожним звуковим, зоровим враженням криється певна емоція або, кажучи точніше, елемент переживань героя.

За словами Л. Генералюк: «Пейзажем-гіпотипозисом (пластичним пейзажем у літературі) вважається такий пейзаж, у якому можна виявити посилену концентрацію формотворчих засобів образотворчого мистецтва (лінійні, тональні, колористичні, світлотіньові співвідношення, передні та дальні плани і тощо), трансльованих у вербальну форму. Завдання такого пейзажу – представити чіткий візуальний образ, образ-картинку, змусити реципієнта «побачити» внутрішнім зором те, що бачить автор» [7, с. 320].

М. Коцюбинський настільки володіє словом, що перед нами, тобто читачами зріло постають описані картини, екстраполює емоційні переживання на образи, виявляє тонку спостережливість, глибоке знання станів природи при творенні динамічних зорових образів. Письменник досягає надзвичайної виразності й чудової простоти своїх художніх творів, насамперед, завдяки вдумливому підході до слова, вмілому доборі значень та смислових, а також і стилістичних відтінків слова, тобто майстерному використанню синонімічних засобів і можливостей загальнонародної мови; експресивної сили кожного слова.

У своїх творах Михайло Коцюбинський закодував зорові враження в словесно-зорові образи. Письменник за допомогою потрібних кольорів та світлових контрастів відтворює різноманітні душевні стани героя. Так само як і художники-імпресіоністи, які уважно вивчали природу в різноманітному освітленні, схоплювали весь час нові забарвлення й досягали довершеної витонченості в кольоровій організації картин, Михайло Коцюбинський за допомогою прийомів імпресіоністичного живопису створює настроєві

пейзажі, які відповідають душевному стану героя. Своєю чергою, А. Чегодаєв писав: «живописці-імпресіоністи утвердили нове відчуття справжньої і природної реальності, в яке глядач почав включатися за допомогою нових принципів перспективи і композиції, коли в картину, наприклад, Едгара Дега можна ввійти, а не лише дивитися на неї на стіні» [15, с. 19]. Такого ж ефекту здобув й Михайло Коцюбинський, залучаючи до своїх творів живописні прийоми.

Митець удається до характерних саме імпресіоністичному живопису коротких, насичених мазків, які застосовуються для того, щоб показати присутність предмета, а не для малювання точності деталей цього предмета. Насиченість кольорів, які створюються в результаті не дають тіней, а навпаки утворюють невиразність, розмитість контуру предмета. Таким чином, автор створює відчуття чуда, майже надприродного видіння, це ніби якась *fata morgana*: «Вітер [...] гарячий, такий нетерплячий, що аж киплять від нього срібноволосі вівса. Йду далі – киплять. Тихо пливе блакитними річками льон. [...] А там ячмінь хилиться і тче... тче з тонких вусів зеленої серпанок» [20, с. 303]. Завдяки цьому у читача виникає вишукане, досконале відтворення вражень, яке супроводжується поетичністю образів, в поєднанні світлих та темних, живописних тонів, тобто, все те, що і є винятковою ознакою творчої манери М. Коцюбинського.

Тож у М. Коцюбинського бачимо величезну симпатію до імпресіоністичного живопису (можливо навіть більшу, ніж до музики) і не лише на рівні стилю, а часом і на рівні побудови всієї образної системи твору. Скажімо, в новелі «Хвала життю» (1912) графічний і живописний елементи є структуротвірними. Спочатку ліричний герой з борту пароплава бачить «сірий труп міста» – статична картина після жахливого землетрусу. З майстерністю живописця письменник штрихами детально змальовує вулиці, площу, руїни, натовп і окремих осіб, і з усіх цих імпресіоністичних мазків поступово постає цілісний образ міста.

Пейзажі Михайло Коцюбинський створює деталями-«мазками», і за допомогою яких прагне передати цілісну, синтезовану

картину, йдеться про «малювання словом». При цьому письменник помічає в буденних речах приховані властивості і подає їх за допомогою слова як джерело свіжих вражень (у повісті «Fata morgana» малюнок хати Воликів чи в новелі «Коні не винні» замальовка господарського подвір'я).

Ю. Кузнецов пише: «Коцюбинський, визначивши в начерку першої частини «Fata morgana» фінальну картину, – осінній дощ, письменник прагнув досягти композиційної завершеності цієї частини. Адже дія починається навесні, а закінчується восени. Тому, сам по собі дощ для обрамлення твору не влаштував його, і автор підходить до цього питання інакше» [26, с. 187].

М. Коцюбинський використовує у творі образний ряд метафор, побудований на схожості за дією: «Ідуть дощі» – «йдуть заробітчани», автор порівнює їхній хід із летом журавлів. У творі яскраво проступає образ дороги (образ дороги наявний також у новелах «Лялечка» та «В дорозі»).

Перший пейзажний малюнок у повісті «Fata morgana» – це зруйнована цукроварня (тут ми бачимо взаємодію літератури з архітектурою, тобто використання письменником архітектурної семантики), продовжується картиною весняної дороги, якою крокують заробітчани... Пейзаж цей, як і попередній, подано крізь призму сприймання Андрія Волика: «Перед ним лежав шлях, курний уже, хоч була рання весна. Над шляхом біліла його хатинка (знову ж таки використання типу архітектурного ансамблю), мов крокує кудись із села і зупинилась спочити. По дорозі тяглись люди з ціпками, з клунками. Ось Гафійка винесла одному води. Стали й розмовляють. Знов надходить купа... Ще рядок... Проходять та й проходять. А той стоїть. Еге-ге! Та ж то цілий ключ журавлиний. Ідуть та й ідуть» [21, с. 46].

Як зауважив Ю. Кузнецов, «образний ряд, який вибудовує письменник у цій пейзажній картині, як і в фіналі, «тримається» на асоціації за схожістю дії. Окремі деталі – шлях, хатина, як і люди, що є частиною цієї картини, – все в русі...» [26, с. 188]. Невипадково, напевно, й будинок Андрія Волика мовби перебуває у дорозі. Життєвий шлях (дорога) головного персонажа зі своїми бідами нічим

не відрізняється від нелегкого шляху заробітчан, – невлаштована, сумна. І цей сум посилений порівнянням міграції людей із журавлями. У творі перед пейзажем, також яскраво відтворено й звуки, які лунають у селі (наприклад, ревіння худоби, а це своєю чергою, знову ж таки музичний зв'язок з літературою, тобто використання звуку як художньої деталі). Таким чином, у творі пейзажі створюються деталями-мазками, і за допомогою яких Михайло Коцюбинський і прагне передати цілісну, синтезовану картину. Ця картина мозаїчна, і тому вона створює враження її незакінченості, хоч вона й цілісна, – немов би за нею ще криється якась загадка, таємниця.

Для пейзажів у новелі «Intermezzo», М. Коцюбинський використовує одні і ті ж самі кольори, це дає змогу підкреслити емоційний, душевний стан персонажа, саме це розкриває характер сприймання дійсності в дану хвилину, тобто в ту мить, в якій перебуває герой. Таким чином, автор не просто описує природу, все те що оточує героя, а малює словом за допомогою кольору, даючи йому глибшого, повнішого значення. «Колір у новелі, – за словами В. Гребеньової, – стає композиційним чинником» [8, с. 48–53, 51]. Коли настрої персонажа змінюється, то ми помічаємо зміну і кольору, так ми розуміємо в якому настрої зараз герой, його душевний стан. Тому, якщо темний колір змінюється і наростає яскравими, ми спостерігаємо за формуванням основної сюжетної лінії.

Ю. Кузнецов зазначає: «...колір – це водночас і своєрідний простір, який дає художникові можливість зробити «прорив» в інші світи, в інші виміри, зазирнути за його допомогою у внутрішній простір людини – у її душу. За допомогою кольорового нюансування ліричний герой «Intermezzo» прагне вирватися за межі того простору, що його оточує. Власне й духовне одужання від «утоми» виявилось в тому, що герой після свого «intermezzo» готовий подолати певний простір. Відтак, імпресіоністичний пейзаж, витворений на межі живопису та літератури, окреслює не лише місце дії, а й «певні межі внутрішнього світу героя, масштаби та емоційну тональність його переживань» [27, с. 207].

Деякі частини новели відбивають однотонний малюнок, що також єднає літературу з образотворчим мистецтвом. На самому початку твору у пейзажних картинах ми спостерігаємо переважно чорно-сірі тони, що підкреслює неабияку кризу головного персонажа, зневіру в житті. Все місто разом із людьми зображене в темних кольорах: «тисячі чорних ротів», «забруднене пилом та димом». Навіть залишивши село, головний герой не знаходить рівновагу, спокою, постійно домінують темні кольори: «десять чорних кімнат, налитих п'тьмою по самі вінця», «чорна п'тьма меблів», «тіні по стінах» [20, с. 299]. Хочемо звернути увагу, на те, що й сам персонаж шукає порятунку у темряві: «Погашу лампу і сам потону у чорній п'тьмі» [20, с. 299]. Чорний колір в цьому епізоді є підсиленням душевного неспокою героя.

Тому, за допомогою контрасту кольорів М. Коцюбинському вдається відтворити конфлікт, в якому виявляється «діалектика свободи й необхідності в житті людини» [9, с. 52]. Переходячи до другої частини новели, ми спостерігаємо, що чорно-сірі кольори змінюються на яскраві: білий, зелений, золотий, блакитний, синій... Ці кольори змінюють понурий світ героя, руйнують його та розсувають стіни «чорних кімнат», в які вломлюється «зелена стихія»: «Уявляється раптом зелений двір – він вже поглинув мою кімнату...» [20, с. 300]. Слід зазначити, що життя героя в природі показане за допомогою живописних картин із світлими, кольоровими фарбами, вони і створюють новий світ, зовсім не такий, а протилежний попередньому, де була самотність і знесилення. «Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов Перлину» [20, с. 302].

Звернемо увагу і на те, що письменник наголошує на зеленому кольорі, адже зелений колір – це колір життя (з настанням весни природа вся оживає), його оновлення, так само як і у випадку з нашим героєм. Хоча в Михайла Коцюбинського стала колористична деталь багатofункціональна, тому, що послуговує для створення самостійного враження в конкретних епізодах. Наприклад, на початку новели зелений колір у пейзажах наголошував

на роздратуванні та тривожності героя («Якийсь зелений хаос крутився круг мене і хапав бричку за всі колеса...» [20, с. 299]), але далі зелений колір символізує віднайдення душевного спокою героєм. Тож важливим прийомом імпресіоністичного пейзажу новели «Intermezzo» є його визначення душевного стану героя. Стан героя проєктується і на стан природи: «Раптом все гасне, вмирає. Здрагаюсь. Що таке? Звідки? Тінь? Невже хтось третій? Ні, тільки хмарка. Одна хвилинка темного горя – і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво – і золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба» [20, с. 303]. Динаміка, перебіг процесів у психічному світі героя, роздвоєння його свідомості і зумовлюють чергування вражень, підсилює це враження – об'єднання контрастних відчуттів та кольорів. Тобто відбувається поєднання образів природи і душевних відчуттів: «...бричка вкотилась на широкий зелений двір – закувала зозуля. Тоді я раптом почув велику тишу...» [20, с. 299], і знову: «Бачу, як синє небо надвоє розтягли чорні дихаючі крила ворони. І від того – синіше небо, чорніші крила. На небі сонце – серед нив я... Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів...» [20, с. 302].

Специфічною ознакою пейзажів «Intermezzo» є характерна особливість описів. Ці описи ніби відтворюють погляд головного персонажа, який не задумується про майбутнє, і не помічає його; головний герой є зараз тут і тепер, усе інше його не хвилює. В аналізованій частині ця характерна риса більш виражена, тому, що між різними пейзажними картинками ми бачимо дієслово динаміки руху, яке підтверджує, що одна картина змінюється іншою: «Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі... Йду далі – киплять. Тихо пливе блакитними річками льон... Йду далі. Все тче. Хвилює серпанок... А я все йду... Врешті стаю. Мене спиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю» [20, с. 302–303]. Вслуховування у музику природи, її вічні гармонійні мелодії, що (неодноразово звертали на це увагу в нашому дослідженні) циклічно змінюють тембр і тональність (цей ритм життя М. Коцюбинському вдалося

блискуче передати в творах «В дорозі», «На острові», а особливо в новелі «Intermezzo»), дають змогу виразити внутрішнє життя людини цілісно через внутрішнє, як перебудову власного психологічного світу – це ритм – ритм усього життя: «Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, налиті зеленим хлібом. Безкочні стежки...» [20, с. 302]. Ритм у творі відіграє формотворчу роль. У новелі «Intermezzo» ритмічна структура картини визначає взаємоположення зображення, взаємодію предметів, за допомогою ритму, ми бачимо що час не стоїть на місці: «Йду далі... Тепер пішла пшениця. Твердий, безостий колос б'є по руках, а стебло лізе під ноги...» [20, с. 303]. Ритм надає відповідного характеру динаміці живописного творіння. «Ми йдемо серед поля. Три білих вівчарки і я. Тихий шепіт пливе перед нами, ... підпадьомкає перепел, бренькнула в житті срібна струна цвіркуна. Повітря тремтить... і в срібнім мареві танцюють далекі тополі...» [20, с. 305].

Спостерігаємо фіксацію миттєвих вражень, тому Михайло Коцюбинський у новелі «Intermezzo» створює певний ритм переходів від одного стану до іншого, від одних мотивів до інших (мотив вічності та мотив самотності). Таким чином, ритм стає одним із композиційних засобів, за допомогою якого здійснюються емоційно-змістові співставлення і підвищується семантична наповненість художнього твору.

Контрастні зіткнення фарб та кольорових «малюнків» акцентують основний конфлікт новели. Темна сіро-чорна гама символізує втому, розчарування, а яскраві барви (зелена, блакитна, золота, срібна, біла) реалізують оптимістичну основу, відновлення душі персонажа.

За допомогою всіх цих художніх деталей які поєднуються з іншими виражальними словесними образами, автор доносить до нас саме внутрішній світ ліричного героя, його настрої та відчуття; а вся ця картина витворює у нашій уяві образ головного героя твору. Так, до прикладу, вагому функцію виконують різні кольори в оповіданні «На камені». Взяти хоча б назву твору, яка свідчить про «камінність» – мотив чорного каменю, камінного, темного повторюється по всьому тексту. Йому ніби протистав-

ляється блакить чистого моря, його зелена свіжа хвиля. Фатьма потрапила в татарське село з гір. Море здається їй ворожим: «Тут тільки море, скрізь море. Вранці сліпить очі його блакить, удень гойдається зелена хвиля, вночі воно дихає як жива людина... Навіть в хату залазить його гострий дух, од якого нудить» [20, с. 151]. Михайло Коцюбинський не може використовувати інші засоби, ніж слово, також не може вийти за рамки специфіки художньої літератури, але може користуватися значенням слова так, щоб викликати в уяві читача чужомистецьке враження. Тому майстер слова орієнтувався не стільки на формальні, скільки на присутні ознаки того мистецтва, враження якого хотів і намагався викликати в читача. Взаємодія мистецтв дозволила письменнику концентрувати увагу на станах та настроях героїв, і при цьому не спонукаючи до показу зовнішніх подій. При цьому, зазначає Я. Поліщук, що М. Коцюбинський «одважно експериментує з барвою», використовує чистий, насичений колір: «... у зображенні втечі постаті героїв зводяться до однієї деталі – зеленої фередже Фатьми чи червоної пов'язки Алі. Така деталь стає водночас домінуючою, контрастує з тлом та має безумовний символічний підтекст...» [36, с. 91]. Прикметно, що Я. Поліщук вбачає у застосуванні таких чистих кольорів зв'язок художнього мислення М. Коцюбинського з естетикою постімпресіоністів. Ми ж схилиємося до трактування такої колористики, як до прояву властивої письменникової творчій манері декоративності.

Як зауважив О. Рисак: «благотворний вплив на формування естетичних уподобань письменника [М. Коцюбинського. – Л. Д.] мала розкішна природа Поділля, Київщини, Волині, а згодом – Карпат, Італії, Чернігівщини. Природу він обоженював, ставився до неї, як пантеїст» [40, с. 235]. Подорожуючи, М. Коцюбинський з винятковою жадібністю сприймав доволішню красу, гармонію архітектурних ансамблів, наприклад, у листі до своєї дружини: «Вчора приїхали в Константинополь. Оглянув Ая-Софія, чудовий величний храм, повний мозаїк золотих, мармуру, бронзи. Надзвичайно гарне враження. Подивився ще мечеть – Ені-Джаме, всю виложену



мальованим фарфором, дорога і гарна будівля...» [25, с. 17–18]. М. Коцюбинський, хоч де б подорожував завжди все помічав до найменших дрібниць, усе занотовував, і згодом використовував це у своїй творчості, поєднуючи спостережене за допомогою прийомів, характерних певним родам мистецтва.

Як зазначає О. Черненко, письменник не прикрашає природу фантастикою романтики (чим, власне, відрізняється від неоромантиків, а також національної романтичної традиції у сприйнятті природи): «Світлотінь мережить душу, життя людини та всієї природи. З одної сторони сяюча краса, що захоплює письменника, так як і всіх імпресіоністів, а другій – жорстока боротьба за існування, оперта на законі перемоги сильнішого» [45, с. 108].

У посиленій увазі до природи втілено властиве М. Коцюбинському прагнення досконалості, гармонійності, про що неодноразово говорили дослідники його творчості. Окрім того, пильну увагу письменника до природи можна розглядати і як особливість національної ментальності, про що йдеться у дослідженні Я. Поліщука [36, с. 205]. Письменник бачить природу очима художника, вона постає у вічній мінливості, спричиненій як освітленням, так і настроєм сприймаючого пейзаж. О. Рисак зазначає, що краса природи є «збудником творчої уяви персонажів, імпульсом асоціативних розгалужень» [40, с. 49].

Вражає читача творів М. Коцюбинського вміння письменника за допомогою слова глибоко розкривати психологію персонажів (в цьому ми вже переконалися), у філософському роздумі переймати художню розповідь зворушливим ліризмом, забарвлювати свою мову іронією або сарказмом.

Сміливо добирає письменник фарби з своєї багатоймовної палітри (тобто «малює словом») та надає викладові різних тональних нюансів. Ознаки гіпотипозису (статичність «точки зору» «глядача», розгортання образів у послідовності окремих елементів) спостерігаємо при творенні фрагментів комічного і сатиричного в новелі «На острові»: «Сіра стіна. Розчепіривши негнучкі ноги, стоїть під нею віслюк. Йому так скучно, як англійському лорду, що бачив весь світ. Очі в білих мохнатих каблучках, як в окулярах,

і зануда довго од них спливає аж до біластого носа» [21, с. 279]. «Старий портъє позіхає істерично, наче віслоук. Короткі руки крота лежать на колінах... Холодні очі сковзнули по всьому, наче крижинки» [21, с. 285]. Порівняти: там само портрет іншої тональності, образ Джужеппе: «... Його не обходять сімдесят років ані чорний беззубий рот: він завжди откритий в нього для пісні... Мішає, зігнутий фарбу і посилає на море крилаті слова...» [21, с. 287].

У творі М. Коцюбинського «Коні не винні» саме увага до кольору, освітлення, ракурсу з'являється «на допомогу» слову. Насамперед пейзаж заслуговує на особливу увагу, тому, що пейзаж – є одним із структурних компонентів твору М. Коцюбинського. При передачі пейзажу у новелі витворюється певний ритм, який з кожним фрагментом новели бринить дедалі відчутніше і частіше. Спочатку Малина мимохідь помічає звичну красу довкілля, наприклад кинув погляд у вікно, де «цілим морем плили кудись ще зелені ниви, дев'ятсот десятин панського поля» [21, с. 257]. «Аркадій Петрович щодня дивився на квітник, але тільки сьогодні він його зацікавив» [21, с. 265]. І ось Малина «подавсь на подвір'я», він усю увагу зосереджує на пейзажі, помічає і жовті палички колоскового цвіту, і очі-волошки і те, що «непомітний пилوک золотився на сонці». В очікуванні прощання з землею на наступний день Малина помічає похмурі фарби пейзажу, бачить купу гною, мокру бочку з водою, навіть дощ, що впав на сіно не тривожить його, а стає союзником. І знову після приходу козаків до поміщика всміхнулося сонце, цвірінькнули горобці. Отже, краса природи стає збудником уяви персонажів, проте, наприклад, у новелі «У грішний світ» (1904) вона стає могутнім покликом до іншого життя чи цілющим бальзамом, в новелі «Коні не винні» розкривається рух кольору.

Таким чином, постійна увага до вибору і застосування слова, старанне і вдумливе зважування смислових відтінків, емоціональних фарб та експресивної тональності слів піднесли художню мову М. Коцюбинського до рівня зразка. Неповторні пейзажні описи (Я. Поліщук називав їх «справжніми перлинами українсь-

кого імпресіонізму») варто розглядати творчих шукань М. Коцюбинського у річищі психологізму та імпресіонізму. Використання гіпотипозису забезпечувало перетворення опису й оповіді у творах прозаїка на картини, які розгорталися перед очима читача. Отже, передача візуального коду словесними засобами за допомогою гіпотипозису становила ще один рівень – поруч із структурним – взаємодії у творах М. Коцюбинського живопису й літератури (рівень художньої мови).

## **2.2. Закономірності збагачення прози М. Коцюбинського живописом (засоби та прийоми)**

Ознаки перехідності в живопису мистецтвознавці фіксують із останньої третини XIX ст. У живописі цього періоду проступило й активно розвивалося протистояння двох шкіл: реалістичної та модерністичної. В Україні та Європі формувалися нові принципи мистецтва, тривало обговорення шляхів їхнього розвитку. В 60-х рр. XIX ст. зароджується імпресіонізм (від французького слова *impressionisme*, від *impression* – враження) – художній стиль, що вплинув на все подальше мистецтво. Представники цього періоду хотіли передати безпосереднє враження від довколишнього світу, непостійність природи живописними засобами та образами. Свій відлік імпресіонізм починає у Франції 1874 року, коли Клод Моне (1840–1926) презентує картину «Враження. Сонце, що сходить». Після виставки художників, які писали в такій манері, стали називати імпресіоністами.

Слово «імпресіонізм» хоча спочатку вживалося з іронією, згодом якнайточніше визначило назву цього стильового напрямку. Живописці не так як раніше почали зображати світ. Найголовнішим для них було трепетливо зображувати світло, повітря, в яке поринають постаті людей, предмети. У картинах імпресіоністів можна було відчутися органами чуття подих вітру, тепло яке виділяє земля, нагріваючись сонцем, вологу після доща. Імпресіоністи хотіли всіма силами зобразити всю велич барвів природи. Імпресіонізм був кінцевим масштабним художнім рухом у Франції

XIX ст. Цю нову техніку живопису не відразу сприйняли, публіка звинувачувала художників у тому, що вони не вміють малювати, а просто кидають на полотно фарби. Картини імпресіоністів довгий час не купували, але митці не здавалися.

Яскраві живописці-імпресіоністи Е. Мане (1832–1893), О. Ренуар (1841–1919), Е. Дега (1834–1917), А. Сіслей (1839–1899) запропонували новий стиль і нову тематику – складність побуту мешканців міста, свіжість та відвертість розпізнавання органами чуття, розумом світу. Для їх творів характерне зображення немовби непередбачених ситуацій, ракурси, складених з окремих частин композиції, рішучість композицій, уявна нестійкість, раптові точки зору. Революційні зміни звершилися у пейзажному живопису, тоді, коли художники К. Піссарро (1830–1903), А. Сіслей, К. Моне, розробили закінчену систему пленеру. Художники почали писати свої картини просто неба, тобто на відкритому повітрі, таким чином передавали, як звичайний буденний мотив перетворюється на проміння виблискуючого сонця, об'ємні форми (лінії, площини) ніби зникають у вібрації світла та повітря. Імпресіоністи хотіли показати існуючий світ у багатстві феєричних фарб, хотіли передати єдність людини й оточуючої природи.

Художники почали звертати увагу на те, що один і той самий пейзаж можна показати по-різному, наприклад, коли хмарний день – пейзаж один, а коли сонячно, то цей самий пейзаж виглядає зовсім по-іншому. Живописці-імпресіоністи «вигнали» чорний колір із своєї палітри, тоді коли виявили, що предмети утворюють тінь зовсім не чорну, а мають певний колір. Для прикладу, Клод Моне писав один предмет в різний час доби. Це його серії «Копиці сіна» та «Руанський собор». Похопливими неначе несумлінними мазками Моне зображував поле яке хитається від вітру і вулицю Парижа яка насичена рухом.

Як зазначають дослідники: «Художники-імпресіоністи розклали основні кольори спектра і почали писати чистим кольором, не змішуючи його на палітрі, використовуючи оптичне сприйняття ока, що на певній відстані об'єднує окремі мазки в єдиний живописний образ. Усе це, а також кольорові тіні

і рефлексії створювали світлий, радісний живопис. Гра різноманітних мазків, пастоподібних і рідких, додавала барвистому шару трепетність і реальність, відчуття незакінченості, ескізності твору» [11, с. 62]. Таким чином, відбувалося злиття декількох стадій роботи художника в єдиний процес, ніби заміна картини етюдом. «Імпресіоністи намагалися бути максимально наближеними до того, як людина бачить той чи той предмет у природі – в усій складній взаємодії зі світлоповітряним середовищем. Розчинивши колір у світлі та повітрі, позбавивши предмети чіткої графічної форми, імпресіоністи тим самим фактично зруйнували традиційну «матеріальність» світу» [11, с. 62]. Проте в процесі прагнень за враженнями, художники без сумніву дійшли того, що картину не реально було закінчити: враження постійно змінювалися, тому спинити цей процес було не під силу. Лафарг зауважив, що «імпресіонізм у мистецтві те ж, що натуралізм в літературі». В цьому дослідники убачали слабку сторону імпресіоністів. Але саме імпресіоністи перші від інших вийшли на пленер (живопис на відкритому просторі), показали справжність кольору, у повній силі.

На окремі прийоми побудови композиції та простору в імпресіонізмі мала певний вплив і японська гравюра (вирізьблений або витравлений на дошці, лінолеумі, пластинці малюнок; відбиток такого малюнка). У імпресіоністів характерним було те, що не було чітких меж між жанрами, наприклад, побутовий жанр зливався із портретним. Імпресіонізм поширювався у світовому мистецтві, але не всі підхоплювали його властивості, багато хто переймав лише деякі – звернення до сучасної тематики, ефекти пленерного живопису, висвітлення палітри, ескізність живописної манери і тощо [14].

Художники-імпресіоністи показували буденні речі, але у незвичайному ракурсі, освітлені. За спостереженнями І. Корецької, «для імпресіоністичного твору характерний перший чуттєвий образ, який виникає при безпосередньому «свіжому» погляді на предмет, і намір закріпити саме це початкове, ледь виникле, навіть поверхове враження від предмета... Художник-імпресіоніст

відображає світ не таким, яким він його знає чи пам'ятає, а таким, яким він бачить його відразу» [18, с. 210].

Отже, живописні (а також музичні імпресіоністичні) елементи накладаються на літературні твори. Типологічна подібність виявляється у тому, що художники-імпресіоністи так само і письменники зображують не рідкісне, а звичайне, буденне, не романтичного героя, а свого сучасника. Хоча зображальні засоби частково були перенесені у літературу із живопису (динамізм, миттєва зміна явищ, мова кольорових мазків), але характерне для літератури вносить у імпресіонізм власні притаманні тільки їй риси. Це розкриває своєрідність взаємодії художнього слова на уяву читача. «...Коли письменникові потрібно викликати у читача чуттєве уявлення – про події, про зовнішність персонажа, про пейзаж і т. д., найбільший успіх досягається... тоді, коли письменник... не намагається повністю бути схожим на художника, спирається на специфічну силу слова. Тобто іде від передачі вражень початкових предметів, розуміючи під враженням сукупність викликаних думок, почуттів і настроїв» [10, с. 25–26].

Із терміном «імпресіонізм» у літературі пов'язані нові форми психологізму, які органічно ввійшли у нове мистецтво. Із цим поняттям збігаються поняття «настрій», «підтекст». Нові форми психологізму дали спроможність письменникам показати в літературі додаткові відтінки, нашарування характеру особистості, та душевність героїв, які були нереальними у літературі минулого етапу. Ми бачимо людину яка взаємодіє із зовнішнім складним світом, і одночасно ми бачимо її різнобічне внутрішнє життя. Єднання літератури із живописом про що ми більш докладніше поговоримо далі – породило жанри «нарис», «етюд», «акварель», «триптих» (композиції з трьох окремих малюнків, пов'язаних між собою спільною темою або ідеєю).

Тож виникла нова естетика, у якій весь «непотрібний» матеріал насправді був ретельно відібраний для репрезентації життя у новому ракурсі. Такий погляд на життя зумовлював вибір сюжету, що разом із зображенням у незвичайному ракурсі (намагання ввести очевидця в події) впливало та на композицію оповідань.

Як зазначає І. Семенчук, герої М. Коцюбинського характеризуються здебільшого через «детальне і розгорнуте зображення природного плину думок, схвильованих роздумів, глибоких переживань», при цьому переважає «кінематографічна» пластика» [41, с. 11]. У новелі «Коні не винні» поміщика Малину зображено через його ставлення до лакея Савки, а головним чином через його псевдодемократичне ставлення до селян: «...він був у чудеснім настрої, як завжди по розмові з мужиками свого села [...] обстоював погляд, що земля має належати до тих, хто її обробляє» [21, с. 256]. І ось письменник знайомить читача із «глибиною» духовного світу Малини, якому завжди хотілося їсти після таких теплих і «правдивих» розмов з народом: «Йому хотілося їсти, як молодому двадцятилітньому хлопцю, і се його радісно хвилювало. Як все заворушиться у домі, коли почують, що він голоден!» [21, с. 257]. Кілька портретно-психологічних деталей мають найважливішу ідейно-композиційну роль у творі. До такого способу зображення підводить і К. Малевич у своїй літературно-критичній роботі «Від кубізму і футуризму до супрематизму», стверджуючи, що «самоцінним у живописному мистецтві є колір і фактура – це живописна сутність, але ця сутність завжди вбивалась сюжетом» [29, с. 41]. Так само у новелі М. Коцюбинського зовнішній портрет у класичному розумінні відсутній. Портрети героїв розкриваються через колір, їм властивий, та імпресіоністичну техніку передачі образів через враження. Так, Савку розкрито через білий колір, на його білих рукавичках письменник постійно акцентує увагу читача («протягав білі у рукавичках руки» [21, с. 257]). З цим кольором пов'язане все видиме, осяяне небесним світлом. У давнину білий – це колір Білобога, а в християнстві – ангелів, святих і праведників. Письменник порушує цей символічний шар, адже поведінка Савки смиренна, терпляча і лагідна, однак на перший план виходить інше значення білого – кольору уніформи. Білі рукавички тільки прикривають натруджені селянські руки Савки, щоб панам було приємно на них дивитись. Цей колір приховує справжній стан речей у господарстві Малини. Цей аспект посилюється, коли до їдальні зайшли селяни, «білі, як вівці,

в своїх полотнянках». Малину ж зображено через сірий колір, він має сірі «пригаслі» очі, сіру блузу «а La Толстой» [21, с. 257], тобто виступає перед читачем як людина аморфна, без яскравих рис. І це враження досягає своєї кульмінації у сцені з козаками, де феноменальне вміння Малини закривати очі на реальність задля власного комфорту досягає граничної межі.

Над'яскравою виходить у М. Коцюбинського замальовка панського обіду. Спочатку Михайло Коцюбинський підмічає, що стіл сервірований на дев'ять персон, потім почергово описує присутніх за столом та їхніх собак, наче кладе один мазок біля іншого. Читач бачить господаря, який сідає за стіл, а на криселці біля нього вмощується собака. Ось вийшов сліпий Жан, що його «довго і з шумом садовили на місце», ось він розповідає про свій сон, хоч родина сприймає ці сни як жарг. Ракурс змінюється і читач бачить Антошу, хазяйського сина, що не сприймає серйозно свого батька і родичів, йому більше подобається бавитися зі своїм псом. Далі письменник показує сердиту господиню і її таксу. Потім погляд вихоплює доньку Ліду і її пуделя з боа на шиї. Увесь час точиться розмова, у якій кожен намагається куснути іншого, собаки випрошують їжу, а Савка в білих рукавичках та «міноносець» обслуговують панство. Поступово у читача з окремих фрагментів витворюється уявлення про цю химерну картину, яку, мов у яскравому світлі, він побачить у найменших деталях очима селян: «Люди мовчки тупались на однім місці, білі, як вівці, в своїх полотнянках, і дивились на блискучий посудом стіл, за яким засідали пани і собаки» [21, с. 262]. Колоритні поєднання звуків застільної розмови, французької мови, блиску срібного ополоника, посуду, неспокійного руху собак, аромат борщу витворюють надзвичайно потужний синестезійний образ панського обіду, але звісно над усім цим превалує зорове сприйняття. В уяві читача одразу постає ця карикатурна картина обіду, яка породжує низку алюзій на живописні полотна художників-аніمالістів, наприклад, англійців Едвіна Ландсира, Брайтона Рів'єра, француза Ежена Делакруа. Також описана М. Коцюбинським картина нагадує читачеві захоплення російської еліти, що цікавилася



аніمالізмом, наприклад, граф Орлов збирав колекцію малюнків своїх собак та коней. Можна висловити припущення, що і відома картина Івана Іжакевича «Кріпаків міняють на собак» (1952) написана не без впливу новели «Коні не винні», адже художник ілюстрував твори Коцюбинського, зокрема його повість «Fata morgana».

Ще один твір – акварель «На камені» – новий твір в жанровому плані. У цьому творі проста фабула, письменник звертає увагу на душевних переживаннях героїв, що й становлять сюжетну колізію. Композиція твору незвичайно дивовижна та своєрідна: письменник ніби змушує читачів кожну картину пережити в своїй уяві, не виносячи епізоди на головний план. Це є риса імпресіонізму: детальні реалістичні описи замінюються лише деякими натяки, «плями», що й показують шлях уяві читача. Інша ж риса імпресіонізму – це висунення душевних станів героя на перший план, а не сюжету творів. Таким чином, Михайло Коцюбинський спробував вийти за межі традиційного оповідання та створив новий жанр – психологічну новелу, і тим самим розвинув свій особистий стиль. Жанрова характеристика твору – акварель – розкриває задум митця: наблизити словопис до живопису на рівні синтезу мистецтв; ця новела ніби навмисно присвячена цьому мистецькому експерименту. Слово «акварель» (від латин. «aqua», тобто – фарба, яка розводиться водою – 1. Клейові фарби, що розводяться водою, живопис такими фарбами. 2. Картина, малюнок, виконані такими фарбами [37, с. 21]). Прозорість – основна ознака і головна цінність. Саме вона надає легкість акварельному живопису. «Акварель, як зазначає дослідниця, – одна з найбільш колористичних у прозі того часу, і не тільки українській. У цьому творі письменник ставить перед собою важливе завдання: надати кольору смислової функції. Тут слово виступає тільки інструментом творення мікрообразу, який і передає переживання героїв або служить реалізації задуму автора» [1, с. 55].

У процесі роботи над новелою «На камені», Михайло Коцюбинський називає її то образком, то етюдом, то аквареллю. Твір фактично поєднує ці форми, відзначається м'якістю та прозорістю

кольору. Майстерно створена ритмомелодика твору: передача руху моря, монотонного голосу зурни, що пробуджує пам'ять і почуття, впертість й наполегливість переслідувачів. Незважаючи на трагічний фінал, твір оптимістичний: Фат'ма й Алі звільнилися від тягара беззмістовного, занадто практичного життя та обрали свободу почуттів, хай навіть після смерті. Отже, ідучи новим шляхом, майстер слова творить нові форми психологізму, органічно вплітаючи в словесну тканину образотворчу палітру й багатоголосся музики. Письменник значно розширює словник художнього мовлення, зображуючи внутрішнє життя крізь призму сприймання світу в кольорах і звуках. Ю Кузнецов пише: ««Акварель» М. Коцюбинського так, як і «На камені» неначе виконана природними барвниками – блакиттю неба, розтопленим «зеленкуватим склом» моря, золотом південного сонця та рожевістю скель. На тлі цієї «розспіваної» гами кольорів виписані такі самі принадні барвисті постаті людей. Наче наслідуючи акварельну техніку живопису, кольоровими мазками створено портрет вродливого турка Алі» [27, с. 97], що з «сивоусим» греком щось робить біля човна: «Його струнка фігура в вузьких жовтих штанах та синій куртці, здоровий, засмалений морським вітром вид та червона хустка на голові прегарно одбивались на тлі блакитного моря. Алі скинув на пісок свою ношу і знов скочив у море, занурюючи мокрі рожеві литки в легку й білу, як збитий білок, піну, а далі миючи їх у чистій синій хвилі» [20, с. 145]. Автор милується світловими колористичними ефектами, сміливо вписуючи таку яскраву різнокольорову постать у не менш барвисте тло. Яскраві, чисті барви виражають радість.

М. Коцюбинський називав свої оповідання «акварель», «образок», що підтверджує глибоку насиченість його творів кольоризмом, який набуває символічного характеру. Кольори в оповіданні М. Коцюбинського часто набувають нових конотацій, а іноді і нових значень. І далі Ю. Кузнецов пише: «Таке перекручування реальності притягує увагу читачів і створює нові яскраві словесні образи. Не випадково М. Коцюбинський обирає й підзаголовки новели – «Акварель» (у чернетці «образок»). У творі

переважають пейзажні деталі зорової модальності. Майже кожна деталь має свій колір, що також несе ідейно-естетичне навантаження... Акварель – одна з найбільш колористичних у прозі того часу, і не тільки українській. У цьому творі письменник ставить перед собою важливе завдання: надати кольору смислової функції» [27, с. 98], як це відбувається і в живопису. В творі слово є лише знаряддя за допомогою якого твориться мікрообраз, який в свою чергу відтворює переживання героїв або служить для здійснення задуму автора. Тому й не дивно, що новела «На камені» має назву акварель: адже в ній дійсно переважають зорові образи, картини моря та гори спливають перед очима читачів. Тобто образи літератури ніби накладаються і збігаються з образами у живопису. Саме велика, яскрава кольорова символіка служить для передачі внутрішнього стану героя впродовж всього твору. Адже, переживання – основний об'єкт, який цікавить митців нової школи. Не абстрактна емоція, а дійсне, складне переживання, яке дає змогу глибше осягнути таїну дешевності людини, спробувати збагнути її закони. Важливий досвід його зображення здобувають письменники, які пройшли шлях поезій у прозі. Це був шлях подальшого розвитку психологізму в літературі... Переживання – це певний духовно-психічний феномен, що охоплює всі складові комплексу внутрішнього життя індивіда. Воно може виявлятися відповідно в емоціях, думках і вчинках людини. Ю. Кузнецов пише: «...перебіг процесів, які відбуваються в психіці героя, у творах Коцюбинського виступає на передній план, а відтак, зумовлює й імпресіоністичні художні засоби – світлотінь, мерехтіння кольорів, несподівані ракурси і т. ін...» [26, с. 168]. Тож для митця це не самодостатнє захоплення мистецькою технікою, а спосіб передачі про минулості, швидкоплинності буття, шлях відображення психології людини.

Отже, поетика «зрілих» творів М. Коцюбинського таких, як повість «Fata morgana», новели «Коні не винні», «На острові», оповідання «В дорозі», передбачає активне використання прийомів імпресіоністичного живопису (плерність, увага до ритму,

кольору, фактури). Внутрішній світ персонажів у цих творах, (як і у багатьох інших, на це вже наголошувалося, неодноразово) розкривається за допомогою колористики, характерному звуковому забарвленню, ракурсам. Автор не називає прямо почуття, а застосовує паралельне включення відображення оточуючої дійсності, яку вловлює герой за допомогою органів чуття, та його душевного світу, сприяючи виникненню у читача тих самих переживань, які відчуває персонаж.

Твори М. Коцюбинського мають імпресіоністичну композицію, за допомогою якої передаються переживання головного героя твору. Побудова композиції твору письменника ґрунтується на ритмі, гармонії, контрасті, поліфонічності, їй властива фрагментарна цілісність. Першість надається конкретному та випадковому. Відтак, робимо висновок, що зображальна площина оповідання чи новели не є інформацією про навколишній світ героя, а є символами, які репрезентують перебіг його почувань.

Про сутність імпресіоністичної прози М. Коцюбинського зазначає і Л. М. Кондратюк, – «враження особистості, які викликані тим чи іншим відчуттям і спогадом, причинно-наслідковим сприйняттям світу, і все це замінюється чуттєвим сприйняттям. У сприйманні твору мистецтва відіграють роль не лише наші органи відчуття, але й наші знання, які ми черпаємо з літературних джерел» [17, с. 138].

У творах Михайла Коцюбинського імпресіоністичне світосприймання викликало посилений інтерес до змінюваного душевного стану людини, потребу зафіксувати внутрішній стан, миттєве враження, думку, погляд. У пошуках свіжих досконалих засобів образотворення письменник вдавався до прийомів живопису (мистецтв), що позначалося як на структурному рівні прози, так і на семантичному. У жанровому плані це зумовило послідовне витіснення неподільних епічних картин поезіями окремих замальовок, короткими етюдами, сценами. Об'єктивне змінилося на суб'єктивне відображення дійсності, яке не претендує на цілісність та безсторонність, але пропонує індивідуальне бачення світу як єдність істинного та справжнього існування. Отже, імпресіоніс-

тичне світобачення, яке уповні реалізоване у пізніх творах М. Коцюбинського, сприяло виникненню контактної мистецької зони, де перетиналися література та живопис.

### **2.3. Проза М. Коцюбинського у зіставленні з архітектурою як видом мистецтва**

Криза народницької літератури з її патетичністю, імперативністю і характерною тематикою села та проблем і психології простого народу, спричинила до появи в українській літературі нових «міських» текстів, що зосереджували увагу на міському героєві, на інтелігенті.

Так, у власній творчості М. Коцюбинський вводить цілу низку персонажів, що живуть у місті («Сон», «На острові», «Хвала життю», «Подарунок на іменини» та ін.), а манера письма із її увагою до категорій ритму, живописності, симфонізму закріплює в його творах апеляцію до прийомів різних мистецтв, передовсім асоційованих із міським середовищем як осередком культури. Насамперед, йдеться у творах М. Коцюбинського про взаємодію прийомів живопису, музики і літератури, проте відчутна тема міста опосередковано уплітає у прийоми зазначених мистецтв низку зображально-виражальних засобів архітектури. Мовиться про ті ж таки «міські» твори М. Коцюбинського, а зокрема про оповідання «Сон», у якому архітектурні композиційні елементи виступають, як доводитиметься, у двох основних функціях – образотворення та сюжетотворення.

У формуванні образу середовища, де живе людина, характеру, настрою, у створенні психічного та емоційного клімату, незримо й повсякчас наявний один із найдавніших видів мистецтва – архітектура. М. Гоголь архітектуру називав музикою, що застигла у камені. Поет А. Вознесенський, архітектор за фахом, говорив: «...архітектура – це розмова з потомками. Справді, твори архітектури, архітектурні пам'ятки можуть багато розповісти про побут, звичаї, культуру минулого, про те, коли й ким вони були створені. Пригадаймо, наприклад, тихі споруди епохи зрілого класицизму

та помпезні споруди 40–50-х рр. XX ст. в нашій країні. Архітектура, на відміну від багатьох інших видів мистецтва, крім декоративно-побутового призначення, виконує ще й естетичну та практичну функції у житті кожної людини» [42]. Відповідно виділяють такі типи архітектури – «суспільну, житлову і виробничу. Як вид мистецтва архітектура є статичною, просторовою. Художній образ тут створюється завдяки співвідношенню масштабів, мас, форм, кольору, тобто за допомогою специфічних виражальних засобів і прийомів. Він безпосередньо пов'язаний із навколишнім пейзажем» [42].

Архітектура становить необхідну частину матеріальних засобів існування людської спільноти. Її художні образи відіграють значну роль у духовному житті суспільства. Функціональні, конструктивні й естетичні якості архітектури (користь, міцність, краса) взаємозв'язані. Творами архітектури є будинки з організованим внутрішнім простором, ансамблі будинків, а також споруди, що служать для оформлення відкритих просторів (монументи, тераси, набережні тощо) [42]. За способом розгортання образів архітектура належить до просторових (пластичних) видів мистецтва. Архітектурні твори існують у просторі, не змінюються і не розвиваються у часі; мають предметний характер; створюються внаслідок обробки речового матеріалу; сприймаються безпосередньо та візуально. Саме ці закономірності й визначають спосіб взаємодії літератури та архітектури як багатоскладового, синтетичного мистецтва, що «поєднує кілька носіїв образності» [3, с. 291]. Однак у творах М. Коцюбинського бачимо виразні тенденції до просторової форми, що суперечать відомим принципам Лессінга.

Відмовившись від ідеалу точності зображення, імпресіоністичне мистецтво позбавилося також і від «суворості, безжиттєвості, емоційної скупості академізму» [43, с. 8]. Єдиним законом імпресіонізму стала вимога «природності, правдивості і простоти» [43, с. 8]. Наприклад, Михайло Коцюбинський як і в інших творах, про які говорилось вище, вводить свого героя – Невідомого, (в етюді «Невідомий») у життя в місті, але місто тут як закри-

тий простір для героя, адже він вчинив злочин і сидить у в'язниці, і тому для невідомого, що в'язниця, що місто (куди він вже не зможе вийти і насолодитися життям) – це одне і те ж: «Оглядав город, тепер мені близький так, як могила, город, в якому будинки збились у масу, як вівці у холод...» [20, с. 258]. При творенні середовища міста Михайло Коцюбинський і в цьому творі використовує архітектурну семантику («театр», «бульвар», «будинки», «стіни») – це слова зі сфери архітектури. Читаючи твір можемо спокійно собі уявити це місто, за допомогою цих же архітектурних образів (спостерігаємо за прийомами XIX ст., які використовувалися в архітектурі): «Жовтий, великий, холодний. Каземна будка й каземний сторож, що грів свої руки і скрипів по снігу взад і вперед, як пес на ланцюгу» [20, с. 258], і далі: «Я сів на бульвар, напроти будинку, і дім вороже дивився на мене рядами чорних холодних шибок» [20, с. 258], і знову: «Ряди домів, ряди дерев, як білі тіні, йшли кудись в далеч і розпливались в тумані». За допомогою архітектурної композиції (будова вулиць, будинків), ми розуміємо про який час йдеться у творі.

Опозиція штучного-природного репрезентована також у новелі «Сон» Михайла Коцюбинського: письменник протиставляє сіре буденне життя службовця Антона та його барвистого життя у снах, насиченого непогамовною симфонією запахів, фарб, звучань моря, літа. З одного боку, Антон перебуває у цупких обіймах «безбарвної міської нудоти», всі його почуття й переживання під впливом буденності перетворюються на «довгий іржавий ланцюг», що сковує душу героя. З іншого боку, Антонове підсвідоме прагнення краси створювало альтернативний світ снів, що видавався герою більш справжнім, бо викликав непідробні переживання: «Од блакитних просторів на душі в мене було блакитно, тепло, просторо. Я був наче п'яний од духу дикого полину, що залляв скелі і напоїв повітря своїм диханням» [21, с. 160]. Власне, герой спокійно сприймає існування у двох вимірах, розмірковуючи про їх рівнозначність: «для нього не було різниці між дійсністю і сном»; «яка різниця, коли у сні так само бачиш, смієшся, переживаєш?» [21, с. 159]. На зламі XIX–XX ст., зазначає

С. Яковенко, «переживання» розглядали передусім як запоруку «щирости», передумову справжнього мистецтва [46, с. 153].

По-справжньому герой переживає життя в оніричному світі острова, напоєному красою моря та сонця, а реальність, зображена насамперед, через нудне родинне життя і безбарвне місто навколо. У пейзажі міста домінує образ калюжі: «Антон покидає бульвар і виходить на міську площу, де в самому центрі – калюжа. Йому не треба дивитись на місто. Він може глянути в калюжу і побачити город: важкий білий собор в шапці зеленої бані, цегляний будинок управи і жовті стіни суду. Все те змістилось в одній калюжі» [21, с. 155]. З одного боку ми бачимо композиційні елементи архітектури: розміри, пропорції і симетрію (віддзеркалення города в калюжі), а з іншого боку – це калюжа, що недарма розлилася в самому серці міста, вона символ того затисненого в лещата повсякдення життя, що його провадять жителі міста, позбавлені самого бажання щось змінювати. Вони уникають потрясінь, що скаламутили б «мертвий спокій калюжі», бояться вражень від життя. Ідеальним щастям для обивателя залишається стояча вода життя, що більше скидається на животіння: менше хвилювань, сварок, клопоти виключно про тілесні потреби. У цьому Антон звинувачує Марту і врешті переламує ситуацію: «Дикі, пристрасні сварки, як злива, розсікали їхнє життя, досі таке спокійне, одноманітне, «щасливе», як донедавна думала Марта. Але доволі щоб прошуміла буря, її серце, омите сльозами, цвіло й молоділо» [21, с. 177].

У давні часи вважалося, що за допомогою сновидінь можна лікувати хвороби. В Єгипті, а пізніше у Греції існували храми, де душевнохворий отримував трав'яний наркотик, щоб забути цілющим сном [35]. Прокинувшись сновидець розповідав свій сон жерцю, а той тлумачив його та призначав відповідне лікування. І нині психіатрія активно використовує сни для лікування розладів. Таким же чином, діє герой оповідання «Сон»: розповідаючи дружині про свій сон, він рятує їхній шлюб від розколу, а власній душі повертає відкрите прагнення краси. Схема оніричного лікування доволі проста: у зображенні М. Коцюбинського при-



рода острова ілюструє той ідеальний фізичний та духовний стан людини, що дає їй змогу відчувати враження від життя у всьому можливому спектрі, широко. Природа у творі – це світ емоцій космічних масштабів, вона необхідна для збереження свободи від умовностей міста, адже збільшує глибинні сили людини, водночас вона формує людську душу. Очищений власним сном від нальоту рутини Антон переповідає його дружині, кидаючи символічний камінь у «калюжу» позбавленого емоцій подружнього життя. У цьому сенсі важливе протиставлення снів Марти та Антона: бажання нових вражень зумовлює дивовижний сон, в той час коли Мартине бездумне сприйняття застиглого життя виливається у монотонні сни, повні нав'язливих повторів.

Відсутність прагнення до нових щирих і яскравих вражень передає Михайло Коцюбинський в епізоді зі знуцанням над телям: «На тротуарі теля. Три фігури, що мають наче одне обличчя... заганяють в калюжу теля. Теля не хоче, підійма хвіст, лупить налякані очі, а коли їм нарешті вдається і чотири тоненькі ніжки грузнуть в болоті, дурний ображаючий сміх наче твердне у сірій мряці і важко спадає в стоячі води калюжі» [21, с. 155]. Письменнику вдається передати руйнівну владу нудного, що спонукає людей шукати розваги у знуцанні над твариною. І знову постає опозиція природного, що у даному випадку втілюється у теляті, і штучного, умовного, втіленого у міських жителях: теляті не місце на міському тротуарі, воно вирване зі світу полів, пасовищ, розгублене. Реакція людини на відрив від природи, від простоти неодноразово зринає у «міських» творах Михайла Коцюбинського. Герой намагається дистанціюватися від обмежень, закладених самою природою людських мурашників. Розширення простору штучно перетвореного людиною середовища, насамперед представлене міською архітектурою, зумовлювало цілу низку заборонних та обмежувальних алгоритмів: «І якщо по відношенню до природи людина лишалася вільною, то створена нею самою [природа. – Л. Д.] змушувала підпорядковуватися закладеним в її структуру програмам поведінки і діяльності» [13, с. 8]. А отже, людина позбавлялася вільних проявів

власних внутрішніх глибин, тобто позбавлялася можливості переживати належним чином життя.

При творенні середовища міста Михайло Коцюбинський передовсім, користується термінологією зі сфери архітектури («важкий білий собор в шапці зеленої бані», «цегляний будинок управи», «жовті стіни суду», «маломістечкові доми», «блискучі залізні дахи», «квартал за кварталом», «тротуари блищали», «міська площа», «усі кімнати спочивають у п'їтьмі», «тим знайомим теплом їдальні» тощо). Функціональне призначення архітектурних образів у творі – створювати тло для подій, що мають місце в душах Антона і Марти. Вони допомагають виразити розпач героя у лабетах тісного і провінційного міста, доповнюють і уточнюють риси його характеру (непостійність і природність, що проявляються на контрасті із невибагливою застиглистю містечкової архітектури). Відсутність сонячного світла і чорно-сіре тло описів міських будинків та вулиць Коцюбинський використовує задля підкреслення стану почуттів героїв: описи калюжі, дощів емоційно близькі оповіді про початок кінця кохання героїв: «Текли тротуари, вулиці і доми, блискучі залізні дахи, мокрі коні і люди, текли фіакри, дерева і вікна в крамницях» [21, с. 170]. Зливи і негода в місті передають душевне сум'яття Марти, що відчуває «зраду» Антона. Показово, що архітектурне обрамлення оповідання (дощ змиває будинки) символізує нівелювання шлюбних стосунків у сенсі перетворення їх на безформні, безбарвні обов'язки, асоційовані з безликими будинками давно набридлого міста. Намагаючись передати динаміку образу, письменник вдається до поширеного у попередній літературній традиції прийому психологічного паралелізму: відштовхуючись від зорових вражень, М. Коцюбинський передає враження на рівні відчуттів і чуттів Марти та Антона. Ю. Кузнецов зазначає: «Ідейно-естетичні функції пейзажу, інтер'єру, зображуваних обставин [...] стають значущими не самі по собі, а як імпресіоністичний засіб розкриття внутрішнього світу героя» [26, с. 175].

Властива імпресіоністичному мистецтву можливість втілити найдрібніші моменти розгортання мотиву в його послі-

довності через максимально точну щохвилинну конкретизацію і передача відповідних переживань героя, викликаних сприйняттям цього розгортання, реалізується в оповіданні у стишеному темпі: «Пливли перед ними і безслідно зникали маломістечкові дома і все ті ж самі люди, наче потерті меблі у хаті, між якими роками можна ходити, не помічаючи навіть бульвар серед міста з рядом голих тополь, що білили на осінньому небі, як хребти риб, аля, по якій щодня ходив він, так добре знайома кожним вибоєм або ріжком цеглини, на якому не раз спіткнувся» [21, с. 154]. Усе місто, як і життя його мешканців, скидається на стоячу воду. Це відчуття посилюється відсутністю яскравого світла в описі міських пейзажів за допомогою архітектурної композиції. Натомість письменник вдається до локального світла, наприклад в описі міських будівель, що підкреслює ізольованість зображення: місто настільки мале і одноманітне, що досить світла осіннього надвечір'я і калюжі, щоб воно там відбилось. Брак вишуканості архітектури провінційного містечка виявляється ще однією деталлю, що спонукає Антона підсвідомо шукати красу деінде – у сні острівні будівлі позначені утопічним серпанком романтизму, далекого від утилітарних потреб міських будівель: «... Високому, прекрасному, гордому. За морем, у синім тумані, потопала стара земля. Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвавсь од землі і поплив в світ творити самостійне життя, власну красу... З правого боку збігала вниз з нами течійка кривавих маків, а зліва, на кожнім закруті стежки, осміхалося море. Далекі скелі, всі у заламах, м'яко убрались в зелень і виглядали, наче старий, потертий місцями оксамит...» [21, с. 171].

Як зазначає О. Іконников, «проекції утопічної думки на архітектурну діяльність дали перший реальний результат на рубежі XIX й XX століть, коли естетична утопія, заснована на ідеї перетворення світу красою («світ красою врятується»), стала початком інтернаціонального стилю модерн» [13, с. 11]. Відтак, виражаючи концепцію примітивного міщанського вжиткового мистецтва, архітектурні образи у творі стають потрібним компонентом компо-

зиці твору як елемент опозиційний імпресіоністичним категоріям природності та простоти.

Тож увесь твір нагадує мозаїчне панно, в ньому багато мистецьких ефектів, що забезпечують субтельну насолоду сприйняття: «Ми їх витягали на сонце, тих яскравих, розмальованих рибок, більше подібних до екзотичних квітів, аніж до риб, трибарвних віоль, червоних чортів і кардиналів, собачих рибок і королівських; ми збирали з дна моря розкішні букети...» [21, с. 172]. Це враження добре передав один із захоплених читачів новели І. Борковський, який у листі до письменника від 17 листопада 1911 року писав: «Давно вже не доводилось мені читати такого чудового літературного утвору. Цікаво, що від нього я більше відніс музично-малярське враження, ніж чисто літературне... Отже, окремо ще дякую Вам за те естетичне свято, яким було для мене читання «Сну» [19, с. 94]. Тобто, повторимось ще раз, мистецтва (у нашому випадку – це музика, живопис, архітектура) взаємодіють між собою.

Хочеться звернути увагу, на твір «Лялечка», завдяки тому, що Михайло Коцюбинський описав ті архітектурні споруди, які оточують головну героїню, відчуваємо її душевний стан, і спостерігаємо як той стан душі змінюється в залежності від того, де героїня перебуває. Тут впадає в око, те, що наскрізною лінією проходить образ церкви. Архітектурні традиції сакрального будівництва почали розвиватися ще дві тисячі років тому. Більшість храмів – це не звичайні споруди, а справжні витвори мистецтва. Традиції церковної архітектури залежать здебільшого від конфесії. Інтер'єр майже всіх церков пишно оздоблений: тут містяться ікони, іконостаси, фрески, вітражі, скульптури, органи тощо. Раїса Левицька – приїхавши у село вчителювати, нарешті знайшла спокій, затишок – той світ, в якому вона: «... здіймалась на тих згучках у височинь і розпускалась там разом із димом ладану в золоті недільного сонця...» [20, с. 82], «... втіхою її стала рання служба. Вона схоплювалася з ліжка в темній, вистуженій за ніч хаті, боячись заспати утренью, й кидала оком на годинник...» [20, с. 81]. Протиставленням світу Божому є опис її кімнати, де відбиваються

її стан і почуття до цього світу земного: «При тьмяному світлі стіни ще більше нагадували колодязну цямрину. Раїса лежала на дні колодязя, а там, вгорі, куди світло ледве доходило, починався світ і життя...» [20, с. 82]. Отже, в оповіданні «Лялечка» ми знову ж таки відчуваємо присутність архітектурних елементів – постійне згадування церкви (можна сказати, що церква – це один із образів домінуючих у творі): «біла церква серед зелені високих дерев», «біла церква в обіймах зелених велетнів», «закутана в зелень кле-нів церква», «гра світла на церкві», – образ церкви показаний – чистий (білий), як немовля, яке щойно народилося і ще не встигло согрішити, зелений колір – це розквіт, буяння цього життя – тобто церква – той світ, де людина знову народжується (так можна ска-зати і про нашу героїню – Раїсу). Функція будівлі окреслюється її типом (у нашому випадку – це церква – храм Божий), у залеж-ності від якого обираються засоби створення певного художнього вигляду (у творі ми бачимо, що у церкві, як і повинно є «дерев’я-ний богомаз», «монастирські келії»). Художній вигляд створю-ється за допомогою прийомів побудови архітектурної композиції, у нашому випадку один із засобів – це колір.

Архітектурні елементи в оповіданні «Хвала життю», в основі якого – спостереження Михайла Коцюбинського під час поїздки в місто Мессіну, що зазнало в 1908 році нищівного землетрусу перебувають на передньому плані.

Письменник детально змальовує груди каміння, що лишилися після стихії, «потріскані стіни палаців», «завалені стіни фасадів», «уламки пілястрів», «мозаїчних богів без голів або з половинками лиць». Страшні сцени руйнації постають із миттєвих, калейдос-копічних вихоплених письменником із потоку життя вражень від міста, що перетворилося на кладовище. Химерне переплетіння синього неба та розколотих стін, каміння, «матраців, книжок, вапна, залізних ліжок і людських тіл» досягає граничного жор-стокого абсурду у замальовку не ушент поруйнованого будинку, що відкрив герою оголену, не так давно щасливу, середину: «Десь високо під небом, в п’ятиповерховім будинку, завалилась тільки передня стіна, і середина хати стояла одкрита, немов на сцені.

Веселенькі шпалери, залізне ліжко, через поренчата якого звисає рушник, фотографія на стіні, образ мадонни в головах ліжка» [21, с. 275]. З цього всього ми «бачимо страшну картину», але крім того, за допомогою архітектурних образів ми бачимо різницю архітектури української та архітектури іншої культури (місто в Італії).

Герой зізнається, що «ся інтимність чужої хати» справила на нього значно сильніше враження, ніж «зовсім мертві сірі руїни». Відчуття невідворотності, античне розумінням фатуму пронизує увесь твір, а дисонуючий зі змальованою трагедією заголовков посилує це міфологічне сприйняття кругообігу життя та смерті. Посилують його також і архітектурні елементи, наприклад мармурові колони та поруйновані скульптури античних богів. А також цибуля в руках прибитого горем сицилійця, що «потряс цибулею так, що її гичка перетяла сірі руїни й зазеленіла на блакитному небі» [21, с. 276]. Поступово простір постраждалого міста, представлений архітектурними уламками, тобто простір смерті, десакралізується: осел з повними кошиками на спині, цибуля в руках сицилійця, згряя жінок, що на уламках власної долі тягнуться за «молодістю і красою», яку пропонує шарлатан «за чотири сольдо»; усе це вісники того чуття, що охопить душу героя і перетворить страшні руїни на тло оповіді. Герой спостерігає за тим, як «оддалік, з гуркотом і хмарами пилу, валили найбільш небезпечні стіни домів», як «вставав поліцейський і прикладав руку до кепі, отдаючи мертвому честь», однак його «се вже не вражало», бо він побачив раптом, що над цим містом-кладовищем здіймаються гори, «залиті радісним сонцем», «безконечний шовковий простір блакитного моря» [21, с. 278]. І знов, як і в оповіданні «Сон», зринає відчутна опозиція природне – штучне, а душа героя «проспівала над сим кладовищем хвалу життю» саме тому, що у творі з'являється розуміння вічності природного на відміну від плінності штучного, втіленого саме у архітектурних руїнах. Взаємодія архітектурних елементів і літератури відбувається у оповіданні «Хвала життю» не лише на рівнях сюжету та тематики (опис зруйнованих міських будівель та передача вражень

від трагедії скидаються на відомий від античності жанр екфрази), а й на рівні організації простору в творі.

Насамперед йдеться про риси античної архітектури, що її активно залучало модерністське мистецтво. На відміну від архітектури вибору XIX ст. [13], що за головну рису мала поєднання в одному архітектурному ансамблі кількох стилів, абсолютизацію еkleктизму, модерністська мистецька концепція (й імпресіоністична зокрема) передбачала функціонування категорій природності, правдивості. Як зазначає О. Іконников, архітектура вибору, «підтримувана смаками буржуазних замовників зустрічалася з сумнівами і критикою, в яких етичні оцінки почали переважати над естетичними. Ключовими поняттями ставали правдивість і цілісність» [13, с. 89].

Саме в античних композиційних прийомах архітектури втілювалися відомі думки, що корелювали з імпресіоністичними підходами до організації простору у творі: простір, а не камінь є матеріалом архітектури; архітектура – спосіб упорядкування світла. Антична архітектура, досі вражає шляхетністю своїх форм, а з конструктивної точки зору відрізняється простотою. Стійкий вплив зокрема грецької архітектури на модерністську виявляється в таких рисах: «простоті, правдивості, ясності композицій, гармонійності і пропорційності загальних форм і всіх частин, в пластичності органічного зв'язку архітектури і скульптури, в тісній єдності архітектурно-естетичних і конструктивно-тектонічних елементів споруд» [42]. Давньогрецька архітектура відрізнялася відповідністю форми конструктивної основи. Найважливіша конструкція греків – «кам'яні блоки, з яких викладалися стіни. Колони, антаблемент (перекриття, що лежить на опорі-колоні) оброблялися різними профілями, містили чимало декоративних деталей, збагачувалися скульптурою. Греки доводили обробку архітектурних споруд і декор до найвищої досконалості» [42].

Античні монументальні споруди з численними колонами, що розташовувались неподалік одна від одної, були наповнені світлом і створювали відчуття широти простору, гармонійно вписуючись у навколишній ландшафт. І в оповіданні «Хвала життю»

переданий тісний зв'язок давнього міста з його простою архітектурою та напоєної світлом природи. Можливо, саме цей нерозривний зв'язок і дає можливість герою вознести хвалу життю на тлі тотальної руїни, і спонукає мешканців з «мертво блискучими очима, що замкнули в собі розхитані стіни, вогонь, трупи найближчих» продовжувати жити, прислухаючись до слів шарлатанів-продавців і торгуючи прикрасами, знятими з мертвих господарів.

Те ж відчуття світла і простору, властиве архітектурі, позначеній античними впливами, просочує і опис поруйнованих колон, скульптур, тріщини в стінах палаців. Зруйноване місто, що пропонує «форестьеру» «спресовані маси дерева, цегли, паперу, одяжі, ламп, меблів і людських тіл» (цей ряд кілька разів зринає у творі), навіть саме воно дає змогу передати крізь панораму злиднів і суму різні перспективи, забарвлені мазками синяви, світла, звуків життя. Різномірні відчуттєві враження накладаються, створюючи явище синестезії («мовчазні очі», «захавалося тепло людської руки», «пляма суму і одчаю», «шовковий простір блакитного моря»).

У оповіданні «Хвала життю» так само, як і у «Сні», архітектурні образи стають компонентом композиції і виявляють себе як на рівні тематики, так і на рівні просторової організації у творі. Обидва твори отримують здатність впливати на зорові на тактильні відчуття читача, як це характерно для пластичних мистецтв. Відтак, взаємодію мистецтв, а саме літератури та архітектури, маємо змогу спостерігати на різних рівнях структури оповідань «Сон» і «Хвала життю», передовсім на рівні побутування образів, на рівні композиційних прийомів та елементів, що містять інформацію про архітектуру як інший вид мистецтва.

Отже, «перекладені» на мову літератури архітектурні образи в новелах Михайла Коцюбинського виконують важливі ідейно-естетичні функції. Вони окреслюють не тільки місце дії, а й певні межі душевного світу героя, масштаби та емоційну тональність його переживань. Єдність простору в творах митця призначається формою передачі цілісності внутрішньої сфери людини. Зміна ж художнього простору нерідко відбиває (як ми перекона-



лися на творах) внутрішню душевну кризу героя. Завдяки таким прийомам композиція творів М. Коцюбинського стає особливо довершеною й гармонійною. Таким чином, досліджуючи художню творчість М. Коцюбинського, ми бачимо зв'язок літератури з архітектурним мистецтвом – це і використання архітектурної семантики («Невідомий», «Сон», «Хвала життю», «Подарунок на іменини» (1912)), і використання зображально-виражальних засобів архітектури («Хвала життю»); використання типу архітектурного ансамблю – архітектура вибору («Невідомий»); До цього часу архітектори керуються вимогами архітектури (давньоримський зодчий Вітрувій написав трактат «Десять книг про архітектуру», у якому сформулював три основні вимоги до архітектури: користь, міцність і краса. Формулювання давньоримського архітектора отримало назву «тріади Вітрувія») [30]. М. Коцюбинський дотримується принципів використання цієї тріади – це «користь», «міцність», «краса» («Лялечка», «Сон»); використання композиційних прийомів та елементів архітектури на рівні сюжету та тематики («Хвала життю»); використання архітектурних образів та термінології зі сфери архітектури, що стають компонентом композиції («Хвала життю», «Сон»). Усі перелічені особливості характерні для імпресіонізму взагалі.

#### **2.4. Артефакти декоративно-прикладного мистецтва у сприйнятті М. Коцюбинського-прозаїка (їх вплив на еволюцію жанрів малої прози)**

У попередньому підрозділі йшлося про властиву М. Коцюбинському декоративність при творенні художніх образів. Як зазначалося, ознакою декоративності в літературних пейзажах і портретах, як і у живописі, є провідна роль чітких обрисів кольорових плям, інтенсивність звучання кольору, виразність природної фактури матеріалу, організація лінійних ритмів, пластичних об'ємів, а також виразність і фактурність компонентів твореного образу. Декоративність – один зі способів вираження краси у творі, пов'язаний, насамперед, із його композиційно-пластичним і

колористичним ладом. Як відомо, в основі декоративності первісно перебуває орнамент, предметна форма якого спочатку переходить у символ, а потім в декоративний мотив (наприклад, сонячне коло). Основним компонентом будь-якого орнаменту, як традиційного етнічного, так і постетнічного, є симетрія, а фігури, їх значення, колір, розмір тощо вторинні. Для орнаменту важливий певний ритм елементів, ритм в орнаменті – це поперемінне чергування елементів узору у певній послідовності. Саме орнаментика є домінантною рисою декоративно-прикладного мистецтва, відтак, спостерігаємо взаємодію художньої специфіки. Орнаментальність прози М. Коцюбинського закорінена у симетрію психічних переживань героїв (як зазначає Ю. Кузнецов, «у Коцюбинського структура новели визначається не подіями, а переживаннями»), адже читач спостерігає за змінами настрою від мінорного до мажорного і навпаки. Відтак, виникає питання про наявність взаємодії декоративно-прикладного мистецтва та прози М. Коцюбинського. На нашу думку, прояв такої взаємодії має бути помітним при змалюванні літературних портретів, пейзажів, інтер'єрів, а також на структурному рівні – організації композиції творів за принципом орнаменту та чітких колористичних плям.

Композиція творів М. Коцюбинського асоційована із постетнічним орнаментом, насамперед, з точки зору симетрії відтворення психологічних процесів. Як зазначає Ю. Кузнецов, вибір мозаїчної структури новел письменника принципово відмінний від творів із кільцевою побудовою: хаотичний тип психологічних переживань властивий мозаїчній композиції, а поступальний розвиток переживання через ланцюг психічних процесів – кільцевій [26, с. 219].

Властиве прозі М. Коцюбинського вивільнення чуттєвого, емоційно-інтуїтивного, настроєвого, пошуки його вираження, «свіжого» сугестивного за суттю слова потребували нової художньої техніки, здатної передавати якнайточніше душевні стани й емоційні нюанси. Цей пошук наближав письменника до використання синкретичних образів, закорінених у прадавні космологічні уявлення. Відтак, на цьому ґрунті проза письменника

зближується з декоративним мистецтвом – найдавнішим із видів мистецтв. Особливо помітне розмикання меж мистецтв у повісті «Тіні забутих предків», де міфологема танцю асоційована з ритуалом переходу із світу живих до світу померлих: «Ватра розгорялась веселим вогнем і одділяла од танцюючих тіні, що корчилились й бились на залитій світлом полянці... а Іван піддавав йому духу веселою грою і, наче в нестямі, в знеможі і в забутті, бив в камінь поляни ногами, з яких облетіли вже постолі...» [21, с. 191].

Проникнення елементів декоративно-прикладного мистецтва в прозу М. Коцюбинського позначилося також і на жанровій палітрі творів письменника. Так, письменник вдається до написання прозових мініатюр, етюдів, образків тощо. Жанр прозової мініатюри передбачає твір безсюжетний у традиційному розумінні, пройнятий єдиним настроєм і насичений символічними образами філософського та соціально-філософського змісту. Підкреслюючи новизну даної художньої форми, самі автори визначають мініатюри (найчастіше в підзаголовку) як новела, етюд, есе, образок, ескіз, нарис, акварель тощо. І. Франко так пояснював це явище: «Новела, се можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має часу, ані спокою душевного, щоб читати багатомні повісті» [44, с. 542]. Тому письменники часто жанр своїх оповідань і визначали як етюд, ескіз, образок, акварель, нарис, шкіц, інтермеццо. Ці поняття запозичені з суміжних мистецтв – живопису та музики. Тож варто простежити, який новий смисл вкладають митці у такі визначення порівняно із традиційними термінами «новела», «оповідання». Спробуємо розмежовувати поняття «етюд» і «ескіз». Етюд є загальним поняттям, яке включає в себе такі види, як образок, акварель, картинка (Картинка – зменш.-пестл. до картина. 1) твір живопису, має самостійне художнє значення і володіє закінченості (на відміну від етюдю та ескізу), намальований перев. фарбами на полотні, картоні, дощці тощо. 2) муз. закінчена частина акту в опері, балеті [37, с. 315]), а слова «нарис», «шкіц» це синоніми до «ескіз» (*Ескіз* (франц. *esquisse*) – 1. Попередній начерк малюнка, картини або

частини її. Початкове оформлення, скульптурного твору, зазвичай у зменшених масштабах. Попередня редакція літературного, музичного твору чи його частин. 2. Малюнок за яким створюють що-небудь. Технічний рисунок, виконаний від руки, з додержанням основних правил креслення, який має всі дані, необхідні для виготовлення зображуваних предметів [38, с. 413]). Етюд передбачає ретельне спостереження, навіть своєрідне дослідження зображуваного об'єкту. У певних функціях етюдіві відповідає ескіз. Хоча ескіз в образотворчому мистецтві є також чернеткою, допоміжним начерком, нарисом замисленої роботи, хоча й не так ретельно виконаною, як етюд. Ескізність – це побіжність, сумарність, приблизність виконання цілого твору чи деталей. «Нарис» як і ескіз наприкінці XIX ст. виступає: 1) у функції документально-публіцистичного твору (загальноприйняте сучасне розуміння цього слова); 2) у значенні ескізу до більшого твору; 3) у значенні ескізної техніки; 4) як фрагмент, сценка, образок в ескізній формі [38, с. 418].

Нарису (ескізу, шкіцу) (*Нарис* – 1. Те, що написане, намічене, складене і т. ін. попередньо, в загальних рисах; проект. // рідко контури чого-небудь. 2. Оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому автор зображує підмічені ним у житті дійсні факти, події, конкретних людей [38, с. 52]) як виду прози властива більшою чи меншою мірою безсюжетність, побіжність письма. А такий різновид етюду як образок, або акварель є кольорово акцентованим зображенням.

С. Серотвінський так тлумачить ці терміни: «Образок (акварель). 1. Презентація статична. 2. Образком називали письменники також коротке оповідання, новелу, яка по-малярськи зображує дрібний відтинок дійсності». Про образок В. Лесин і О. Пулинець зауважують, що це твір, близький до нарису малорозвиненим сюжетом і ескізною технікою. О. Єременко своєю чергою, зазначає: «Жанрове визначення *образок* як авторське жанрове визначення використовується письменниками якнайширше, але стосується воно творів різних не тільки жанрів, але й родів літератури. Образок – невелика фрагментарна форма, максимально наближена

до реальності переважно на драматичну тему. У інших же мистецтвах образки зустрічаються не так часто, переважно у музиці...» [12, с. 224]. Тож образок літературний – це невеликий прозовий твір, часто близький до нарису, побудований на матеріалі якогось конкретного життєвого факту або події. Для образків характерне ескізне зображення персонажів кількома яскравими штрихами, а також мало-розвинений сюжет.

«Галицькими образками» назвав І. Франко одну із збірок своїх творів. Підзаголовок «образок» стоїть під назвами своїх творів у М. Коцюбинського: «Пе коптьор» (1897) і «Відьма» (1898). Саме творчість Михайла Коцюбинського і є прикладом, де відчутна фрагментарність, етюдність, музичність у зображальних прийомах, що є характерною рисою живописного і музичного імпресіонізму. М. Коцюбинський розпочинає писати по-новому, цю новизну ми бачимо вже у визначені жанрів творів, беручи підзаголовки із живопису, скажімо, акварель. Головне – закарбувати враження, прийомами живопису, створивши оману світла та повітря. Митець прагнув максимально передати натуру такою, якою її бачить людина, змусити читача дивитись і на оточення іншими очима. Попри цю настанову, Михайлу Коцюбинському, так само як і всім митцям-імпресіоністам, була властива тенденція пізнаючи світ реальний, відкриваючи його, його ж змінювати, ідеалізувати, романтизувати, естетизувати. Наприклад, з живопису зник не лише чорний колір, а й темні сторони життя: світ імпресіоністичного живопису дійсний, але він піднесений, радісний, урочистий. Навіть багно виблискує на полотнах, як дорогоцінність, засліплюючи та пробуджує захоплення. І в цій естетизації дійсності також помічаємо зв'язок із декоративно-прикладним мистецтвом з огляду на тяжіння останнього до злитості функціональності і краси.

Слід зазначити, що у гонитві за враженням, миттєвим та яскравим, імпресіоністи картину підмінювали етюдом. Тож етюд (франц. *etude*, досл. – вивчення) – 1. Твір образотворчого мистецтва допоміжного характеру, виконаний з натури з метою її вивчення в процесі роботи над картиною, скульптурою і т. ін. 2. Невеликий

літературний твір, присвячений якому-небудь окремому питанню. Невелика одноактна п'єса, події якої мають драматичний характер. 3. Невеликий музичний твір віртуозного характеру. П'єса навчального характеру, в якій застосовується певний технічний прийом гри [38, с. 418]) (студія) – невеликі самостійні літературні зарисовки, переважно безсюжетні («Цвіт яблуні», «Невідомий», «Лялечка» М. Коцюбинського). Знову ж таки, наприклад у «Лялечці» – певна емоційна тональність властива не лише вузькому контекстові, а й у контексті усього твору.

Окрім того, робить висновок О. Єременко, – «Нечітко диференціюються (з об'єктивних причин) новела і згадані жанрові модифікації [етюд, начерк, шкіц. – Л. Д.]. Проте недаремне згадані жанри об'єднуються у підтип фрагментарних форм, оскільки для них властивий як невеликий обсяг, так і аморфність та асиметричність композиції. Вважаємо, що це є синкретичні жанрові утворення, їм притаманні полі контактність з суміжними мистецтвами і специфічність тематичних мотивів, виразний ліризм» [12, с. 224].

Отже, наприклад, етюд «Невідомий» (1907) має мозаїчну структуру, тобто автор використав техніку живопису – мозаїку (франц. *mosaïque*, від італ. *mosaico*, досл. – посвята музам) – 1. Зображення або візерунок, зроблений з окремих, щільно припасованих один до одного і закріплених на цементі або масиці різнокольорових шматочків скла, мармуру, камінців і т. ін., що використовуються для такого зображення або візерунку [38, с. 21–22]), етюд розділено на окремі мініатюри. Бачимо динаміку, перебіг процесів у психічному світі героя, роздвоєння свідомості, що зумовлюють чергування вражень, також поєднання контрастних відчуттів і кольорів: «... Вночі він снівся, гарний, величний старець з восковим обличчям. А вдень сичав у грудях неспокій. Щось дратувало... А час волівся. ... Я знову стрівся із нею. З тою, що кинула квітку у моє серце... Й настала відразу весна, ожили сонце, радість і сміх...» [20, с. 262]. Саме тут: чергування вражень, і ті думки які не покоять головного героя, вимальовуються в його уяві – картинки, тобто він бачить те, про що думає. Автор передає окремі картини за допомогою переплітання думок й образів,

які начебто не послідовно нанизуються одна на одну. «Ниткою», що з'єднує їх, слугує домінуючий настрій героя. Така побудова, як зазначає і Ю. Кузнецов дійсно, нагадує намисто. Картини в етюді чергуються довільно. Зображення зборів революціонерів змінюється картинами міста, вулиць, бульвару, а ті в свою чергу – зображенням тюремної камери. Кожна картина написана імпресіоністичними мазками, які відтворюють мінливий і ритмічний образ міста [26, с. 216].

На тяжіння до декоративності у прозі М. Коцюбинського вказує й те, що письменник нерідко вдається до контрасту (*Контраст* – 1. Гостро виражена протилежність. 2. У живопису та фотографії – велика, різка відмінність у яскравості або кольорі предметів) [38, с. 7]. У етюді «Лялечка» (1901) ефект контрасту, наприклад, досягається за допомогою художньої деталі. Тут ми бачимо замкнений пейзаж не живої природи порушується виблиском конкретної художньої деталі, яка і стає емоційним переходом від статичної картини до повсякденного, буденного життя села. Як і раніше, автор тонко зіставляє кольори: «А далі розляглося поле, – продовжує він опис пейзажу, – рівне, сіро-зелене, на якому червона спідниця робітниці здавалася одинокою польовою квіткою» [20, с. 64].

Яскрава колористична художня деталь на тлі чорно-сірого нерухомого пейзажу наче оживлює свою картину. Ця «червона спідниця робітниці» – є центром всієї «картини», що в свою чергу, дає нам право говорити про те, що в цьому описі присутній орнамент із основним компонентом – симетрією, і вісь симетрії проходить посередині цієї «червоної спідниці». Колір – один з виразних засобів в народному і декоративно-прикладному мистецтві, і саме колір розглядається як найважливіший компонент декоративного образу. Тому колористичну єдність всіх образів та елементів орнаменту досягається за допомогою кольорових контрастів чи нюансів («червона спідниця робітниці» і є тим контрастом). При добиранні кольорових відношень в декоративній роботі береться до уваги розмір частин малюнка, їх ритмічне розташування. За допомогою симетрії створюється певний ритм

в орнаменті. Отже, без сумніву художнім творам М. Коцюбинського властива декоративність.

Пошуки у царині художньої форми, які провадив М. Коцюбинський, тяжіння до декоративності, вільного поводження з категорією простору, викликана імпресіоністичною настановою «через зовнішнє – внутрішнє», забезпечили зміну характеру сюжетного мислення – композиція набуває фрагментарного характеру, в основі творчої манери письменника перебуває увага до психічних переживань, підсвідомих процесів.

Жанри і прийоми декоративно-прикладного мистецтва позначилися на жанровій палітрі письменника (поява прозових мініатюр, етюдів, шкідів, образків тощо), загалом на структурі художніх образів – декоративність у побудові всієї образної системи твору. Окрім цього, відчувається тісний зв'язок із імпресіоністичним живописом: короткі, насичені мазки, насичений колір, контурне зображення предмету створене за допомогою штрихів, окремих деталей тощо, пленерність (у М. Коцюбинського це кут зору), ритмічна структура образів, яка асоційована з орнаментом.

Засоби декоративно-прикладного мистецтва дають змогу поглибити емоційний компонент у творах, слугують для забезпечення внутрішнього сюжету та настроєвої композиції, а також поглиблюється естетизм творів та увиразнюється колористичність. Віссю творів, у яких взаємодіє мистецтв особливо відчутна («зріла» мала проза М. Коцюбинського), стає категорія гармонійності, яку зустрічаємо, як на рівні організації матеріалу (фрагментарна ритмічна композиція), так само і на рівні сюжету (внутрішній сюжет, що функціонує за принципом пост етнічного орнаменту – симетричних коливань настроїв, психічних переживань героїв). Примхливо скомпонований М. Коцюбинським художній простір, що втрачає окресленість задля відтворення відчуття прозорості і ритмічності. Активізація декоративно-прикладного начала, наприклад у повісті «Тіні забутих предків», забезпечує єдність усього предметного світу твору (елементи побуту, костюмів, архітектури гуцулів) і духовного світу, представленого віруваннями, звичаями.



Отже, проза М. Коцюбинського має розлогі зв'язки з декоративно-прикладним мистецтвом, адже письменник у творі актуалізує графіку ліній, кольорове рішення, скульптурність і архітектоніку форм. Така масштабність і цілісність дає підстави говорити про співвідношення різних просторотворчих чинників, які є композиційним підґрунтям (композиційна єдність будується на протиставленні чи підпорядкуванні елементів). Відтак, межі літератури розширюються, встановлюється міцний зв'язок між мистецтвами за принципом декоративності, що забезпечує художню цілісність літературних творів М. Коцюбинського.

Таким чином, творчість Михайла Коцюбинського відображає розвиток в українській літературі модерністських течій на межі XIX–XX ст. Уже в його перших творах, наприклад у оповіданні «Харитя», містяться фрагменти вражень дитини від природи. Поступово твори М. Коцюбинського втрачають лінійність, набувають рис мозаїчності, стають фрагментарними, уривчастими, іноді напруженими і різкими, зхвильованими чи медитативними; змінився стиль письма, але не втрапилася цілісність картини. Твори М. Коцюбинського мають імпресіоністичну композицію, яка становить один із головних засобів передачі переживань героя. Побудова імпресіоністичної композиції ґрунтується на ритмі, гармонії, контрасті, поліфонічності, їй властива фрагментарна цілісність. Першість надається конкретному і випадковому. Відтак, робимо висновок, що зображальна площина оповідання чи новели не є інформацією про навколишній світ героя, а є символами, які репрезентують перебіг його почувань.

М. Коцюбинський був незвичайним письменником із виразним стилем написання, специфічною рисою якого був особливий характер його тропів, що передавали тонку гру фарб і відтінків. На думку М. Коцюбинського, письменники повинні знати фарби і колір, так само як і художник. За його словами, колір повинен допомагати слову. У пошуках нових зображально-виражальних засобів М. Коцюбинський переносить у свої твори формотворчі засоби живопису (лінійну, кольорову, тональну перспективу, світлотіньові співвідношення, передні та дальні плани), вдається

до акварельної техніки, застосовує гіпотипозис. Функціонування архітектурних образів у новелах Михайла Коцюбинського спрямоване не лише на окреслення місця дії, а й меж внутрішнього світу героя, розмірів та емоційної тональності його переживань. Єдність простору у новелах митця слугує формою передачі єдності душевної сфери людини.

У творах М. Коцюбинського світосприймання сприяло посиленню інтересу до змінюваного стану людської душі, потребу зафіксувати будь-який настрій, миттєве враження, думку, погляд. У пошуках свіжих досконалих засобів образотворення письменник вдавався до прийомів живопису (мистецтв), що позначалося як на структурному рівні прози, так і на семантичному. У жанровому аспекті це спричинило прогресивне витіснення цілісних епічних картин поезіями окремих замальовок, короткими етюдами, сценками. Це дало поштовх до того, що об'єктивне змінилося на суб'єктивне зображення дійсності, яке не претендує на цілісність і безсторонність, але пропонує особисте бачення світу як єдність істинного й справжнього буття. Тож, світобачення саме через враження, яке уповні реалізоване у пізніх творах М. Коцюбинського, сприяло виникненню контактної мистецької зони, де перетиналися література та живопис.

У творах М. Коцюбинського ми спостерігаємо за жанровими модифікаціями, які виникали під впливом музики чи живопису, при цьому письменник застосовував різні художні техніки; поєднувалась фрагментарна побудова сюжету, гострота характеристик – з умінням живописати словом (при відсутності довгих розтягнутих описів, традиційних портретів тощо). Аналіз стилю письменника приводить дослідників до висновку про наявність глибокого внутрішнього драматизму, яким пройняті всі художні компоненти твору.

### Розділ 3.

## ІМПРЕСІОНІЗМ У МУЗИЦІ І В МИСТЕЦТВІ СЛОВА: МІСЦЕ ПРОЗИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО У НОВАТОРСЬКОМУ ПРОЦЕСІ ООНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВ

*Глибоким зором і пером тонким  
Він слугував народові своєму.  
Болючи душею разом з ним.  
(М. Рильський)*

### 3.1. Творення сюжету прозового твору за сюжетом пісні

Композитор і музикознавець Б. Асаф'єв називав музику «мистецтвом інтонаційного смислу» [17, с. 6–7]. Інтонація людського голосу несе в собі стан внутрішнього світу, смисл мови, повноту переживань, маючи, також національну характерність і спосіб замальовувати індивідуальні особливості особи. Музика відображає дійсність не за аналогією з живописним зображенням, а за аналогією з мовною інтонацією. Вона реалізовує емоційно-смиловий зміст, духовний світ людини за допомогою способу, який подібний до того, що втілює все це в інтонацію мови, тобто через зміну людської мови за допомогою висоти, сили, тембру, довготи, ритму тощо, що і є основою її образності.

В. Ванслов слушно зауважував, що «...змістом музики є безпосередньо почуте життя душі, інтонаційно виражене переживання і почуття людей. Спираючись на виразну природу мовної інтонації, музика сама є свого роду інтонацією, яка утворює емоційний образ музичного і життєвого переживання. Цей емоційний

образ є прямим і головним змістом музичного образу. Музика дає нам ніби хід переживань, безпосередньо перевтілення предметного і понятійного змісту. Але до чистого руху емоцій її образність не зводиться. Опосередковано вона включає і предметний, і понятійний зміст переживання, розкриває його повноту, смисл, тобто в цілому відображає життя» [7, с. 25]. Емоції – не тільки ставлення людини до світу, вони є і своєрідною формою його відображення. Це відображення немає виразності, але воно змістовно, смислово значуще. Емоції з'являються на основі сприйняття предметних явищ, образів, думок, вони супроводжують і характеризують їх. Тож емоції дають не відкрити характеристику явищ, і стають безпосередніми їх відображеннями.

Оскільки, за словами Ванслоа, «в звуках виражається життя душі», відповідно музика за своїм змістом універсальна, як і інше мистецтво. У музичні образи входить предметний світ, а також події людського життя, спільні відносини – все багатство об'єктивної дійсності, породжуючи світ людських емоцій.

Музика в житті Михайла Коцюбинського займала вагоме місце. До того ж, наприкінці XIX ст. гостро поставало питання про необхідність пошуку нових форм, нового змісту у мистецтві, вироблення нових художніх засобів і нового стилю зображення дійсності. І музика була одним із важливих мистецтв, які впливали на літературу.

Отже, досліджуючи художню творчість Коцюбинського, простежуємо такі шляхи взаємодії з музикою:

- використання пісень, їх сюжетів («На крилах пісні», «Тіні забутих предків», «На віру», «Дорогою ціною»);

- залучення палітри музичних засобів, елементів музики, їх перетворення на словесну творчість («Intermezzo», «На острові», «Сон»);

- використання музичних жанрів («На крилах пісні», «Intermezzo»);

- ритмо-мелодика твору («Intermezzo»);

- використання звуку як основної художньої складової («Цвіт яблуні», «Intermezzo»);

– використання музичних прийомів: контрапункту, вібрації, ритму тощо («Цвіт яблуні», «Intermezzo» та решта досліджуваних творів);

– структура, подібна до симфонії, ноктюрну, сонати («Intermezzo», «На острові»);

– використання у творах музичних тем, асоціацій та алюзій («Intermezzo», «На острові»).

Пісня пройшла через все життя Михайла Коцюбинського, вона стала провідним лейтмотивом його творчості. Письменник неодноразово звертається до сюжетів, у яких пісня відіграє важливу, чи не провідну роль. Найяскравіше це виявилось у оповіданні «На крилах пісні» (1895). Натхненний чумацькою піснею, автор створює широку поетичну картину народного життя. В основу твору покладено народну пісню «Чумак» («Ясно, ясно, а сонечко сходить»). Михайло Коцюбинський добре знав різні варіанти цієї пісні, записані фольклористами. Один з них вміщено в збірці І. Рудченка «Чумацькі народні пісні» (1874), що була в особистій бібліотеці письменника. Та М. Коцюбинський свідомо зупинився на варіанті, який записав зі співу селян. Крім основного «наспіву», письменник уводить до свого твору цитати із різних народних пісень: «Та сірі воли, сірі, половії», «Ой у полі криниченька» тощо. Вони й визначають «драматургію» оповідання, з'являючись у поворотних моментах розповіді. Не лише сюжет (перебуваючи у чужих краях, письменник чує рідну пісню про тяжке, сповнене тривоги і випробувань життя чумака), а й вся розповідь стилізована під пісню, з якої випливає повільний ритм оповідання. Коли читаєш цей твір, відчувається мелодійна виразність голосу пісні, яка не просто майстерно переказана – її розвинуто, піднято до широких узагальнень. У М. Коцюбинського відбувається своєрідне переосмислення фольклорного твору засобами іншого виду мистецтва (пісня, «симфонізована» в оповідання) [63, с. 32]. Приклади подібного використання фольклорного матеріалу в музиці віднаходимо і у «Другій симфонії» Л. Ревуцького, і в творчості М. Леонтовича. У композиторів – це приклад симфонізації пісні. У М. Коцюбинського ми спостерігаємо коли пісня симфонізується

в оповіданні. «На крилах пісні» – один єдиний приклад такого використання пісні у всій творчості Михайла Коцюбинського: в інших же творах письменник залучає різні музичні жанри до про-яву основної сюжетної лінії, але ці музичні жанри не стають осно-вою твору як у оповіданні «На крилах пісні». 25 червня 1895 р. М. Кононенко написав листа М. Коцюбинському, в якому обумо-вив мету свого редагування і зазначив: «... витримані частинки, що складають собою цілу картину поезій, картину музики душі, а музика ця мусить бути витримана, як хороша п'єса (у нотах), щоб читач міг наблизитись до автора і зрозуміти і очарувати себе не так, як йому хочеться, а так, як почуває художник, у якого глибше і ширше чуття поезії і естетики взагалі...» [33, с. 535]. Далі, наприклад, у повісті «На віру» музика є вагомим факто-ром у розкритті характерів головних героїв. Пісня, яку співала Настя, привернула увагу Гната. «Ниви їх були поруч. Дівчина співала якусь пісню. Йому сподобався голос дівчини, і він подумав, що добре було б слухати таку пісню в хаті довгого зимового вечора. (...) Настя якось зразу припала йому до серця» [33, с. 42].

Не можемо оминати увагою і художню повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків», цей твір повністю про-сякнутий музичними і народнопісенними образами. «Недарма Олена Кульчицька, створюючи свої ілюстрації – мистецькі комен-тарі до цього твору, доповнила їх нотними зразками гуцульських співанок» [19, с. 214]. Як зазначалося, написанню цій повісті передувала кропітка праця і спілкування із знаним фольклорис-том В. Гнатюком, детальне вивчення фольклорно-етнографічного дослідження «Гуцульщина» В. Шухевича і багато інших наукових праць.

В основі сюжету повісті лежать народні легенди про те, що творцем музики є чорт. Саме так Іван, герой повісті вчиться грати свої мелодії на сопілці. Блукаючи, малий Іван спинається високо в горах. «І ось раптом в сій дзвінкій тиші почув він тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку! Застиглий і нерухомий, витягнув шию і з радіс-ним напруженням ловив дивну мелодію пісні. Так люди не грали,

він принаймні ніколи не чув. Але хто грав? Навкруги була пустка, самотній ліс і не видно було живої душі. Іван озирнувся назад, на скелі, – і скаменів. На камені, верхи сидів «той», шезник, скривив гостру борідку, нагнув ріжки і, заплющивши очі, дув у флюяру. «Нема моїх кіз... Нема моїх кіз...» – розливалась жалем флюяра. Та ось ріжки піднялись вгору, щоки надулись і розплющились очі. «Є мої кози... Є мої кози...» – заскакали радісно згуки...» [37, с. 181]. Головний персонаж повісті – це ліричний, чуйний та щирий хлопець. Використавши народне повір'я про те, що лісовик-Чугайстр відразу бере в танець того, кого зустрічає М. Коцюбинський розписує картину танцю. А Марічка також музично обдарована, співає співанки, які «здається, гойдалися з нею ще у колисці, хлюпались у купелі, родились у її грудях, як сходять квітки самосійні по сіножатях, як смереки ростуть по горах». Закінчується повісті обрядом поховання, що теж має свої традиції з використанням музики.

Також у багатьох інших оповіданнях, повістях, новелах письменник залучає різні народнопісенні жанри до виявлення основної сюжетної лінії, хоча вони й не стають основою твору, як у згаданій повісті. Так, наприклад, у повісті «На віру» (1891) пісня є вагомим чинником у розкритті характерів головних персонажів. В оповіданні «Дорогою ціною» (1901) не цитуються пісні, проте з його сюжету стає зрозумілим, який значний вплив справляють на героїв пісні про Коліївщину, про втечу кріпаків на вільні землі за Дунай. В акварелі «На камені» музика є одним з вирішальних факторів характеристики героїв. Молодий наймит Алі, стрункий і гарний, – музично обдарована людина. Саме звуки його зурни, що линули вечорами над селом, привернули увагу Фатьми. Жінка з гір почувала себе самотньою в цьому приморському селі, в родині осоружного чоловіка, за якого її проти волі віддали заміж. «Літніми вечорами, такими тихими й свіжими, коли зорі висіли над землею, а місяць – над морем, Алі виймав свою зурну, привезену з-під Смірни, примощувався під кав'ярнею або де-інде і розмовляв з рідним красем сумними, хапаючими за серце згуками. <...> ...Зурна повторяла один і той самий голос, монотонний,

невиразний, безконечний, як пісня цвіркуна, аж робилось млосно, аж починало під серцем свербіти, й запаморочені татари підхоплювали в такт пісні:

– О-ля-ля... о-на-на» [36, с. 150].

Цей вигук-приспів «о-ля-ля... о-на-на...» стає рефреном цілого епізоду оповідання. Під звуки зурни, що їх слухає Фатьма, пливають її невеселі думки про рідне село. Музика стає символом туги молодої жінки за батьківщиною, вона зближує двох самотніх людей. Монотонний ритм східної мелодії впливає не тільки на характер, а й на побудову цього епізоду, близького до музичної форми рондо.

Пісня і усе, що з нею пов'язане, для персонажів М. Коцюбинського становлять неабияку цінність і навіть сокровенне таїнство. Наприклад, в оповіданні «Як ми їздили до Криниць» (1908) пісня набуває статусу ще одного персонажа: окрім героя та його подруг, пісня, хоч і не названий, однак активний учасник ярмарку. Вона захоплює, надихає людей, перетворює «ярмаркову прозу», як влучно підмітив М. Коцюбинський, на свято, на «поетичне»: «...з димом з землі здійснюється вгору і пісня. Не правда ж, є наче щось спільне між вогнем і співом? Як окремі вогні вгорі змішали свій дим, тож і окремі хори, як племінь, сильні й яскраві, зім'ялись в нестройну хвилю, в мозаїку згуків...» [37, с. 11]. Герой оповідання постійно реагує на пісню, її звуки «щось будять» у його душі, він «хоче співати, своє щось». Пісня асоціюється із пам'яттю поколінь, тому герой прагне «розкласти священний вогонь і видобуть з грудей дрімаючий предківський голос» [37, с. 11]. Пісня пов'язує людей, на ярмарку всі співають – «в одно ухо влітає весела пісня, а в друге сумна»; тому пісня у творі схожа на саме життя, нерівномірне, бурхливе і водночас буденне. Цей натяк на буденність пісні, звичайність, підсилено у фрагменті зі співом дівчини-селянки: «Онде співає дівчина в синім – наче волошка, руки великі, червоні і недомиті. Співає сама. Старанно і сумлінно витягує голос, важко, у поті чола працюють груди і робить горло. Ні одна нота не пропадає. Так вона, певно, копає в городі, поле картошку або сапає. Все по-хазяйськи...» [37, с. 12].



У композиції оповідання, зокрема у структурі образу головного героя, пісня відіграє важливу роль. Окреслені «пісні» фрагменти суголосні душевному стану героя, вони водночас мають і екзистенційну функцію. Пісня ліризує оповідь, надає ярмарковому вечору відтінку інтимності, а також концентрує в собі ідеї єдності людей, спадковості поколінь, досягаючи тим самим статусу важливого структурного компонента композиції твору.

На посиленне функціональне навантаження пісні в оповіданні «Як ми їздили до Криниці» вказують слова письменника з листа до дружини, у якому він описував враження від ярмарку в Лубенському повіті: «Кожне село стоїть своїм табором, палають вогонь, і цілу ніч співає хорами. Співають всі гори, співає долина, горять вогні на землі і свічки на рогах волів» [37, с. 363]. Саме пісня над нічною долиною і перетворила звичайний ярмарок на священне таїнство, виникали у письменника специфічні асоціації і спричинилося до появи тексту, насиченими звуковими образами, «голосом теплим, немов зогрітим біля вогню», «Старанно і сумлінно витягує голос, важко, у поті чола працюють груди і робить горло. Ні одна нота не пропадає...», «Скоро уся долина і гори блищать вогнями, і разом з димом з землі здіймається вгору і пісня... Як окремі вогні вгорі змішали свій дим, так і окремі хори, як полонінь, сильні й яскраві, зіллялись в нестройну хвилю, в мозаїку згуків...» [37, с. 11–12]., відтак, текст твору розлинається, стає невичерпним для аналізу.

Отже, М. Коцюбинський знаходить у пісні джерело глибокого художнього пізнання дійсності. Народна пісня збагачує арсенал зображально-виражальних засобів прозаїка, набуває значення структуротвірного компонента композиції творів. До того ж вона сокралізується, перетворюється на священне дійство, на носія народної пам'яті, культури, ментальності. М. Коцюбинському блискуче вдалося передати це завдання пісні, при цьому письменник уникає описів етнографічного характеру, витворює суб'єктивні настроєві картини, що проте передають колорит і цілісність характерів персонажів. Сприйняття словесного і більшою мірою мелодійного складників пісні, властиве творчій манері Михайла

Коцюбинського, позначилися на частотності використання музичних і загалом звукових методів і, без сумніву, виявило ознаки поетично-музичного світогляду письменника, а також послужило засобом передачі психології героїв.

Таким чином, М. Коцюбинський часто переймає з музики порівняння або художні образи. «Я весь був як пісня як акорд суму, що злився з піснею моря та скель» (новела «Сон»). Зображення південної природи звучить музичними тембрами: «Хор цвіркунів м'яко сюрчав в сухій траві, а один з них, покриваючи все, дзвінко тягнув свою ноту, наче між землею і небом, понад застиглим морем снувалася і дзвеніла безконечна срібна струна». Відзначається особливою красою картина лісу, що починає казку «Хо»; романтичний та динамічний, одночасно, опис грози у етюді «Лялечка», як симфонічна розробка. Отже, твори Михайла Коцюбинського невичерпно музикальні. Тому що, митець «вмів музично мислити, озвучувати літературні образи, симфонічно розвивати думку своїх творів».

### **3.2. Зв'язок прози М. Коцюбинського з музикою на структурному рівні й у системі настроєвості літературного твору**

Свого часу І. Франко у статті «З останніх десятиліть XIX ст.» виокремив характерну рису «нової белетристики»: мислителю здалося, що вона прагнула «наблизитися скільки можна до музики» [61, с. 526]. Без сумніву, проза М. Коцюбинського чудово ілюструє цю тезу.

Так само, як і у випадку зі взаємодією живопису і літератури, залучення музичних прийомів у творчості М. Коцюбинського відбувається поступово, однак швидше. У перших творах, в яких реалістична традиція ще досить сильна («Ціпов'яз», «П'ятизлотник», «Харитя»), можна знайти «елементи музичності», однак активне використання засобів музики аналізуватимемо після твору «На крилах пісні». Такі зміни в поезиці Коцюбинського вочевидь зумовлені зрушеннями в парадигмі художньо-естетичного мислення, які відбувалися на межі XIX–XX ст.: зображення пере-

дусім не через матеріально-предметну чи раціональну сфери, а через почуття й переживання, тобто враження, зокрема, й від цієї сфери. Саме важливість миттєвого сприйняття для імпресіонізму споріднює його з музикою. Ще Фрідріх Шиллер говорив, що музика, незважаючи на нездатність репрезентувати змістову сторону поняття, має величезний виразний потенціал, що робить її значущою для літературної творчості. Музика є мовою серця і почуттів, як твердили романтики, відтак музика в літературному творі кардинально розширює його зображально-виражальні межі, їй належить вагома роль у випадках, коли враження не можна передати словами. Завдяки звукам відбувається метафорична гра між минулим та теперішнім – музика спонукає героїв до спогадів про минуле («На камені»), і пробуджує від задуми та повертає в реальний світ («Intermezzo»). Музика у творах М. Коцюбинського відіграє важливу роль у розвитку художньої дії та створенні характерних портретів героїв – розкритті їх духовного психологічного стану, світосприйняття та особистих взаємовідносин. Наприклад, в оповіданні «В дорозі» мелодія природи, розбурхала творчу уяву героя, надихнула на асоціативні паралелі, створила яскраві порівняння, персоніфікації («червоний вогник цвів серед ночі, як квітка щастя»; «чорний павук-турбота почав уже ткать свої сіті», «хмари – отари білих ягнят, пастух – золоте сонце»). Особливість світовідчуття героя проявляється в уподібненні процесів, що протікають у природі, категоріям звукового ладу (дисгармонія, мажорна тональність під час вечірнього спокою): «Заскакало по листі, збудило повітря, шттовхнуло землю і вогко дихнуло просто в лице. Пронеслось шумом, обмило землю і щезло. А тоді вплив на небо місяць. Кирило вийшов у сад і ялось разом убрав у себе важкі дерева, повні, як губка, водою, сріблястий регіт мокрих листочків, шептання крапель поміж галузок, обійми тіней з зеленим світлом і синє глибоке небо, просте, спокійне. Природа зітхнула повними грудьми, зітхнув і Кирило» [36, с. 284]. Завдяки поліфонічній розробці теми, коли на основний мотив нанизуються різноманітні за силою звучання імпульси психічного стану героя, що фактично тотожне музичному контрапункту, оповідання

«В дорозі» звучить як переможний гімн життю, йти далі і не зупинятися ні перед чим.

Звернення до музичного мистецтва у прозі М. Коцюбинського зумовлює, не лише природною музичною обдарованістю письменника, а й його посиленою увагою до царини психічного, граничних станів людської душі. Відхід від предметності, натомість актуалізація найтонших порухів душі, властива імпресіоністичній поетиці, викликали присутність посиленого музичного струменя у творах письменника. Особливо музичне інструментування відчутне у новелі «Intermezzo», чи не найвідомішому творі М. Коцюбинського. З італійської *intermezzo*, в дослівному перекладі означає «перерва». Тож інтермецо (італ. *Intermezzo*, від латин. *Intermedius* – той, що знаходиться посередині) – 1. Невеликий музичний твір довільної будови, виконуваний між окремими частинами опери. 2. Музична п'єса, що є вставним номером серед інших п'єс (іншого характеру і настрою), в інструментальній музиці може виконувати роль тріо в трьохчасній формі (Р. Шуман), або середньої частини в сонатному циклі. В опері Інтермецо може бути як чисто інструментальним, так і вокально-інструментальним хоровим [50, с. 547]) називали в XVII ст. невеличкий музичний твір, що виконувався в перерві між актами трагедії, а пізніше – опери. М. Коцюбинський вживав цей термін у непрямому значенні: це не просто перерва, перепочинок ліричного героя, якого читач асоціює з автором твору на лоні природи, а боротьба з життєвою втомою, він бореться за душевний спокій. У листах до дружини у період написання новели весь час прохоплюються зауваження, що показують процес цієї боротьби: «Погано, що й досі не можу сісти за роботу. Чи то сільське повітря, чи то втома, але не хочу писати, думки не йдуть до голови, хоч це мене мучить. Може, таки переможу себе» [40, с. 93].

Під час такого перепочинку він слухав симфонію поля, хор жайворонків: «грають на проміннях», «яскравий згук», «б'ють дзьобами в золоте сонця», «в небі співають хори, грають цілі оркестри», бринить «срібна струна цвіркуна», слухав музику природи.

Тож відзначаємо оригінальну звукову «оркестровку» твору. Ліричний герой вслуховується у «велику тишу» природи, намагаючись щось почути, ця природа не мовчить, а відгукується різноманітними зачаровуючими незвичайними звуками: зозуля й жайворонки співають, хлюпочеться вода в криниці, ниви «затягують» співучою арфою нив: «Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна» [36, с. 303]. У творі присутні непрості слухові та зорові асоціації, що утворюють своєрідний звуковий тон: «Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін: ку-ку! Ку-ку! – і сіє тишу по травах» [36, с. 300]. У новелі «Intermezzo» естетичний потенціал музики, тобто особлива звукова «оркестровка» твору, що також виконує функцію символічного вираження головної ідеї твору.

Оцінюючи «Intermezzo», критики слушно зазначали неодноразово про незвичайний симфонізм цієї новели. Справді, і цілісна композиція твору, і структура окремих його частин – мотивів, епізодів, описів, розгортається за принципом контрапункту. Зазвичай автор одночасно розгортає кілька мотивів, ведучи їх паралельно та по чергово виділяючи один із них як провідний; ці мотиви повторюються та варіюються, то підсилюючись, наростаючи, розгортаючись, то послаблюючись та стихаючи. Саме така композиційна природа характеризує симфонію. Проте зв'язок новели з музикою проявляється не тільки на рівні композиції, він помітний у зміні та моделюванні ритму навіть на мікрорівні – в фонічній організації мови, у створенні алітерації та асонансів, звуконаслідувальних ефектів [54, с. 116]. Симфонізм цілого твору проявляється у продуманому, як уже неодноразово говорилося, «оркеструванні» його складових. Так, перша частина новели має переважно драматичний тон, адже тут виражено сутність конфлікту, співіснування та боротьбу різних настроїв у душі героя. У наступних епізодах чергуються лірично-идилічні та елегійні тони. Далі знову, за словами Я. Поліщука, настає фаза драматичного загострення, яка провокує патетичний фінал твору.

М. Коцюбинський вдається до звукової «оркестровки» твору, у повісті «*Fata morgana*» «З сільських настроїв» (1910): таким епізодом є опис спустілої панської економії, де одна з попередньої голосніше реве голодна худоба. У новелі «Сон» (1911) це – чудова «симфонія дощових крапель» у нічному місті. «Капало з стріх, з ринв, з стін. Вони грали, співали, дзвеніли, міняли темп, силу і голос. Незабаром вулиця обернулася в симфонію крапель. Непомітно впливали з туману ліхтарники, розносячи світло. Тихими вулицями в вечірній мряці, по всіх усюдах розтеклися з легким гойданням червоні вогні. Чорніли тільки в ліхтарниках ноги, а над ними гойдався вогник. Оживлялась музика крапель, сумних і веселих, лінивих і жвавих, глухих та дзвінких» [37, с. 156–157]. Також в оповіданні «В дорозі», ми бачимо картину дощу, що теж є музичною. У м'яких, приглушених тонах «оркестровано» епізод в очереті, де лежав поранений Остап, в повісті «Дорогою ціною» (1901).

Як бачимо, самі звуки життя та шуми перетворюються у творах М. Коцюбинського на музику. Естетизація життя, як писав Єфремов, була яскравою гранню таланту Коцюбинського. «Для художника тепер вже не околишні події становлять суть твору й не вони притягають його творчу увагу, – пише С. Єфремов, – вражіння, настрої, інтимні переживання в гармонії з оточенням, внутрішній дух річей, навіть у Метерлінковому розумінні – ось що головне тепер для його». Занедбання сюжету М. Коцюбинський надолужує через «багатство настроїв та переживаннів, масу згуків і образів, глибіню психологічного аналізу, майстерне протиставлення інтимних порухів душі до околишніх обставин» [16, с. 267]. У творах М. Коцюбинського також знаходимо багато фрагментів, у яких «бере участь» музика, музичні звуки. Часто ці епізоди виконують важливу роль у розвитку сюжету чи в змалюванні характеру героя.

У повісті «*Fata morgana*» М. Коцюбинський за допомогою музичних образів зображує побут селян та окремі події в їхньому житті, акцентує увагу читача на такій рисі народу, як любов до мистецтва, зокрема він розповідає, як після важкої праці увечері, чи то в неділю десь на вигоні збирається молодь, грають

музики, по селу, лунають пісні. Вабить музика й літніх людей, а в окремих із них вона породжує думки про долю своїх дітей.

Нерідко письменник використовує алегоричний образ струн, щоб з його допомогою передати глибокі переживання людей, напруженні події. Наприкінці твору М. Коцюбинський вживає слово «струни», щоб яскравіше підкреслити трагічний момент кривавої розправи над бунтарями.

– «Де Хома Гудзь?

– Нема. Не прийшов.

На хвилину залягла тиша і натяглася, наче струна. Кого тепер? Чия смерть вилетить з рота і впаде на тім'я, як камінь? Було чутно дихання...» [37, с. 137].

Музичний елемент у повісті «Fata morgana» дуже важливий, він поглиблює характери людей, загострює соціальний конфлікт, робить пейзаж виразним. Тож, на допомогу слову приходять колір і музичний звук, власне їх взаємообумовлена взаємодія: «Вже нічого нема на вулиці, все щезло, як сон, пил поволі сідає на землю, а вечірне повітря все ще тремтить живим акордом завмираючих згуків...» [37, с. 54].

У повісті «Тіні забутих предків» (згадувалось вже про це у попередньому підрозділі) музика виступає важливим компонентом розвитку сюжету, наприклад, в його основі лежать гуцульські легенди про те, що творцем музики є чорт (герой зустрічає чорта, який грає неймовірно красиву мелодію). Іван має поетичну душу, вміє передавати власні враження від природи грою на сопілці. Так само Марічка є музично обдарованою, її співанки легко «родяться у її грудях», як «смереки ростуть по горах».

Ці риси ми спостерігаємо і в інших творах, взяти знову ж таки етюд «Невідомий», тут ми, читаючи, відчуваємо тембр та тональність: «Глухо гудів соборний дзвін, довго і жалібно плакав затоплений дзвін. Шуп-шур... шур-шур... – мірно чалаполи ноги. І все, що йшло в тумані, ставало тінню й щезало навіки» [36, с. 261]. Ці музичні звуки, голоси дають нам змогу виразити внутрішнє життя людини саме цілісно через внутрішнє, як перебудову власного психологічного світу, його оновлення, переосмислення

минулого, а можливо навіть і ще раз пережити минуле: «Але я ще живий. Чую під собою твердий тюремний матрац, бачу своє тіло... Заплющую очі. Вогняні кола. Танцюють і сиплють іскри... А тепер... тепер пливе вже річка життя...» [36, с. 257].

Отже, М. Коцюбинський вдається до музичного оркестрування власної прози, увиразнюючи у такий спосіб психічні стани персонажів; симфонізм пронизує усі твори письменника, навіть ті, у яких безпосередньо не йдеться про музику. Музичні образи у творах слугують одним із джерел психологізму. Варто зазначити, що дослідники творчості М. Коцюбинського зазначали, що зв'язок із музикою, властивий художньому мисленню М. Коцюбинського розширює межі сприймання його творів. Увага до психологізму (Ю. Кузнецов про психологічний імпресіонізм письменника) пов'язує його доробок з культурно-історичним контекстом, до того ж психологізм у творах реалізується через зв'язки з історичною епохою і закономірностями розвитку таких форм культури, як філософія, релігія, наука і мистецтво. М. Коцюбинський трансформує враження від зовнішнього крізь призму музичної стихії, при цьому вербалізує їх, створюючи тонкі замальовки вражень персонажів.

Саме музичне оркестрування прози забезпечує посилення суб'єктивного сприйняття дійсності, бурхливу зміну настроїв, втілену у різних текстових фрагментах (що нагадує частини симфонії), розмитість образів (посилення поліфонії творів) та збільшену сугестивність словесного матеріалу.

Застосування прийомів поліфонізму і контрасту, увага до текстового ритму (в організації структури і мовного матеріалу), тональності, яка гармонійно наливається від світлої і радісної до трагічної (наприклад, «На острові»), використання промовистої художньої деталі та символу, – ці та інші специфічні ознаки творчої манери М. Коцюбинського дають підстави говорити про настроєвість прози письменника, що, безумовно, споріднює його доробок із музичною стихією. Сонячною симфонією можна назвати новелу «Intermezzo», журливими акордами бринять твори «На острові», «В грішний світ», з розпачливою



руладою асоціюється акварель «На камені». Музичні рефлексії у прозі М. Коцюбинського з'являються при прагненні передати миттєві враження, швидкоплинні настрої і переживання, надати форми неясним порухом душі, спогадом, відтворити емоційний етап персонажа. Саме музично-звукові асоціації визначають настроєве тло оповідей М. Коцюбинського, ведуть лінію психологічного сюжету.

Про музику М. Коцюбинського писали українські дослідники – це М. Машенко, Н. Шурова, Я. Поліщук та ін. Як говорить М. Машенко: «своєю специфікою література найбільше зближується з музикою» [49, с. 3].

У далекому минулому література та музика були одним цілим. Стародавні поети (наприклад, Есхіл, Софокл, Еврипід та інші) вони склали музику до своїх творів і були виконавцями. З часом музика і література виділилася в окремі види мистецтва. Однак цей процес розмежування й досі триває, про що свідчить творчість митців, в житті яких не лише об'єдналися, а й стали нерозривним цілим література та музика, наприклад Л. Українки, П. Тичини, М. Рильського. Взаємопроникнення слова й музики спостерігаємо у творах, побудованих на музичному матеріалі: «Музикант» Т. Шевченка, «Intermezzo» М. Коцюбинського, «Impromptu phantasie» (1894), «Valse melancolique» (1898) О. Кобилянської та багато інших.

Наприклад, твір О. Кобилянської «Impromptu phantasie», назвою якого письменниця обирає однойменний етюд Шопена, як зазначає Ю. Кузнецов: «Наче зітканий з музичних імпресіоністичних вражень. Він передає складну гаму переживань творчо обдарованої натури...» [43, с. 110], що дуже схоже на творчість Коцюбинського. Спогади дитинства зринають в уяві ліричної героїні, коли вона чує «торжественні, поважні звуки дзвонів». До цих звуків приєднуються мелодія бурі, звуки зі ставка, гудіння бджіл, і все це перетворюється на музику життя, яку слухає лірична героїня: «Вона бачила образи в тонах, відчувала образи в тонах, переживала в уяві з'явища, котрі творила сама: казкові, фантастичні, неможливі...» [30, с. 459]. Так само «Музичні» імпресіоністичні

враження становлять структуру «Intermezzo» М. Коцюбинського, подібну до імпресіоністичних фрагментів музичних творів композитора В. Барвінського. І в «Intermezzo», і в «Impromptu phantasie», цілісне мелодійно-гармонійне розгортання образної системи підсилюється іншими наскрізними елементами. Так, в оповідь про духовно багату, творчу особистість О. Кобилянська вкладає легкий сум, що передається художньою деталлю – «меланхолійний усміх», «смутий усміх» і підсилюється наприкінці твору поетичним порівнянням, забарвленим у колір жалоби: «Що се є, що крізь усей той блиск, котрий хвилює так розкішно, крізь мою душу... в'ється щось, немов жалібний креповий флер?» [30, с. 463]. Сум навіяний згадками про нереалізовані творчі можливості. І далі Ю. Кузнецов пише: «Обрана довільна форма спогадів немов організовується єдиною музичною структурою, яка підпорядковує собі інші елементи образної системи, зумовлює цілісність і закінченість твору» [43, с. 111]. Такий же принцип композиції новели М. Коцюбинського «Сон».

На думку Я. Поліщука, Михайло Коцюбинський у своїх творах долає властиве письменникам-традиціоналістам сприйняття дійсності як «сталої, об'єктивно зумовленої константи для творчості». Натомість репрезентує інший тип письма, що подає життя як «постійний, безугавний процес» [54, с. 183]. Як стверджує Л. Гінзбург, «естетично значущі образи виникають в самому житті» й передовсім коли йдеться про образ людини, її характер [10, с. 10]. Звідси спостережені в творчості М. Коцюбинського увага до нових технік, що зображають плинні душевні стани людини, вдавання до експериментів з формою, метою яких стає миттєве осяяння в якийсь конкретний момент життя, як-от в оповіданні Михайла Коцюбинського «Сміх». Нажаханий чорносотенним мітингом герой новели доходить до граничної межі страху, коли чує сміх власної служниці. У момент усвідомлення глибини тої лютої ненависті наймички до панів герой врешті здобувається на шире співчуття людині, яке попри усі його міркування, палкі промови перед простим людом не чіпало досі серця, лишалося на рівні холодних обсервацій розуму. «Обіймав ними цілу картину й найменші дріб-

ниці. Побачив те, біля чого щодня проходив, як той сліпий. Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані... як у тварини [...] тверду лаву, на якій спала... поміж помий, бруду й чаду... ледве прикриту... Як у барлозі... Як та тварина...» [36, с. 245]. Надтонко фіксує письменник миттєві враження героя від дійсності, що максимально сконденсовані під впливом подразника (сміху Варвари) зривають покрив із приспаної свідомості, оголюючи внутрішнє ество людини. Людина має здатність мімікувати, із потоку соціального життя виокремлювати найдоречніші, найбільш комфортні елементи для конкретної ситуації (професійної, побутової тощо). Чубинський уявляв себе поборником ідей демократії, людиною із європейськими цінностями, небайдужою. Так, Чубинський вважає себе талановитим промовцем («промова, здається, удалась йому»), таким собі передовим інтелігентом. І коли лунає сміх Варвари, герой розуміє, що його внутрішня версія самого себе руйнується, бо він насправді далекий від «істинного співчуття» (якщо вдатися до визначення С. Цвейга) найманому робітникові, йому стає соромно («йому було душно, не мав чим дихати») і сором поборює врешті страх перед некерованим натовпом («підбіг до вікна й, не пам'ятаючи, що діє почав одкручувати гайку») і пробуджує співчуття до Варвари, яке виливається в розпачливого та безпорадного запитанні: «Чом вона не страйкує?» [36, с. 245]. Викликає подив майстерність із якою письменник витворює тонку й мінливу психологічну структуру героїв оповідання шляхом добору, символічного осмислення психічних елементів. Як зазначають дослідники, «розкриття душевних станів, внутрішнього світу людини вводить творчість М. Коцюбинського у сферу психологізму» [62, с. 43]. На досягнення такої мети працює увесь арсенал суміжних мистецтв, переважно живопису та музики. Як зазначає Ю. Кузнецов, М. Коцюбинському «за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини в їхній дійсній складності» [43, с. 155].

Сміх Варвари письменник передає застосовуючи синестезійні ефекти: «той сміх бив йому просто в лице», «немов дощ блискавок сипав той сміх», «дикий регіт один скавав по хаті» [36,

с. 244]. Цей звук сміху є структуротвірним для організації образів оповідання, що подібно до Барвінського, Кобилянської. Звукові коливання наливаються силою, тужавіють і вбираються в шати тілесності аж до відчуття фізичного дотику, тактильний ефект настільки потужний, що звук «б'є в лице». Спостережена градація в зображенні хвилі сміху: спочатку він стримуваний Варварою, потім побороє наймичку («... хиталась од сміху, як п'яна, аж великі груди її скакали під заялженим убранням») – і вмить вибухає, «непереможний, п'яний»: «...клекотів у грудях і лиш, як піну, викидав окремі слова: «Ха-ха-ха!.. всіх ... викоренити... ха-ха-ха!.. щоб і на насіння... всіх!.. а-ха-ха!.. – вона аж хлипала» [36, с. 244]. Далі сміх перетворюється на дикий регіт, що видається пришиклому Чубинському самотійною смертельно небезпечною істотою, що вирвалася на волю просто посеред кімнати. Той регіт асоціюється з гострими ножами, з дощем блискавок, зі стихією вбивства і жаху, поєднується з некерованою тваринністю, що вихлюпнулася на вулиці чорносотенним мітингом. І хоча, як зазначає Я. Поліщук, «друга половина XIX ст. в європейському мистецтві минула під знаком культу візуальної образності, а найбільш революційним пунктом цієї програми стала творчість художників-імпресіоністів» [54, с. 199–200], для М. Коцюбинського, що, безумовно, використовував імпресіоністичні живописні техніки, надто вагомим компонентом у передачі психологічних станів залишалася «музичність». В оповіданні «Сміх» на передній план якраз виходить звук як основний художній наскрізний мікрообраз: тихі зойки перестрашеної пані Наталі, спокійний голос Варвари, дитячий сміх та плач, «якісь невиразні, змішані згуки», що неслися з-за зачинених віконниць. Цей сміх подібний до «свисту» в етюді «Цвіт яблуні». Протиставлені притишеним звукам грюкіт у віконниці, що пораз змушує наляканих хазяїв думати про найгірше, шум і тупіт ніг натовпу на вулицях, крик доктора, і нарешті – сміх Варвари, що вибухає кульмінацією в морі решти звуків. Відтак неможливо оминати неприховану музичність оповідання, що перекладена на мову музики звучала б як тривожна, однак надзвичайно динамічна соната, що врешті

завершується однотемною фугою в мажорній тональності клекоту вулиці, голосами якої є тупіт ніг великої юрби, «повні розпуки окремі крики», брязкіт скла, туркіт коліс.

Наступним твором, що не міг не привернути нашу увагу – новела «На острові». Під час роботи над цією новелою М. Коцюбинський писав своїй дружині: «...Я тим часом пишу потрохи свої враження з Капрі. Се така робота, що її можна писати і з початку, і з кінця, і з середини, бо буде ряд маленьких оповідань-картинок...» [41, с. 184]. Острів Капрі М. Коцюбинський відкрив для себе влітку 1909 р. Письменникові з вишуканими європейськими смаками було приємне перебування в цьому місці, де так гармонійно поєдналися природа та культура. Капрі був відомим курортом, куди приїздили на оздоровлення з усієї Європи. Михайло Коцюбинського тут найбільший захват викликала не цивілізація із всією комфортністю, а невимовно багата природа: буяння квітів, нестримна стихія моря й поруч – загадкові контури гір, різьблені сонячним світлом на тлі густої небесної блакиті. Письменник мав на острові виняткові умови, він поєднував там два захоплення, які в щоденному житті суперечили один одному. Він досхочу розмовляв з цікавими людьми, але так само легко і усамітнювався, аби втішатися спілкуванням із сонцем, хмарами і природою. Природно, що це захоплення письменник прагне зафіксувати в нових творах. У листі до М. Могилянського письменник зазначав щодо «На острові»: «...Думаю зробити спробу написати щось про Капрі – се мають бути дрібнички, враження, картинки, сонце, море, природа і трошки людини, яка усе те любить», «... Заїдеш в печеру, змішаєш воду, а вона аж горить, вогні так і скачуть. Зачерпнеш в долоню води і повну жменю маєш вогню...», «часом тільки хвилюється море» [37, с. 422]. Очевидно, що у цих словах із листів криється відповідь до розуміння твору – серед різноманітних замальовок, описів, домінує як лейтмотив образ моря. Письменник фіксує його у різних станах. Ось на морі – нічна буря, що «розхитує море і скелі: зрушила острів, понесла по хвилях, а сама скаженіє і кричить в телефон» [37, с. 280]. На ранок море «запінилось і кипить», «поблискує злою блакит-

тю», герою здається, що «острів-корабель» несеться по морю «на чорних вітрилах». І знову вночі «вило море, як пес» [37, с. 281]. На другий день море вже «невинно голубіє під стінами скель» і герой помічає «золоті ризи садів», «тихе шемрання голого винограду», усміхається до кучерявої дитини, заводить розмову з виноградарем. Наступного дня герой залежить від подиху сирого (італ. *Sirocco*, від араб. шарк – Схід) – сильний теплий вітер південного та південно-східного напрямку, характерний для країн Середземномор'я (стаття зі: Словник іншомовних слів / [за ред. О. Мельничука]. – К., 1977. – 776 с.)), що приніс вологу острову й тривогу людям. «Сірі води густо спливають з сірого неба на посірілу землю. Вони вже змили всі фарби, злиняло море, скелі і дерева...» [37, с. 283]. Життя міста протікає під домінантою моря. Автор зумисне вдається до фіксації миттєвих вражень звичайного дня. Читаючи ми чуємо ті звуки, які пронизують твір. Димок від папіроски зміється в повітрі, поліцейський у чорнім плащі, годинник одбиває, портьє вріс у жовту стіну, собака скаче і попадає комусь під ноги, факіно співає... А над цим «повзе сивий туман» та «колони біліють на тлі синього моря». Михайлу Коцюбинському вдається передати те складне враження, що виникає в людини нібито при зустрічі з вічністю. Відчуття чистоти, сумної радості, що їх дає усвідомлення незнищенності життя, зв'язку з історією, бо все на цьому острові самотнє, давнє, справжнє. Апогею цей настрої набуває у фінальній сцені цвітіння агави, що «цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти» [37, с. 294]. Герой щоразу повертається до нього: «Одчиняючи вранці вікно, я раз у раз бачу ряд цвітучих агав. Стоять, стрункі і високі, з вінцем смерті на чолі, й вітають далеке море» [37, с. 294]. Нескладно провести паралель між агавою, що квітнучи мусить померти, і спалахом людського життя, що в зародку несе свою смерть. «Складне внутрішнє життя героя ніби осмислюється, узагальнюється останньою філософською мініатюрою, в центрі якої – символічний образ агави», – зауважує Ю. Кузнецов [43, с. 221].

Так само море набуває символічного значення: воно перетворюється на символ вічності, який поєднує водночас ознаки

як смерті (на його тлі народжується людина і вмирає), так і ознаки життя (народження ніколи не зупиниться). М. Коцюбинський нерідко вдається до контрастного порівняння – моря й неба, неживого і живого, до персоніфікації.

Повторення образу моря щоразу у новій структурній позиції (море вночі, буря на морі, море вдень тощо) продукує нові відтінки значення, збагачує його. Саме повторення образу моря ще яскравіше вихоплює відмінності станів душі героя. Відтак, у новелі «На острові» виникає певний ритм переходів від одного стану до іншого (медитативність і закоханість, наприклад), від одних мотивів до інших (мотив вічності і мотив самотності). Таким чином, «ритм стає одним із композиційних засобів, за допомогою яких здійснюються емоційно-змістові співставлення і підвищується семантична наповненість художнього твору» [8, с. 84].

За структурою новела «На острові» нагадує музичну сонату. Враження простору, що бринить і переливається різними барвами, присутнє у Михайла Коцюбинського тією ж мірою, що і у відомого композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі. Ми не можемо стверджувати напевно, чи М. Коцюбинський був знайомий з музикою Дебюссі, але знаходимо багато спільного у творах цих двох митців-імпресіоністів. Насамперед, це стосується єдності у підході до відтворення власних вражень – передовсім не через раціональну сферу, а через почуття й переживання, що виникають у внутрішньому світі митця, що резонує з навколишнім світом. Подібно до М. Коцюбинського у Дебюссі <sup>2</sup> представлені темброво-колеристичні знахідки і унікальна чистота і прозорість, сполучені з ненав'язливою живописністю оркестрового стилю.

Музичні враження Дебюссі і образні враження Коцюбинського мають чимало спільного. Це – водночас творені природою і композитором мелодії. Музика Дебюссі перебуває у різних станах: у стані виникнення (герой прибуває на острів), розгортання у вишукану фортепіанну мініатюру «Місячне сяйво» (герой готується

---

<sup>2</sup> Як відомо, молодий Дебюссі разом зі своєю покровителькою Н. фон Мекк відвідував Вінничину.

до сну і спостерігає за нічним островом) і нарешті – симфонічний триптих Дебюссі «Море» – звучання моря, яке вчувається героєві впродовж усього перебування на острові. У цьому творі переплелися звуки усіх варіацій станів моря: від штилю і до шторму. Море б'є об піщаний берег і об борти корабля, воно панує над рештою звуків природи. «Якби серед усіх творінь Дебюссі, – говорив композитор Онеггер, – я мусив би вибрати одну партитуру, щоб на її прикладах міг отримати уявлення про його музику хтось, зовсім незнайомий з нею раніше, – я взяв би з такою метою триптих «Море». Це, на мій погляд, твір найтипівіший, у ньому індивідуальність автора закарбувалася якнайповніше. Гарна сама музика чи погана – вся суть питання в цьому. А у Дебюссі вона блискуча. Все в його «Морі» натхненне: все до найменших штрихів оркестровки – будь-яка нота, будь-який тембр, – все продумане, відчуте і допомагає емоційному одухотворенню, яким наповнене це звукове полотно. «Море» – справжнє диво імпресіоністського мистецтва...» [28].

Слід зазначити, що Дебюссі швидше реалізує переживання моря, аніж змальовує його. Зрозуміло, що «на художнє сприйняття людини впливає її емоційний досвід у сенсі характеру тих життєвих вражень, які її хвилювали та зачіпали» [64, с. 64]. Тому композитор не вдається до живописності як до яскравого засобу, чогось на зразок деталі в масштабній малярській роботі, а повністю зосереджується на універсальній реалізації власне ідеї моря.

Як зазначають музикознавці, для творчої манери Дебюссі не характерна сонатність як метод музичної драматургії, «адже вона вимагає більшої єдності композиційного цілого», контрастних опозицій музичних образів, «їх тривалого і суворо логічного розгортання». Натомість композитор віддавав перевагу позначеному живописною образотворчістю жанру сюїти, для якої характерна порівняно більша самостійність частин, менша суворість закономірностей їх співвідношення.

Замість того, щоб доводити кожен мотив до логічного завершення Дебюссі вдається до новаторських засобів, що дають йому змогу втілити відчуття простору, прозорості й моментальних



іноді діаметрально протилежних вражень. Як це характерно для імпресіоністичного мистецтва, у триптиху «Море» Дебюссі надає образу моря опуклості, повноти завдяки фактурному і тембровому варіюванню. Окрім того кілька образів, які виникають упродовж звучання композиції (буря, удари хвиль, штиль), містяться в абсолютно самостійних епізодах твору, причому незакінчених, невиписаних (можна порівняти із живописною «технікою мазків», властивою художникам-імпресіоністам), і один за одним змінюються.

Так само у новелі «На острові», як зазначалось, Михайло Коцюбинський майстерно передає цілий спектр вражень героя від моря. Впадає в око паралелізм композиції сюїти «Море» і структури новели Коцюбинського. Ані у Коцюбинського, ані у Дебюссі не повторюється жоден образ, тим паче не розгортається, як це характерно для класичної традиції у музиці чи реалістичного письма в літературі [21, с. 291].

Образ моря лише нагадує про себе, у читача і у слухача виникає враження його присутності, перманентного звучання морського шуму. Однак, той шум не повторює ні Дебюссі, ні М. Коцюбинський – у кожній частині він інший. Тому видається, що у новелі мотиви триптиха Дебюссі, особливості його застосування не є вторинними, вони посідають таке ж чільне місце у творі, як і емоційні порухи в душі героя. І хоча в назві – «На острові» – й не відображено так само безпосередньо посилання на музику, як у «Intermezzo», новела просякнута музичністю не менш щедро (до речі, дослідники відзначають подібність композиції новел «На острові» та «Intermezzo» – розчленованість на окремі мініатюри, «характер передачі ліричного настрою героя» [43, с. 221].

Внутрішній, духовний світ людини в новелі «Intermezzo» розкривається за допомогою прийомів музики, живопису: у колористиці, у звуковому забарвленні у ракурсах. Митець не називає прямо почуття, а натомість користується одночасним включенням віддзеркалення того, що його оточує, сам герой цю дійсність сприймає за допомогою різних перцептивних каналів, та його душевного світу, цим самим викликає у читача ті ж переживання, що й відчуває герой. Читач «вгадує процеси, що відбуваються

в реальному житті, але бачить очима ліричного героя» [43, с. 174]. М. Коцюбинський у своїх творах використовує різні асоціації, де взаємодіють: слух та дотик («вогко підпадьомкає перепел», вітер «набива вуха шматками згуків»), слух та зір (жайворонок «струже срібні дошки», «яскравий згук»), а також дотик та зір («повні очі ссайва сонця», ниви «котять зелені хвилі і хлюпають ними аж в краї неба»). Тож, письменник найбільше використовує такі асоціації як: дотик, зір, слух, меншою мірою вживає у творах нюхові рецептори, хоча теж вони присутні: («піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл» – натяк на медовий запах гречаного цвіту).

Використання образів слуху, зору, дотику викликають появу ілюзії, що природа «жива», яку підсилює слуховий образ тиші. Герой приїздивши на лоно природи, він відразу робить висновок, що скрізь панує тиша: «Тоді я раптом почув велику тишу. Вона виповняла весь двір, таїлась в деревах, залягала по блакитних просторах. Так було тихо, що мені соромно стало калатання власного серця» [36, с. 299]. Згодом таки герой чує голоси: «вітер набива йому вуха шматками згуків», далі звертає увагу на «гомін поля», навіть «пересипання зерна» та вирування «молодої сили», яка «тремтить і пориває з кожної гілки стебла». Звуки природи перетворюються у «многоголосу тишу полів». Таким чином, Михайло Коцюбинський використовує прийоми музики, за допомогою яких відображає психічний стан людини, реакція на світ, людей, процеси що його оточують, різні відносини.

Так само, як у композиціях Дебюссі кожен образ витворюється в певному оркестровому втіленні (наприклад, арфа відіграє в партитурах Дебюссі помітну роль, бо надає їм прозорості, легкості; центральне місце посідають дерев'яні духові інструменти з їхньою яскравою характерністю тембрів), у творах М. Коцюбинського образ виникає із канви мікрообразів (згадуваний опис життя міста на острові). Цю особливість побудови художнього світу М. Коцюбинського деякі дослідники (Н. Калениченко) називали симфонізмом, або гармонією деталей у межах цілого [21, с. 158].

Дебюссі уникає використання провідної ролі струнної групи задля того, щоб позбавитися монолітності композиції та зайвої вражальності. У М. Коцюбинського в новелі «На острові» читач не знайде звернення до сюжетності та розлогих описів, які б обтяжили композицію твору.

Проте, незважаючи на певну «калейдоскопічність» образів, властивих сюїті Дебюссі та новелі М. Коцюбинського, твори уникли розмитості чи аморфної затягнутості, будова їх залишається стрункою і викінченою.

М. Коцюбинського поєднує із французьким музикантом ще й те, що письменник вдається до неочікуваних змін тональності оповіді, часто протилежних, контрастних. Наприклад, перехід від прозорих вражень усміненого моря до похмурості, липкої тягучості моря в час сирого. Уводить письменник також і дисонанси, що позначають його новелу вишуканістю, мінливою ритмікою. Так, у сцені зустрічі з незнайомкою герой кілька разів відчуває перепади тональностей: від яскравої, повнокровної, що позначає зустріч поглядів, далі – мінорної, що прийшла після розмови незнайомки з іноземцем, і знову – мажорна тональність повернення до безсловесного діалогу.

Цікаво, що М. Коцюбинський дає змогу читачеві передбачити можливість ефемерного роману героя і незнайомки. У першій же замальовці новели «На острові» постає загадковий острів – «фіолетова рогата пляма», що «пливе на зеленастих хвилях, як велетенська тінь корабля» [37, с. 279]. Герой сприймає острів як уявний світ (про це він одразу ж зізнається – «...так мені уявляється острів»), де можливе будь-яке диво, від перших рядків виникає постійно, хоч і ледь позначене, відчуття чекання, якогось нудьгування за казкою. Зовсім неспроста звертає увагу герой на віслюка, якому «скучно, як англійському лорду, що бачив весь світ». Підсвідомо герой М. Коцюбинського переносить свої враження від життя на тварину. Ключем до майбутнього таємничого роману стають образи огорнених у вечірні сутінки жінок «з кошиками на голові». Вони уявляються герою античними вазами, що неминуче будить асоціації з класичним взірцем

краси, жіночності, що мандрував до наших часів полотнами відомих художників, роботами скульпторів, творами письменників. Це відчуття таємниці жіночої краси посилене звуковим рядом: «...чую дрібне цокотання підошов в камінь, тих дерев'яних дзвінких підошов, що одкидають од себе круглі жіночі п'яти. Наче хтось сипле на бляху волоські горіхи» [37, с. 279]. Саме із цих розрізнених образів – фіолетова пляма, «трах-тах-тах-тах» жіночих кроків, «чорні силуетки» колон, неаполітанські вогні, розмите темрявою биття годинника і, звичайно, шум моря – витворюється враження ночі на острові. Лейтмотивом кожного фрагмента новели є образ моря, точніше звук моря, що пронизує увесь твір, і слугує для розкриття задуму митця – розкриття таємниці самотності і проблеми її подолання. Тобто, читаючи твір М. Коцюбинського, ми чуємо музику, яка малює певні стани і зворушення нашої душі. Така побудова новели, що передбачає нанизання розрізнених настроєвих замальовок, стає домінантою стилю М. Коцюбинського. Кожен образ має самостійне значення і водночас сплітається у єдине кольоро-звукове полотно тексту М. Коцюбинського. Ця поліфонія художніх образів нагадує одночасне поєднання кількох самостійних мелодичних голосів у музиці. Далі у новелі, що складається з окремих замальовок, поліфонія художніх образів набуде тотожності із музичним контрапунктом.

Завдяки поліфонічності «нічна палітра» звуків у першій замальовці новели асоціюється із відомою фортепіанною мініатюрою Дебюссі «Місячне сяйво». Ті прозорі ноти мініатюри, що на самому початку лише вгадувалися і дали поштовх до розвитку насиченого духовного життя героя упродовж новели, у сцені вечірнього «прощання» з незнайомкою набувають остаточного завершення.

Ті особливості, що позначають мініатюру «Місячне сяйво» Дебюссі – розмаїття тембрових засобів, посилене проявлення змісту кожного звука, акорду (композитор досягає цілковитого відчуття місячної ночі, що бачиться передовсім як поетичний символ, позначений фольклорним і романтизованим сприйняттям ночі –

в уяві постає місячна доріжка, розлита на морському плесі, вона бринить від морського шуму і переливається срібними барвами), повною мірою реалізує у новелі «На острові» М. Коцюбинський, що завдяки поліфонічності образів витворює однозначне прозоре враження таємничості ночі. І десь на периферії сприйняття зринають уривки архаїчних вірувань у особливу силу ночі, сутінок. У мініатюрі «Місячне сяйво» Дебюссі досягає цього ефекту зверненням до пісенно-танцювального жанру, до музичних елементів фольклору, вишуканого звукопису і складної та мерехтливої гри музичних фарб. У М. Коцюбинського прийоми одивнення ночі і формування враження таємничості беруть витoki у тих же пластах фольклору, помноженого на засоби синестезії, зокрема, ймовірно, звернення до музичного імпресіонізму, особливо до творів Дебюссі. Так само, як у «Місячному сяйві» Дебюссі, у новелі стрижнем, домінантою, є передача враження самотності, підкресленого центральним образом моря. На периферії перебувають різноманітні форми цього враження. За таким же принципом витворена мініатюра «Місячне сяйво» чи сюїта «Море» Дебюссі, у яких лейтмотивом проходять образи моря та місячного сяйва, а на цю домінанту нанизуються додаткові мелодії та обертони, що виражають космічну самотність людини.

У цьому сенсі промовиста мініатюра новели, що зосереджена на образі Джузеппе – моряка і пісняра. Михайло Коцюбинський розкриває образ морського вовка саме через пісню, що в ній «є трохи з Везувія сірки і трохи осячого крику» [37, с. 287]. Саме це дійство («Старий Джузеппе вічно співає» [37, с. 287]) перетворює його зі звичайнісінького рибалки на такого собі Посейдона, що «будить море». І сива щетина, що «їжитья дико на щоках», і «чорний беззубий рот» не заважають старому філософові моря, що «оддав морю сина і внука» («зате скільки підняв з його глибини!» – спадають на думку язичницькі жертовні обряди) почуватися справжнісіньким хазяїном морським. Посилює враження тотожності старого Джузеппе і морського божества звернення письменника до фольклорної формули: «Він знає всі вісім вітрів, як братів рідних, розуміє мову неба і моря і збирає рибу, наче плугатар хліб

з поля, наче сам засіяв нею морську глибіню» [37, с. 289–290]. А те, що Джузеппе «ковтав живі креветки, дрібненькі рибки, і одкушував ноги у молодого спрута», скидається на ритуальну їжу, що укупі з піснею-заклинанням будять відчуття вічного польоту: «Ми летимо. Під нами синя глибіню, над нами така сама високість. Далекий острів заліг хмарою в небі» [37, с. 290].

Отже, можна простежити, що у творчості обох митців увага зміщується від класичних прийомів (стрункий сюжет, традиційна композиція) створення художньої дійсності до техніки імпресіоністичного мистецтва. Дебюссі витворює нові прийоми фортепіанної техніки, що ґрунтується «на складних комбінаціях її різних видів – акордів і октав, гамовидних і арпеджованих пасажів, поперемінного чергування рук» [27]. Особливістю творчої манери Дебюссі виявляється звернення до одночасного звучання крайніх регістрів фортепіано без заповнення середини. Саме цей прийом дає змогу створити враження об'ємності і зберігає прозорість фактури. Такого ж ефекту досягає М. Коцюбинський у своїй новелі, поєднуючи розрізнені мікробрази: у такий спосіб виникає відчуття тремтливого руху, прозорого ритму твору. При цьому імпресіоністичні художні засоби – світлотінь, мерехтіння кольорів, несподівані ракурси – зумовлені «перебігом процесів, які відбуваються у психіці героя», «для письменника це не самодостатнє захоплення мистецькою технікою, а спосіб передачі проминуцтості, швидкоплинності буття, шлях відображення психології людини» [43, с. 168].

Творчість Дебюссі великою мірою збагатила виражальні засоби музики, особливо царину гармонії (пильну увагу до гармонії в насиченні творів синестизійними засобами зустрічаємо у творах М. Коцюбинського), яка набула найвишуканішої краси і витонченості; ускладнення акордових комплексів поєднується зі спрощенням ладового мислення (Дебюссі звертається до архаїчних мотивів, до звукопису, поетизації природи у музичних побудовах; так само Коцюбинський витворює одивнений живий світ природи, наприклад, одухотворення агав чи вітру у новелі «На острові»). Так само й творчість М. Коцюбинського стала для

української літератури явищем непересічним: імпресіоністична техніка чистих фарб, витонченого мерехтіння кольоро-звукових образів, увага до прозорого і невловного ритму позначилася на творах О. Кобилянської, М. Яцкова, М. Хвильового, Г. Косинки та ін. Використання М. Коцюбинським прийомів живопису, музики «випередило багато які здобутки кіномистецтва», а «функція кольору, світлотіні, мікрообразів природи, симфонізм і поліфонія, ракурс, монтаж» [43, с. 303] – визначальні складові естетизму прози письменника, причому цей викінчений естетизм та «глибина психологічного аналізу» є рідкісними навіть для європейської імпресіоністичної літератури. Як зазначила Олександра Черненко щодо природи створення дійсності у творах М. Коцюбинського, вона є «безперервно змінливою в часі» [62, с. 76]. І в «цій її безперервній змінливості, в русі цих окремих і часто хаотичних частинок, знаходить М. Коцюбинський нову і глибшу пов'язаність цілості», дослідниця виводить універсальну формулу творчості письменника – «об'єднувальною ланкою розсипаних і змінливих часток є цілість їх руху, в якому розкривається пізнання глибшої абсолютної правди» [61, с. 76].

Використання М. Коцюбинським музики, обізнаність із творчістю не лише класиків, а й композиторів-сучасників у свій час, як українських, так і зарубіжних; відчуття світу природи живим, одухотвореним (безперечно пропущеним крізь сприйняття людиною, тобто суб'єктивно забарвленим) сформували особливість імпресіоністичної поетики письменника, провідною ознакою якої стало вміння словом виразити через звукові закономірності усю гамму доступних людині відчуттів, досягнути у найбільшій цілісності психічні процеси, властиві людській душі. Так, у звучання оркестру, витворюваного польовими звуками, вплітається соло жайворонка. Письменник підсилює виражальне значення кожного звука, акорду, поповнює сферу музичної гармонії у творові. При зображенні мелодії жайворонкової пісні М. Коцюбинський вдається до образів зору: «Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба.

Струна тремтіла й гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля» [64, с. 307]. Пісня малесенької пташки переростає у цілу панораму величезного простору, розпростореного над землею та вигаптованого музичними струнами одухотвореної природи.

Вслуховування у музику природи, її вічні гармонійні мелодії, що циклічно змінюють тембр та тональність (цей ритм життя М. Коцюбинському вдалося блискуче передати у новелі «На острові») дають змогу виразити внутрішнє життя людини цілісно через внутрішнє, як перебудову власного психологічного світу, його оновлення. Образи зору переплітаються із образами звуковими, слуховими, що об'єднують словесне письмо із музикою, а в результаті утворюється милозвучність та злагодженість. У новелі мелодія моря, мелодія природи, розбурхала творчу уяву героя, надихнула на асоціативні паралелі (Джузеппе – бог моря, віслук – англійський лорд тощо), створила яскраві персоніфікації (агави-революціонери, наприклад). Особливість світовідчуття героя проявляється в уподібненні процесів, що протікають у природі, категоріям звукового ладу (дисгармонія під час сирого, мажорна тональність сонячного дня). Завдяки поліфонічній розробці теми, коли на основний мотив нанизуються різноманітні за силою звучання імпульси психічних станів героя, що фактично тотожне музичному контрапункту, новела «На острові» звучить як переможний гімн життю, що триватиме вічність – поки лишається хоча б одна людина на землі.

Зорові образи часто переплітаються в творах письменника із звуковими. Тембри стають барвами і навпаки. Як писав І. Франко: «Маючи змогу обертатися тільки до самого слуху, музика має кілька категорій способів, якими передає свій настрій нашій душі. Найвідповіднішою, найприроднішою її доменою є репродукування звукових явищ природи: бурі, шуму дощу, води або листя, криків різних живих сотворінь і т. ін. ... Друга домена музики, безмірно старша від першої, се символічна музика, музика людського чуття і людських настроїв. Первісне вона була в нероз-



ривнім зв'язку з поезією (прастарі гімни, пісні і т. д.) і, мабуть, ніколи вповні не відділиться від неї. Щоб змалювати людські настрої і чуття і викликати у слухачів такі самі настрої і чуття, музика, крім слів, послугується здавна двома головними, чисто музикальними способами: темпом і мелодією...» [60, с. 91]. Герої М. Коцюбинського ніби бачать звуки, сприймають їх у кольорі. У новелі «Він іде!» (1906) звучать «червоні дзвони». Дуже ємкою стає поетична метафора «сріблястий регіт мокрих листочків» «В дорозі». Пейзажі у М. Коцюбинського завжди звучать. Подаючи в повісті «На віру» опис розкішної травневої ночі, письменник насичує цей ноктюрн не лише «білим, трохи блакитним світлом» місяця, фантастичним віддзеркалення у ставку, довгими чорними тінями, а й цокотінням жаб, тьохканням соловейка; навіть гавкання собак, форкання коняк, що «брякає залізним пуютом», включається у багато темброву «оркестровку» пейзажу. М. Коцюбинський навіть у своїх листах описував все точно і тонко, до найменшої дрібнички, його це захоплювало: «Тут дуже гарно і спокійно. Все таке чисте, новеньке. Уяви собі мисочку, налиту синьою водою, такою чистою і прозорою, як балаклавська бухта, а на тій синьо-зеленій воді новенькі човники, наче тільки що вийняв з коробочки збавок дитячих. Навкруги дімочки гарні, чистенькі, наче теж куплені в крамниці дитячих іграшок, а за ними панорама снігових гір. Маса народу, але так тихо, спокійно, навіть конки ходять тихенько. Після італіанського хаосу. Бруду і крику це родить дивне вражіння» [40, с. 22–23]. Тож у творах Михайла Коцюбинського витворюється цілісний безперервний простір, де всі види мистецтва взаємопов'язані.

У роботі «Із секретів поетичної творчості» І. Франко зазначив, порівнюючи музику і літературу: «Поезія може в однім давати тільки одне враження і з самою своєю природи не може чергування тих вражень робити скорішими, ніж на се дозволяють органи мови і організми бесіди; натомість музика може давати нам рівночасно необмежену кількість вражень і може міняти їх далеко швидше» [60, с. 90]. У творах М. Коцюбинського знято зі слова це обмеження, адже письменник пролинає у світ інших мистецтв,

що й забезпечувало відчуття зосередження в одному моменті на одного, а багатьох вражень і настроїв; саме ця настроєвість й зближувала прозу М. Коцюбинського з музикою. Настроєвість прози, як і музичного твору, забезпечувалася у творах М. Коцюбинського градацією настрою, шквалом асоціацій, повторюваністю мотивів, зміною найтонших нюансів переживань.

Таким чином, у творах Михайла Коцюбинського, ми бачимо, що письменник у своїй творчості використовує музику, а саме: пісні, їх сюжети; музичні засоби; музичні жанри; ритмо-мелодіку твору; звук як основний художній мікрообраз; музичні прийоми (контрапункт, ритм, домінанта, вібрація, дисонанси, тональність, дисгармонія, фактура); структуру творів подібну до симфонії, ноктюрну, сонати; музичні теми, асоціації та алюзії. Залучення палітри музичних засобів, елементів музики, їх перетворення на словесну творчість стало властивою рисою поетики прози письменника, наприклад у творах «Intermezzo», «На острові», «Сон». Увагу привертають зіставлення між композиційною побудовою малої прози Михайла Коцюбинського та музичних творів (К. Дебюссі та В. Барвінського про якого йтиметься у наступному підрозділі). Спільне ми бачимо між ними те, що в наявності структурних частин – драматична напруга зростає, досягає кульмінації або ж, навпаки, зменшується. Також при зіставленні доробку М. Коцюбинського та творчості обох композиторів виявлено, що і для літературних творів і для музичних характерна наявність витонченої фактури, індивідуалізація окремих голосових ліній (у прозі досягається фрагментарністю), своєрідна поліфонія та використання контрапункту («На острові», «В дорозі» М. Коцюбинського).

Отже, «музичні елементи» виконують важливу роль у розкритті ідейно-естетичного задуму творів М. Коцюбинського – музика стає засобом передачі прихованої інформації, втілення символічних паралелей і психологізації зображення, позначається на структурній побудові твору та поліфонічному характері оповіді, яка спирається не на логіку реального світу, а на закономірності суб'єктивних психологічних процесів. Асоціація акустичних обра-

зів із ірраціональним началом стає продуктивним засобом психологізації зображення – однієї з головних стильових рис творчості Михайла Коцюбинського. На мовному рівні твору письменник часто використовує лексичний та синтаксичний повтор, активно використовує музичні терміни, синтаксис нерівномірний, речення то поширені складні, то скорочені, – все це дає змогу передати зміну певних ознак ритму й емоційної тональності оповіді.

### **3.3. Порівняльний аналіз прози М. Коцюбинського та музичних творів французького композитора-імпресіоніста К. Дебюссі й українського композитора В. Барвінського (структурний аспект, новаторський підхід)**

У новелах і оповіданнях Михайла Коцюбинського наявна значна кількість елементів залучених із музичного мистецтва. Найперше зближення літератури й музики помітне на рівні структурному: як і в музичних творах, у прозі М. Коцюбинського оповідь зосереджена на внутрішньому конфлікті, на суб'єктивному сприйнятті. Відтак, композиція творів радше ґрунтується на мінорних і мажорних тонах, зринає подієвий сюжет, особливо у пізніших, більш наближених до музичної стихії, творах, таких як «Intermezzo», «Цвіт яблуні», «Невідомий», «Сміх» та ін., (тобто твори з яскраво помітною імпресіоністичною поетикою). Увага до ритму, мелодії, поліфонії, гармонії забезпечує приголомшливо тонке нюансування настроєвих картин прози М. Коцюбинського і споріднює їх із музичними фрагментами робіт композиторів, що писали у річищі імпресіонізму, зокрема В. Барвінський.

Так само як і Михайло Коцюбинський у літературі, В. Барвінський в музиці є новатором, завдяки йому українська музика виходить на рівень європейський. Спостережене на поч. ХХ ст. переважання вокально-хорової музики і брак камерно-інструментальної спонукали композитора одним із перших звернутися до жанру камерно-інструментальної музики. Саме до цього жанру він постійно звертається упродовж життя і створює прекрасні

зразки фортепіанних п'єс, творів для віолончелі, скрипки, інструментальних ансамблів (Тріо, Секстет, Квінтет). Дослідники творчості В. Барвінського підкреслюють гармонійне чуття композитора як визначальну рису його творчості. «Він має особливо тонке відчуття гармонічної барви та логіки акордового руху», – зазначає Н. Мойсеєнко [5, с. 67]. Специфічними рисами його творів для фортепіано є наявність витонченої фактури, індивідуалізація окремих голосових ліній, своєрідна поліфонія [5, с. 49]. При цьому Барвінський активно залучав національні музичні традиції, фольклор, що позбавляло його від надмірного захоплення модерністичними течіями, популярними тоді в Європі, давало змогу виробити унікальний творчий шлях.

У творах В. Барвінського помітні душевне сприйняття світу, витончені кольори, насолода від спостереження гри світла й тіні, змінні напівнастрої, – все це споріднює його творчість із живописом Клода Моне, Едуарда Мане, Огюста Ренуара, Каміля Піссаро, та з поезією символістів. При цьому творчість композитора позначена потужним впливом фольклору (ще його вчитель В. Новак радив прислухатися до народних пісень), особливо помітним у фортепіанних творах, наприклад «Українській сюїті» (1915). Як зазначають музикознавці: «Йому вдалося досягти органічного синтезу специфічних особливостей національного фольклору і складних виразних засобів сучасної музики, які в основному притаманні романтичній музиці, заснованій на емоційному фонічному сприйнятті: взаємодія гомофонної<sup>3</sup> та поліфонічної фактур при

---

<sup>3</sup> *Гомофонія* (гр. – одне звучання, унісон), різновид гармонічного багатоголосся, в якому один голос (найчастіше верхній) має провідне значення, решта утворює гармонічний супровід (акомпанемент) до нього. Походження гомофонічних форм від народної вокальної та танцювальної музики. Варіювання і розробка як два основних принципи розвитку гомофонічного твору. Утвердження гомофонічних музичних форм у професійній вокальній та інструментальній музиці. Поліфонія: багатоголосний склад, у якому здійснюється одночасний розвиток декількох рівноправних і самостійних тем. Контрастна, імітаційна та підголоскова поліфонія. Канон, канонічна секвенція, різні види імітацій тощо. Фуга як вища імітаційно-поліфонічна форма. Поліфонічні цикли. Художнє значення поліфонічної музики [200, 143].

досить чіткій музичній структурі, яскрава палітра складних гармонічних зворотів, розвинуті тональні плани, компліментарність ритміки, різнопланове використання регістрів» [5, с. 82].

Для солоспівів В. Барвінського, позначених імпресіоністичним струменем, наприклад, «У лісі», надважливе значення має фактура, в якій злитовані гармонія, милозвучність, ритм, регістрові пласт, а саме і зміна її пластів: початок композиції вимагає похмуріших барв, а кінець світліших тонів, а при тому для твору характерна відсутність точного тактового виміру та яскравого акцентування, що створює враження легкості, якоїсь розсіяності, мелодія бринить, перетворюючись на звукову арабеску. Зміни мелодії, милозвучності ритму зумовлюють мозаїчність формотворення, варіаційність. Шви розділів закамуються, відтак виникає непомітність переходу однієї окремої компоненти в цілісний твір, постає внутрішня мінливість загальної картини.

Як зазначає Надія Набинець: «У романсі «Ой люлі, люлі» В. Барвінський знайшов нові засоби, що не повторюють ні власні, ні чужі зразки в цьому жанрі. Тут прослідковуються деякі риси імпресіонізму: це і утворення цілості з багатьох епізодів, і сольні імпровізаційні каденції фортепіано, що передають образи природи – то віддалене рокотіння грому, то чарівно-ніжне шелестіння вітру («Іди ти в гай»), і протиставлення контрастних регістрів. Тож тут віртуозну майстерність у творенні магічної краси звуку, що йде від глибокого засвоєння і переосмислення досягнень імпресіоністів» [52, с. 48]. Це нагадує структуру «Intermezzo» М. Коцюбинського, структуротворче – це хвороба – утома, і одужання, а також додаткові структури. Тож самоспостереження над цим психологічним процесом боротьби з утомою й лягли в основу мотивації поведінки ліричного героя «Intermezzo», що і позначилось на всій художній структурі твору. У першій частині новели за допомогою наскрізної мовної деталі «я утомився» передано стан граничного нервового виснаження героя. Виснаження, що настає в результаті гнітючого соціального життя, безперервного відчуття людського горя. Перша частина закінчується художньою деталлю, що підкреслює найвище напруження нервового збудження: «... я здригався,

коли чув за собою тінь від людини, і з огидою слухав ревучі потоки людського життя» [36, с. 298]. Навіть такий слабкий «подразник», як тінь від людини, примушує героя здригатися, а людське життя йому уявляється відразливим. Далі, коли герой покидає місто, домінанта втоми починає згасати. Письменник поступово посилює мікро образи. Голос зозулі спочатку з'являється як непряма деталь пейзажу, самої зозулі читач не бачить. Але чимдалі пісня зозулі стає відчутнішою, різноманітнішою: «Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін – ку-ку! Ку-ку! – сіє тишу по травах» [36, с. 300]. Мікрообраз розгортається у повнокровний образ-персонаж цієї природної дії. Те саме відбувається і з іншими деталями. Письменник укрупнює їх, персоніфікує, переводить у розряд «дійових осіб» своєї «природної» сцени. Кожна деталь набуває самостійного образного звучання, у зв'язку з чим вони далі розглядатимуться як образи. Потім ми бачимо нове «кільце» – процес одужання – відзначається поступовим усвідомленням ліричним героєм свого стану. Ця друга частина «Intermezzo» характеризується розвитком образів природи, що дуже схоже до В. Барвінського, який сольні імпровізаційні каденції фортепіано, передавав образами природи у «Йди ти в гай». Тож це ще раз підкреслює високий ступінь музичності новели Коцюбинського. Вона створюється ритмічним введенням звукових і зорових образів, що й обумовлює симфонізм твору – підпорядкування всього багатоголосся природи єдиній провідній темі – темі соціальної активності героя, діалектичній взаємодії людини та природи, людини та суспільства. Як М. Коцюбинський, так і В. Барвінський деякі свої твори будують за подібною структурою це і утворення цілості з багатьох епізодів («кільця», про які говорилося вище), зміна пластів твору: початок композиції вимагає похмуріших барв, а кінець світліших тонів, твори побудовані за ритмічним введенням звукових і зорових образів.

Ще одне явище твору – це ліризація оповіді як одна з визначних рис імпресіонізму, найбільш виразно бачимо її в описах природи. Пейзажі відтворюють не тільки прекрасність природи, а й духовне життя персонажів, їх внутрішній стан. Пейзаж у новелі «Intermezzo» (так як і у новелі «Лялечка»), – це специфічна

лірична сповідь, як сказав І. Франко, «якнайбільше живої крові і нервів» самого автора. Як писав сам Михайло Коцюбинський: «Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю. Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна» [36, с. 303].

Художню манеру М. Коцюбинського можна порівняти із витонченим психологічним нюансуванням, притаманним обробкам ліричних пісень Василя Барвінського, наприклад, передача мінливих психічних станів за допомогою гармонічних змін у фактурі, поліфонічному та ритмічному моделюванні творів. Така увага до психологізму споріднює творчість В. Барвінського із доробком Михайла Коцюбинського, обидва лишили по собі твори, що продовжують битися в суголосному ритмі до «хвилі живого життя».

За допомогою пейзажних образів зорової модальності М. Коцюбинському вдалося передати не тільки зорові відчуття, а й звуки, що виявляє таку специфічну рису новели як її «симфонізм»: «А згори сипле та й сипле... витрушує душу з дзвіночків, струже срібні дошки і свердлить крицю, плаче, голосить і сіє регіт на дрібне сито. Он зірвався один яскравий згук і впав між ниви червоним куколем» [32, с. 307]. Отже, у творах М. Коцюбинського образи зору створюються за законами малярства, поєднуються із образами звуковими, образами слуху, і всі разом поєднуються у гармонійне словесне письмо із музикою, і таким чином, це дає нам підстави прирівнювати письменника до якнайкращих пейзажистів у світовій літературі (не даремно М. Коцюбинського називали «Великим Сонцепоклонником» [1, с. 68]. Можна не задумуючись стверджувати, що «Intermezzo» просякнуте музичністю – кожен образ М. Коцюбинського виникає із канви мікрообразів (опис життя поза містом): «Над всім панує тільки ритмічний, стриманий шум, спокійний, певний у собі, як живчик вічності... Пізно я повертався додому. Приходив обвіяний духом полів, свіжий як дика квітка... Я знаю, завтра з ранішнім сонцем влетить до мене в хату твоє жіноче контральто: «Ку-ку!.. ку-ку!..»,

як зазначала Н. Л. Калениченко, – це і є симфонізм, або гармонія деталей у межах цілого.

Симфонізм «Intermezzo» нагадує твори В. Барвінського з огляду на увагу композитора до поліфонічної фактури. Легке музичне оркестрування творів В. Барвінського викликає асоціації з українською природою.

«Звукова вербалізація природного ландшафту, просторовість, краєвид, пейзаж, співвідносні з природною мірою людського дихання надзвичайно випукло та інтенсивно репрезентовані у творчості В. Барвінського. Саме аура природного середовища дає в його музиці своєрідний тип українського імпресіонізму, який проявляється насамперед через пантеїстичний дух, особливе відчуття природного простору, місця перебування людини, народу, цілого об'єму співіснування «Natur und Mensch»<sup>4</sup> в українській світоглядній ментальності...» [4, с. 20]. Можна зробити висновок про унікальний варіант імпресіоністичної музики властивий Барвінському, такої що викликає «відчуття живої, реальної присутності людини і матерії як «тіні від дерева вічності, тіні Божої» [4, с. 20].

Таким чином, у творах музичних (у даному випадку музичні твори Барвінського) та літературних (твори М. Коцюбинського) ми простежуємо перегук структур. Використання М. Коцюбинським прийомів музики у творі дає нам відчутти природу живу, одухотворену. Митець за допомогою слова через звукові закономірності виразив людські почуття, психічні процеси. Наприклад, в цій же таки новелі «Intermezzo» М. Коцюбинський, при зображенні мелодії жайворонкового співу використовує образ зору: «Трійю-тіх-тіз... Як вони оте роблять, цікавий я знати? Б'ють дзьобами в золото сонця? Грають на його проміннях, наче на струнах? Сіють пісню на добре сито і засівають нею поля?... Сіра маленька пташка, як грудка землі... Тріпала крильми... натягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю.

---

<sup>4</sup> «Природа і людина».



Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля» [36, с. 307]. Кут зору в новелі М. Коцюбинського точно визначений («Врешті таки підгледів»), – він належить ліричному героєві, крізь призму його сприйняття передається його пейзаж. Цікаво і те, що звукові враження змальовуються головним чином за допомогою зорового образу (арфи). Читаючи твір, ми уявляємо картину, яку намалював живописець. Ще О. Рисак говорив: «зв'язок поміж видами мистецтв має характер не зовнішнього стику, а внутрішнього, органічного взаємопроникнення» [55, с. 60].

Зацитований фрагмент, коли співає жайворонк настільки сконденсований з точки зору звернення до всіх можливих відчуттів читача, що у ньому використані засоби відображення декількох різних видів мистецтв. Крім згаданих музики і живопису, завдяки потужним тактильним і візуальним враженням («тріпала крильми на місці напружено») постає складний та поривчастий, нестримний архітектурний ряд польоту пташки та її пісні на натягнутих струнах («струна тремтіла й гучала»), які з'єднують землю із небом.

Тож ми відчуваємо цілеспрямований вплив на волю й почуття людини, цей вплив здійснюється завдяки музичному ритму, дзвону, які М. Коцюбинський відтворює через внутрішнє відчуття музики в собі, в душі, доповняючи це схопленням дійсності «сповна». Музичне начало у прозі М. Коцюбинського помітне з огляду на первинність, визначальність слухового враження при слухо-зоровій (жайворонки «грають на проміннях», «яскравий згук», бринить «срібна струна цвіркуна») та слухо-тактильній синестезії («шовковий шум», «просіяні згуки», жайворонки «б'ють дзьобами в золото сонця», «покошланий шум», «чую твердість і форму»). Окрім того письменник вдається до невимушеного, органічного вживання музичної лексики для відтворення особистісних вражень та відчуттів («під ноги лягла співуча арфа», «ритмічний шум»). Можна говорити, що М. Коцюбинський використовував музично-живописні образи, основані на музиці, бо саме вона породжує живописні асоціації. Такі художні образи, які можна назвати «кольоровим слухом» поета, створюють так звану мальовничу музику. Проте у творчості

М. Коцюбинського можна також виокремити музично-живописні образи, в яких живописне начало є первинним. Такі художні образи в поета навіюються «слуховим кольором», породжуючи у свою чергу «музичну мальовничість». Таким чином, поняття «кольору» у творах М. Коцюбинського розширюється до меж «живопису», бо в живописі саме колір є основним засобом передачі зображуваного. Отже, твори М. Коцюбинського побудовані на взаємодії мистецтв: літератури, музики, живопису.

Вище ми розглянули мелодію і поліфонію долучені у твори Михайла Коцюбинського. Варто також зосередитися на взаємодії музики і прози письменника на ґрунті категорії ритму.

Тож як говорила дослідниця: «велику увагу письменники кінця XIX – поч. XX ст. приділяли ритмічності прози, мелодійності мови. Ритмічність, плавність мови, відповідність її внутрішнього ритму зображуванам подіям – одна з основних рис і поетики Коцюбинського» [22, с. 3–9]. Отже, не боючись можемо сміливо сказати, що М. Коцюбинський не тільки поет у прозі, а і письменник-музикант. М. Коцюбинський часто використовував порівняння, які вживаються в музичній галузі: «Плохо быть писателем. Вечно чувствуешь какие-то обязанности, вечно имеешь широко открытые глаза для наблюдений, вечно натягиваешь струны сердца и настраиваешь их для мелодий природы» [63, с. 31].

За словами О. Єременко: «В ритміко-поетичних фрагментах слово стає носієм звукового вираження емоції, перебігу настроєвих, чуттєвих моментів і процесів... а мелодія й образи, що вона викликає в уяві, опис їх звучання, який сугестіює певний настрій. Музика може стати носієм вищих емоцій..., оскільки багата образна інформація, що розкривається через звукову гармонію, дає змогу за торкнути найскладніші, найінтимніші психічні процеси» [15, с. 100].

Іншу тональність має новела М. Коцюбинського «У грішний світ» (1904) просякнута мінорними настроями, які огортають тихе життя черниць жіночого монастиря. Як і в оповіданні «Сміх», письменник протиставляє тишу та галас. Однак якщо у першому випадку події розгортаються посеред «міського» тексту і відтак,

асоційовані насамперед із боротьбою двох начал – інтелектуального аполонійського, втіленого у позиції інтелігенції, та чуттєвого діонісійського, виразником якого є розбурхана народна маса, то в новелі протистояння відбувається у межах монастиря, хоч і тут спостерігається опозиція світ – монастир. Протиставлення широкого світу і монастиря письменник провадить од самого початку новели: світ постає осяяний сонцем, а монастир огорнений в п'їтьму. Монастир наповнений звуками, однак тихими, невідразними («лиш кволі жалїбні згуки монастирського дзвона сумно лунають у долині»), проте й у його похмурому спокої зроджується пісня: «Жїночі голоси, чистї, високї і сильнї, мов янгольскї хори, вели побожну пісню. Вона так дивно гучала під чорним склепїнням» [36, с. 81]. Щемливий спів беззвучно продовжується в душі сестри Юстини, що не здатна заспївати через слабе після хвороби горло. М. Коцюбинський тут знов вдається до впливу музики, передаючи враження тихого суму черниці за втраченою через злу їгумену здатнїстю висловлювати почуття. Безголоса Юстина, що духовно ще належить монастирському життю, фізично вже готова залишити його стїни і приєднатися до пронизливої тишї широкого світу, що врештї й відбувається.

Після вигнання з монастиря сестри «йшли мовчки, самотнї, немов стїною роздїленї»: письменник вдається до тишї як до їманентної ознаки світу, де кожна людина полишена наодинцї з собою. Введено протиставлення тишї лїсу і душевної потреби сестри Юстини у причетностї до спїльноти, що виражена передовсїм у актї спїльної молитви: «Її душа не могла раптом порвати побожних мелодїй, чистих і гарних, як янгольскї хори» [36, с. 190]. І ось, в тишу навколишнього світу проникає «ласкавий голос» колишньої черниці. Із цим голосом приходить усвідомлення того, що й у свїтї є любов, добро, нїжнїсть, вони виникають тодї, коли їх творить людина. Тут слїд пригадати, як Людмила Старицька-Черняхївська акцентує увагу на вагомостї музичностї мови в творчостї М. Коцюбинського. Дослїдниця застосовує шопенгауерївську концепцїю музики, за якою музика здатна пробудити в людській душї забутї переживання та почуття, тому й слугує

потужним струменем для художнього слова, для формування «повноти враження, отриманого від твору» [65, с. 231]. Вимовлене з любов'ю слово резонує зі спраглою людського тепла душею сестри Юстини, заповнює тишу враженням «хвилі живого життя», що б'є неподалік: «І це маленьке слово, промовлене так щиро ворогами отут, на дорозі у грішний світ, слово, яке вона тисячі разів повторяла досі холодними устами там, у монастирі, раптом набрало для неї якоїсь незвичайної краси, якогось особливого тепла і співало в душі, як пісня» [36, с. 191]. У слові Коцюбинському вдається знайти ритмічний еквівалент людського почуття, ритм людської душі, ритм природи і ритм слова перебувають у гармонії і постійному розвитку в творах письменника. На думку М. Гіршмана, в одиниці прозового ритму обов'язково взаємодіють фонетично-ритмічні і ритміко-синтаксичні характеристики, а всі ритмічні виразники художньої прози можуть бути з'ясовані «лишень з урахуванням синтаксичної структури» [12]. У зазначеній думці М. Гіршмана, новелі М. Коцюбинського властива прийменникова синтаксична єдність, що розгортається плавно і послідовно, симетричність ритміко-синтаксичної побудови, трикомпонентної у даному абзаці. Прозорий, бринкий ритм новели «У грішний світ» зумовлений, звичайно, належністю пера М. Коцюбинського до імпресіоністичного стилю, однак не слід забувати також і про ритм української мови загалом, мови першим правилом якої є евфонія (і в цьому також вбачаємо одну з причин музичності твору). Щодо евфонії у листі до В. Лукича 31 грудня 1895 р. М. Коцюбинський висловлювався з приводу публікації «На крилах пісні»: «Переглянувши свою «Пісню», я помітив, що коректор навіщось поперероблював деякі слова, напр., «гострий» переробив на «острий», «вогнище» на «огнище». Наш народ, що має музикальне вухо, по змозі обминає натовп голосозвуків або шелестозвуків і намагається розкласти так слова, щоб заховати закони евфоніки. Отож і я намагався по змозі додержувати ту евфоніку, і дуже мені прикро, коли хто псує мені ту роботу...» [32, с. 536].

Композиція новели «У грішний світ» побудована на розгортанні двох опозиційних просторів – монастиря та навколишнього

світу. Ці простори настільки проросли один в один, що їхня сутність виявляється оберненою: монастир постає втіленням людських гріхів, а грішний світ – можливістю досягнути примирення та душевного спокою. Проте розвиток цієї думки у тексті суперечливий, багатокомпонентний, незважаючи на невеликий обсяг новели. У стінах монастиря наявні, окрім сварок і доносів, «вечірні тіні, тремтячі від світла лампадки», «солодкі молитви», а світ мирський, окрім «моря теплого світла», наповнений ще й «чорними борами», «холодними, чужими горами». Подієвість у новелі заміщена неоднорідністю синтаксичної побудови частин тексту: плавні, стійкі за тональністю фрагменти спогадів, думок героїнь, описів природи, монастирського життя змінюються динамічними діалогами, пораз різкими, обірваними: «Де малина? Пожерли?! Малина моя де?.. Розпутні!.. Геть звідси!..» [36, с. 189]. Ця суперечлива єдність ритміко-синтаксичної організації тексту, посилена на рівні опозиційних образів (монастир-світ, темрява-світло, звук-тиша тощо), витворює особливість ритмічної організації художнього цілого: загальна внутрішня неоднорідність, поєднання суперечливих, протилежних тональностей у фіналі новели зливаються у гармонійне ціле, і складна єдність ритму твору та його подієве розгортання реалізуються у мажорній темі майбуття вигнанниць, сповнених надій на краще. У заключному абзаці подано квінтесенцію цілої новели, що за своєю будовою близька до музичного твору і водночас нагадує ритм життя: «Сонце ховалось за гори, і чорний морок вставав із мертвих борів. Та то байдуже, бо вони знали, що там, у долині, куди простують, світить іще сонце та б'ється хвиля живого життя...» [36, с. 191]. Завдяки мінливій, надлегкій будові новели вповні розкрито стосунки людини і світу, відтворено загальні суперечності буття людини, його цілісність.

У творі вирішується проблема самотності людини у світі, передовсім у світі штучного, оманливого. Можна погодитися з думкою О. Черненко про те, що «самотність людини серед хаосу ілюзій цілковито виправдана», а «в розкритті внутрішнього світу постає їх [людей. – Л. Д.] справжня істотність», що є світоглядним підходом в освоєнні дійсності імпресіоністами [62, с. 101].

Характерно, що в новелі «грішний» світ постає винятково як світ природи: «Перед ними лежав той далекий грішний світ, із якого вони втекли колись у тиху, чорну яму, принадний, веселий, у сяйві, як мрія, як сам гріх. Далеке море відкрило широкі обійми зеленій землі і радісно тремтіло, немов жива блакить неба. А земля мліла й сміялась в обіймах, немов упоєна коханням жінка, і блищали на сонці рядки білих домів, як дрібні зуби у неї, а зелені долини стелились далі, як коси» [36, с. 184]. Очевидно, в такому потрактуванні якраз і розкривається справжність «грішного» світу як створеного Богом, а монастир бачиться як штучний витвір, потвора, що сама себе кусає за хвоста, передовсім через злі еманції людей, що його населяють. Власне цю думку підтверджують розпачливі слова сестри Варвари: «Чого воно так, скажіть мені, сестри [...] Як перше люди спасались, то й добро людям робили... а от тепер...» [36, с. 188]. Передають враження нездорової атмосфери дрібні сварки сестер, лінощі, «видіння» матушки Серафими, наклепи, жадібність і злоба ігумені. Попри замилювання красою природи, Коцюбинський не оминає увагою і «холодні гори», «темні бори», «цупке коріння» схоже на зміїні клубки, що «навіть сині дзвіночки сіяли холод на трави».

У іншому оповіданні М. Коцюбинського «В дорозі», звертаємо увагу на цілу гаму різноманітних відчуттів, кольорів, дій і хвилюючих думок викликають у письменника та його героїв звуки музики, наприклад: «Устя любила веселе, приспівувала стиха і стукала каблучками у такт, а в Кирила згуки скакали, як вогник, розцвітались, як квітки до схід сонця. Пливли на хвилях світла, що лилися з вікна й родили тугу. За чимсь прекрасним і невідомим, таким далеким і таким близьким...» [36, с. 191]. Звуки скакали і порівняння як вогники зближують слухові та зорові відчуття в плані ритму, породжуючи свіжий психологічний образ, який на основі цього зближення далі набуває вже й кольорових відтінків.

До ритму прози М. Коцюбинського відносимо і стилістичну функцію ритмічної повторюваності коротких речень, які перегакуються із ритмом музичних творів, насамперед у зачинах

абзаців (див. на початку першого: «Ідуть дощі»; другого «Маленьке, сіре, заплакане віконце»; третього: «Тьмяно в хатинці»; четвертого: «А дощ іде...») [37, с. 70]. Вони ніби виділяють теми логічно пов'язаних між собою основних частин опису, що містять тонко й майстерно пов'язані між собою зображення картини природи, відтворення думок, почуттів героя оповідання та настроїв автора.

Отже, ритмізована проза різних ліричних тональностей у творчості М. Коцюбинського, справді є однією з найбільш характерних ознак імпресіоністичного оповідання. Ритм мови творів автора в певних своїх варіантах має спільність із ритмом музичної стихії, а відтак, і спільне з ритмом самого життя. Ритмічна композиція творів М. Коцюбинського споріднює його прозу із музичними творами, які становлять єдність мелодії і ритму. З іншого боку поліфонія та симфонізм, ліричне музичне оркестрування словесного матеріалу (організація оповіді не за розгортанням подій, а за настроєвою гамою) асоціюються з музичною композицією з примхливим тембром, інтимною тональністю і вибагливим розгортанням мотивів, зумовлених суб'єктивними творчими імпульсами. Структуру зрілих творів М. Коцюбинського визначає універсальний принцип музики як мистецтва – пошук гармонії; прозорого ритму і уникнення дисонансів. Це спорідненість вгадується насамперед у динаміці почуттів героїв, у принципах композиції та засобах ритмічно-звукового оформлення прози.

Етапним художнім явищем для музики став імпресіонізм. Цей напрям виникав наприкінці ХІХ на поч. ХХ ст. під впливом літературного символізму, а саме поезій П. Верлена, С. Малларме, П. Луїса, М. Метерлінка. Імпресіонізм мав спільні риси із французьким живописом. У галузі симфонічної музики було створено програмні твори, в яких образи визначалися не конкретними сюжетами, а загальними обставинами, специфікою гармонії і тембрів. Імпресіонізм у музиці вперше яскраво виявився у творчості Клода Дебюссі (1862–1918) – видатного французького композитора. Зміну в художньо-естетичній парадигмі музичного мислення, спричинену імпресіонізмом, фіксують такі слова Дебюссі:

«Займаюся метафізикою, а не музикою... Ось, на мою думку, новий шлях. Це мистецтво вільне, іскристе, мистецтво вільного повітря, мистецтво порівняне зі стихіями, з вітром, небом, морем! Я тільки намагаюсь виразити з найбільшою щирістю відчуття і почуття, які переживаю: інше мало що для мене важить...» [46, с. 296]. Музика імпресіоністів К. Дебюссі, М. Равеля ґрунтується на плинних музичних настроях і враженнях.

Застосування терміну «імпресіонізм» до музики багато в чому умовне – музичний імпресіонізм не є прямою аналогією імпресіонізму в живописі та не відповідає йому. Початки такої музики закладені в пізньому романтизмі XIX ст., у творах Ф. Ліста, Е. Гріга та ін. Музика імпресіоністів така ж поетична, але виразніша. Імпресіонізм у музиці проявився у прагненні передати настрої композитора й емоції, які як для нього, так і для слухача є певними символами. Порівнюючи імпресіоністичну музику, яка прагнула пробуджувати враження у слухачів за допомогою одержання значення символів, тонких психологічних нюансів, навідміну від імпресіоністичного живопису, який прагнув відтворити враження. Музику зближує з імпресіонізмом у живописі інтерес та любов до життя, уникнення моментів напружених конфліктів, соціальних суперечностей.

Імпресіоністична музика активно залучає старовинні наспіви, елементи казковості та фантастики. Імпресіоністи запровадили в музику національні пісенно-танцювальні жанри, східні засоби музичної експресивності. Не на останньому місці й інтерес до тембрової та гармонічної колористичності.

Фундатором музичного імпресіонізму, є французький композитор – Клод Дебюссі. У своїй творчості він зхилився до французької музичної традиції – музика французьких клавесиністів (Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо), лірична опера та романси (Ш. Гуно, Ж. Массне). Величезний був вплив російської музики (М. П. Мусоргський, М. А. Римський-Корсаков), а також французької символістської поезії та імпресіоністського живопису. Дебюссі реалізував у музиці швидкоминучі враження, якнайтонші відтінки людських емоцій і різних явищ, що відбуваються у природі. Він вит-



ворив імпресіоністичну мелодику, що відрізняється гнучкістю нюансів і в той же час розпливчастістю. Дебюссі створив новий фортепіанний стиль (етюди, прелюдії). В нього 24 прелюдії для фортепіано, які мають поетичні назви: «Дельфійські танцівниці», «Звуки й аромати розвіваються у вечірньому повітрі», «Дівчина з волоссям кольору льону» та ін.) утворюють образи м'яких, фантастичних пейзажів, копіюють пластику рухів у танці, навіюють жанрові картини.

Своєрідним маніфестом імпресіонізму в музиці вважали сучасники оркестрову Прелюдію до «Післяполуденного відпочинку фавна», де проявилися характерні для музики Дебюссі пишність настроїв, вишуканість, елегантність, примхливість мелодики, колористичність гармонії. В його творах присутній тонкий психологізм, яскрава емоційність у виразі відчуттів героїв [13]. Відгомін їх виявився в операх Дж. Пуччіні, Б. Бартока, І. Ф. Стравінського.

Кінець XIX – поч. XX ст. для українського музичного мистецтва був періодом інтенсивного розвитку, що власне засвідчує творчість таких композиторів, як Володимир Сокальський, Борис Яновський, Павло Сениця, Іван Рачинський, Володимир Барвінський. Вони звертаються до складного, доти мало культивованого в українській музиці жанру, як симфонія (та близьких до неї жанрів: симфонічна поема, увертюра, сюїта, рапсодія). Так, музична тканина творів В. Барвінського зрілого періоду збагачується новими гармонійними деталями, а саме у творах тогочасних українських композиторів відчувається м'яке, колористичне, барвисте звучання, спостерігається ладо-гармонійні зміни, у творах мелодизуються всі голосові лінії, композитори тієї доби немовби вчилися мріяти на інструменті, відтворювати щось невловиме та приховане, відчувати поетичність гри на фортепіано. Талановиті твори пишуть композитори як більш традиційного спрямування (Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Борис Підгорецький), розбудовуючи такі важливі ділянки, як церковна музика та хорове мистецтво, так і митці, яким характерні радикальніші підходи у музичній творчості, серед них – Федір

Акименко (Якименко), Борис Яновський. Сучасниками М. Коцюбинського були Станіслав Людкевич, Левко Ревуцький та Борис Лятошинський, які в ті роки тільки розпочинали свою творчу діяльність. На Волині у маєтку своєї дружини, пише перші балети Ігор Стравінський.

В українській музиці імпресіонізм вирізнявся у творчості таких відомих композиторів: Ф. Якименка, І. Рачинського, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, спричинився до появи «неоімпресіонізму» в 1960–1980 роках – також це деякі твори Г. Глазачова, В. Сильвестрова, Л. Дичка, В. Шумейка, Ю. Шевченка. Вплив імпресіонізму на творчість, наприклад, Василя Барвінського особливо відчутний, що дає змогу проводити паралелі між його художнім доробком і творчістю видатного імпресіоніста – Михайла Коцюбинського. Особливо якщо пригадати про тісне знайомство М. Коцюбинського з родиною Барвінських та активну співпрацю з батьком композитора Олександром Барвінським.

Імпресіонізм у літературі поширився наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст., але в літературі як окремий напрям він не виділився. Тому, звісно можемо говорити тільки про деякі риси імпресіонізму усередині різних напрямів епохи, насамперед усередині натуралізму та символізму. У прозі риси імпресіонізму найбільше помітні у новелах Гі де Мопассана, якого вважаємо найвираженішим письменником-імпресіоністом. За власним визнанням, Мопассан прагнув до конструювання суб'єктивної «ілюзії світу» через ретельний підбір деталей і вражень. Але насправді ця установка – лише «ілюзія імпресіонізму». «Чисте спостереження», проголошене імпресіоністами, що говорило про відступ від ідеї у мистецтві, від узагальнення, від закінченості. Імпресіонізм був проти спільного, тобто припускав відсутність завершеного сюжету, а тому найяскравіше проявлявся в коротких творах, які описували невеличку за часом, а часто і за значущістю, подію.

У літературі послідовніше, ніж у живопису, здійснювалися спроби доводити імпресіонізм з теоретичної точки зору. Після романів та статей Золя та «Щоденників» братів Гонкурів виникли

«Імпресіонізм» Ж. Лафорга, «Мистецтво прози» Г. Джеймса, «Про мистецтво» Валерія Брюсова, різною мірою зближалися до «поетики вражень».

Як стверджують дослідники, зокрема Будний: «характер між-мистецької взаємодії визначає своєрідність кожної мистецької епохи. Наприклад, на відміну від реалізму, який мав літературоцентричний характер, для імпресіонізму характерним був вплив музики на літературу» [6, с. 289]. У музиці початковою основою художнього образу є інтонаційне вираження. Мистецтвознавці зазначають, що живопис за своєю природою близький до епосу, то музика – до лірики. На переконання О. Серова музика – «це в звуках виражене життя душі» [56, с. 409].

Почуття, виражені композитором, можуть бути типовими для того чи іншого суспільства та характеризувати емоційний світ не тільки самого композитора, а і багатьох людей, і вже цим одним такі почуття отримують також цільне значення, відображаючи об'єктивний духовний зміст суспільного життя тієї чи іншої епохи. Так, С. Рахманінов і А. Скрябін на рубежі ХІХ–ХХ ст. в своїй творчості не тільки показали складний комплекс суто своїх особистих переживань, а і тривожну, повну емоцій та надій, духовну атмосферу того часу. В типовому, суспільному значенні душевних переживань, виражених музикою. Але на відміну від живопису, сила якого в прямій передачі естетичного і образної характеристики предметного світу, сила музики – в її подібності з інтонацією людської мови, в її опорі на інтонаційну природу голосового звуку. Цілком закономірно, що у творах М. Коцюбинського, одного з найвідоміших у світі письменників-імпресіоністів, представлені численні приклади взаємодії музики і літератури, адже саме безсюжетна ліризована імпресіоністична проза орієнтована на індивідуальне в психіці людини, на передачу її вражень, а також на гармонію, до чого передовсім прагне й музика з огляду на її семіотичний код.

Наприклад, у новелі «Intermezzo» виражається в екзальтованому сприйнятті співу пташки з боку головного героя і його катарсисному впливі на нього. Герой «бігає в поле і годинами слухає»,

як «співають хори, грають цілі оркестри» жайворонків, він переживає диво творення «симфонії поля», що її заграла пташка [36, с. 307]. Недарма Павло Тичина у вірші спогаді «Перше знайомство», написаному в 1910 р., автор описує концерт у Чернігівській семінарії, де перший раз побачив Михайла Коцюбинського: «Оркестр семінаристів грав «Жайворонка» М. Глінки. Ніжні «пташині» трелі цього романсу нагадали поету спів жайворонка, описаний у новелі Михайла Коцюбинського «Intermezzo». Образ письменника також пов'язується з музичними враженнями і відчуттями: він дивився кудись поперед себе. Строби мінялись в музиці, а він один сидів наструнчений і себе гідний – серед усіх – творець!..» [63, с. 18]. І далі, «Тичина називав Коцюбинського своїм першим учителем. Очевидно, маючи на увазі загальний вплив улюбленого письменника, якому «було властиве поетичне бачення світу» [63, с. 18].

В оркестровці цього фрагмента новели переважають чисті фарби, вибагливі тона (Коцюбинський називає пісню жайворонка «капризною»), ритми мерехтливі та невловимі (герой намагається пригадати мелодію співу навіть уночі). Тому, музичність новели «Intermezzo» нагадує твори В. Барвінського, К. Дебюссі (наприклад, його «Післяобідній відпочинок Фавна», сюїта «Море»), їм характерна подача тем «натяком, за допомогою кількох характерних рис», «лаконічність викладу, прагнення розвивати форму не послідовно, а узагальнено, синтетично, апелюючи до вміння слухача додумати решту» [20, с. 291]. Тому, читаючи твір автора, ми виразно чуємо соло жайворонка, яке присутнє на фоні оркестру що, в свою чергу, створюється за допомогою польових звуків. М. Коцюбинський підсилює виражальний зміст кожного звука, акорду, розширює сферу музичної гармонії в новелі.

Так само, як музичний твір апелює безпосередньо до ірраціональної сфери людини, так і імпресіоністична образність новели «На острові» «тримається на визнанні самоцінності суб'єктивних вражень, коли важливий не так сам предмет, як ставлення до нього, миттєве його сприйняття» (Л. А. Колобаєва [31, с. 214]). І як далі зазначає дослідниця, для імпресіоністичного мистецтва «головним є стан самого суб'єкта, а не світу, що його оточує».

Саме тому так активно послуговувався М. Коцюбинський засобами музики у своєму творі: певно, прагнучи звернутися так абсолютно безпосередньо до людської душі, як це властиво музичному творові. Адже, як стверджує П. М. Якобсон, «музика не передає, не зображає [...], а виражає – горе, смуток, радість, ніжність, роздуми» [64, с. 41]. Однак музичну мову письменник обрав також імпресіоністичну, у нього не віднайти складних мелодій Бетховена чи важких конструкцій Баха, вона як доводилося вище, нагадує легкі настроєві мелодії К. Дебюссі.

Кожен твір письменника-імпресіоніста є багаторівневим, адже, окрім міжмистецьких зв'язків, пов'язаний із іншими різними суспільними явищами (йдеться про єдність психологізму, синтезу мистецтв і соціально-історичних явищ, які також є основою сюжету (яскравий приклад новела «*Intermezzo*» та повість «*Fata morgana*»). Йдеться про «мистецький інтеракціонізм» (латин. *interaction* – взаємодія, вплив), як його застосовує у розумінні «співдії двох і більше мистецтв на користь збагачення одного з них, із наступними формотворчими змінами у структурі твору чи в модифікаціях стилю» [9, с. 232].

Інтерпретація художнього доробку М. Коцюбинського з урахуванням взаємодії між різними царинами мистецтва дозволяє глибше проникнути у прихований зміст творів, адекватніше зрозуміти їхню естетичну цінність, простежити шляхи взаємозбагачення суміжних мистецтв завдяки інтердисциплінарному та культурно-історичному підходах.

Отже, як зазначено у дисертаційному дослідженні Л. Дем'яненко «у Франції імпресіонізм з'явився і сформувався на зламі XIX–XX ст., був останнім великим художнім рухом, одним із найголовніших явищ в мистецтві останніх століть, які започаткували сучасне мистецтво. Незважаючи на внутрішні розмаїття цього стилю, всіх його послідовників незалежно від царини роботи (музики або живопису), об'єднувало бажання передати емоції, кожному мить в житті, тих навіть самих незначних змін у навколишньому світі. Імпресіонізм відмовився від раціонального, реального та «музейного», тобто від класичного мистецтва

та зумів «відкрити очі» глядачам і слухачам на важливість і чудову неповторність кожної секунди [14, с. 161].

У творчості М. Коцюбинського дослідники спостерігають розвиток від реалізму до імпресіонізму. У творенні художнього образу письменником виділяються такі стильові компоненти, як переконлива передача відчуттєвих, особливо зорових та звукових, вражень, колористична виразність, пластичність описів і водночас їх ритмічність, динамічність, яскравість і виразна індивідуальність характерів, суб'єктивність у зображенні подій, які часто подаються через сприймання героя. М. Коцюбинський активно послуговувався прийомами суміжних мистецтв, що пов'язане з імпресіоністичною поетикою його прози. Естетизм, глибокий психологічний аналіз у творах М. Коцюбинського забезпечувалися використанням оновлених зображально-виражальних засобів, залучених із музики, живопису, архітектури. Естетичний характер прози письменника, імпресіоністична композиція і психологічний сюжет чинили потужний сугестивний вплив на читача, споріднюючи його твори зі стихією музики і живопису.

\*\*\*

Михайло Коцюбинський був незвичайним письменником із виразним стилем написання. У його творах імпресіоністичне світосприймання породило посилену цікавість до змінюваного стану людської душі, прагнення зафіксувати кожний внутрішній, душевний настрій, миттєве враження, думку, погляд. У творенні художнього образу письменником виділяються такі стильові компоненти, як переконлива передача відчуттєвих, особливо зорових та звукових, вражень, колористична виразність, пластичність описів і водночас їх ритмічність, динамічність, яскравість і виразна індивідуальність характерів, суб'єктивність у зображенні подій, які часто подаються через сприймання героя. У пошуках свіжих досконалих засобів образотворення письменник вдавався до прийомів живопису, музики, та архітектурних образів, що позначалося як на структурному рівні прози, так і на семантичному. Естетичний характер прози письменника, імпресіоністична компо-

зиція і психологічний сюжет чинили потужний сугестивний вплив на читача, споріднюючи його твори зі стихіями музики і живопису.

Михайло Коцюбинський мав свій стиль написання, специфічною рисою якого був особливий характер його тропів, що передавали тонку гру фарб і відтінків. Фарба стає невіддільною від світла і простору, вона ліпить предмети, розташовує їх у просторі, бере участь у їхньому русі. На думку М. Коцюбинського, письменники повинні знати фарби і колір, так само як і художник. За його словами, колір мусить допомагати слову. У пошуках нових зображально-виражальних засобів Михайло Коцюбинський переносить у свої твори формотворчі засоби живопису (лінійну, кольорову, тональну перспективу, світлотіньові співвідношення, передні і дальні плани), вдається до акварельної техніки, застосовує гіпотипозис. Внутрішній світ людини у творах Михайла Коцюбинського розкривається і в колористиці, і в характерному звуковому забарвленні, і у ракурсах.

Реальність у своїх зовнішніх важливих діях весь час присутня у творі, але не самоцінно, як у прозі XIX ст., а через призму світобачення, світосприйняття героя. Досягає цього письменник не просто прямим називанням почуттів, завдяки яким відбувається сприйняття довколишнього світу, а шляхом відбору і перетворення в своїй уяві якраз тих деталей пейзажу, які попадають у поле зору героя, тобто передачі його вражень. Через взаємозв'язок цих мікрообразів, через контрастні асоціативні порівняння М. Коцюбинський намагається викликати в читача ті самі відчуття, які переживає герой. Читач бачить точніше, розпізнає процеси, які проходять у реальному житті, але бачить очима ліричного героя – в його системі ціннісних орієнтацій, соціальних чи асоціальних прагнень.

Ідейно-естетичні функції пейзажу, зображуваних обставин узагалі істотно змінюються, – вони стають значущими не самі по собі, а як імпресіоністичний засіб розкриття внутрішнього світу героя. Тобто відбувається «малювання словом» – за допомогою прийомів живопису, автор словами «малює картини», пишучи свої твори. В жанровому аспекті це спричинило прогресивне

витіснення цілісних епічних картин поезіями окремих замальовок, короткими етюдами, сценками. Це дало поштовх до того, що об'єктивне змінилося на суб'єктивне зображення дійсності, яке не претендує на цілісність і безсторонність, але пропонує особисте бачення світу як єдність істинного й справжнього буття. Тож, імпресіоністичне світобачення, яке уповні реалізоване у пізніх творах М. Коцюбинського, сприяло виникненню контактної мистецької зони, де перетиналися література та живопис.

Отже, виділяємо такі закономірності збагачення прози М. Коцюбинського живописом: звернення до таких жанрів живопису як *пейзаж* («Intermezzo», «Тіні забутих предків», «Fata morgana» та ін.), *марина* («На острові», «Сон», «На камені»), *побутовий живопис* («Сміх», «Він іде», «Коні не винні»), *архітектурний живопис* («Сон», «На острові», «Хвала життю», «Невідомий»), *портрет* («Сміх», «Сон»), проте переважає, без сумніву, увага до створення літературного пейзажу; живопис зумовлює в М. Коцюбинського відчуття форми: зміст простору твору живопису як сукупності різних просторів письменник переносить у літературний твір, так у композиційному плані письменник розкриває один з основних своїх прийомів – *кільцеву побудову* («Fata morgana»). Зображення, що складається з окремих мазків, настроєва композиція низки картин дають змогу М. Коцюбинському зробити новий крок у розвиток психологічного переживання – від змалювання психології індивідуума до соціальної психології групи. З-поміж яскравих замальовок, описів, у творах М. Коцюбинського домінує *лейтмотив*, повторення одного і того ж образу, щоразу у новій структурній позиції (наприклад, «На острові», море вночі, буря на морі, море вдень) породжує нові відтінки значення, збагачує його, саме за допомогою повторення автор яскравіше передає відмінності станів душі героя, що в свою чергу породжує виникнення певного ритму переходів від одного стану до іншого, від одних мотивів до інших, тож *ритм і простір* стають композиційними засобами, за допомогою яких здійснюються емоційно-змістові порівняння і підвищується семантична наповненість художнього твору; ще один прийом



живопису, який використовує М. Коцюбинський – це ефект вібрації виникає за допомогою *плернерності*, бачення об'єктів крізь рух повітря, у М. Коцюбинського цю ж функцію виконує кут зору героя, що і спричинює чергування вражень («В дорозі»); пейзажі М. Коцюбинський створює деталями-«мазками», і за допомогою яких прагне передати цілісну, синтезовану картину, йдеться про «малювання словом». При цьому письменник помічає в буденних речах приховані властивості і подає їх за допомогою слова як джерело свіжих вражень (наприклад: у повісті «Fata morgana» малюнок хати Воликів чи в новелі «Коні не винні» замальовка господарського подвір'я); наступним прийомом живопису, який теж використовує М. Коцюбинський – це *контраст*, адже контрастне поєднання фарб та кольорових «малюнків» акцентують основний конфлікт новели (темна сіро-чорна гама символізує втому, розчарування, а яскраві барви (зелена, блакитна, золота, срібна, біла) реалізують оптимістичну основу, відновлення душі персонажа), також за допомогою *кольору* письменник дає нам і портрети героїв, які розкриваються саме через колір, та імпресіоністичну техніку передачі образів через враження, адже у М. Коцюбинського зовнішній портрет у класичному розумінні відсутній. Таким чином, взаємодія живопису та літератури у творах М. Коцюбинського дозволила письменнику концентрувати увагу на станах та настроях героїв, і при цьому не спонукаючи до показу зовнішніх подій.

«Перекладені» на мову літератури архітектурні образи у новелах М. Коцюбинського виконують важливі ідейно-естетичні функції – це зокрема образотворення та сюжетотворення. Функціональне призначення архітектурних образів у творі – створювати тло для подій, що мають місце в душах героїв. Ці образи окреслюють не тільки місце дії, а також певні межі душевного світу героя, масштаби та емоційну тональність його почувань. У оповіданнях «Хвала життю» і «Сон», архітектурні образи постають компонентом композиції та виражають себе як на рівні тематики, так і на рівні просторової організації у творі. Обидва твори отримують здатність впливати на зорові та тактильні відчуття читача,

як це характерно для пластичних мистецтв. Тож з одного боку ми бачимо композиційні елементи архітектури: *розміри, пропорції і симетрію* (наприклад, віддзеркалення міста в калюжі), а з іншого боку – це калюжа, що не дарма розлилася в самому серці міста, вона символ того затисненого в лещата повсякдення життя, що його провадять жителі міста, позбавлені самого бажання щось змінювати. Відтак, взаємодію літератури та архітектури маємо змогу спостерігати на різних рівнях структури оповідань «Сон» і «Хвала життю», передовсім на рівні побутування образів, що містять інформацію про архітектуру як інший вид мистецтва. Єдність простору в творах митця слугує формою передачі цілісності душевного світу людини. Перетворення ж художнього простору нерідко виражає (як ми переконалися на творах) внутрішню душевну кризу героя. Завдяки цим архітектурним образам композиція творів М. Коцюбинського набирає виняткової майстерності, злагодженості.

Також проза М. Коцюбинського має розлогі зв'язки з декоративно-прикладним мистецтвом; декоративність – один зі способів вираження краси у творі, пов'язаний насамперед із його композиційно-пластичним і колористичним ладом. У творах письменника ми спостерігаємо за взаємодією літератури із декоративно-прикладним мистецтвом, а в першу чергу в основі декоративності первісно перебуває *орнамент*, предметна форма якого спочатку переходить у символ, а потім в декоративний мотив (наприклад, сонячне коло). Основним компонентом будь-якого орнаменту, як традиційного етнічного, так і постетнічного, є симетрія, а фігури, їх значення, колір, розмір тощо вторинні. Для орнаменту важливий ритм елементів, ритм в орнаменті – це поперемінне чергування елементів, образів узору у певній послідовності. Орнаментальність прози М. Коцюбинського закорінена у *симетрію* психічних переживань героїв, адже читач спостерігає за змінами настрою від мінорного до мажорного і навпаки. Прояв такої взаємодії помітний при змалюванні літературних портретів, пейзажів, інтер'єрів, а також на структурному рівні – організації композиції творів за принципом орнаменту та чітких колористичних плям. Твори письменника мають

мозаїчну структуру, тобто автор використав техніку живопису – *мозаїку* (етюд «Невідомий» розділений на окремі мініатюри), автор передає окремі картини за допомогою переплітання думок й образів, які начебто не послідовно нанизуються одна на одну. На тяжіння до декоративності у прозі М. Коцюбинського вказує й те, що письменник нерідко вдається до *контрасту*, знову ж таки за допомогою кольору, (етюд «Лялечка» ефект контрасту досягається за допомогою художньої деталі). Тут ми бачимо замкнений пейзаж не живої природи порушується виблиском конкретної художньої деталі, яка і стає емоційним переходом від статичної картини до повсякденного, буденного життя села. Тож колір – один з виразних засобів в народному і декоративно-прикладному мистецтві, колір розглядається як найважливіший компонент декоративного образу. Тому колористичну єдність всіх елементів орнаменту досягається за допомогою кольорних контрастів або нюансів («червона спідниця робітниці»). Таким чином, М. Коцюбинський у творах актуалізує графіку ліній, кольорове рішення, скульптурність і архітектоніку форм. Така масштабність і цілісність дає підстави говорити про співвідношення різних просторотворчих чинників, які є композиційним підґрунтям (композиційна єдність будується на протиставленні чи підпорядкуванні елементів). Відтак, межі літератури розширюються, встановлюється міцний зв'язок між мистецтвами за принципом декоративності, що забезпечує художню цілісність літературних творів М. Коцюбинського.

М. Коцюбинський активно залучає у власні твори музику, а саме: пісні, їх сюжети; музичні засоби; музичні жанри; ритмо-мелодіку твору; звук як основний художній мікрообраз; музичні прийоми (контрапункт, ритм, домінанта, вібрація, дисонанси, тональність, дисгармонія, фактура); структуру творів подібну до симфонії, ноктюрну, сонати; музичні теми, асоціації та алюзії. Залучення палітри музичних засобів, елементів музики, їх перетворення на словесну творчість стало характерною рисою поетики прози письменника, наприклад у творах «Intermezzo», «На острові», «Сон».

Увагу привертають паралелі між композиційною побудовою малої прози М. Коцюбинського та музичних творів (В. Барвінського та К. Дебюссі). Спільне між ними вбачається, зокрема, в наявності структурних частин, в яких драматична напруга зростає, досягає кульмінації або ж, навпаки, зменшується. Також при зіставленні доробку М. Коцюбинського та творчості обох композиторів виявлено, що і для літературних творів і для музичних характерна наявність витонченої фактури, індивідуалізація окремих голосових ліній (у прозі досягається фрагментарністю), своєрідна поліфонія та використання контрапункту («На острові», «В дорозі» М. Коцюбинського).

Сприйняття словесного і більшою мірою мелодійного складників пісні, властиве творчій манері М. Коцюбинського, позначилися на частотності використання музичних і загалом звукових метафор і виявило ознаки поетично-музичного світогляду письменника, а також послужило засобом передачі психології героїв. Митець вдається до музичного оркестрування власної прози, увиразнюючи у такий спосіб психічні стани персонажів, симфонізм пронизує усі твори письменника; у такий спосіб посилюється суб'єктивне сприйняття дійсності, бурхлива зміна настроїв та зростає сугестивність словесного матеріалу. Структуру зрілих творів М. Коцюбинського визначає універсальний принцип музики як мистецтва – пошук гармонії, прозорого ритму і уникнення дисонансів. Ця спорідненість вгадується насамперед у динаміці почуттів героїв, у принципах композиції та засобах ритмічно-звукового оформлення прози.

Отже, музичні елементи відіграють вагомую роль у розкритті ідейно-естетичного задуму творів М. Коцюбинського – музика стає засобом передачі прихованої інформації, втілення символічних паралелей і психологізації зображення, позначається на структурній побудові твору та поліфонічному характері оповіді. Асоціація акустичних образів із ірраціональним началом стає продуктивним засобом психологізації зображення – однієї з головних стильових рис творчості М. Коцюбинського. На мовному рівні твору письменник часто використовує лексичний та синтаксичний повтор, активно

використовує музичні терміни, синтаксис нерівномірний, речення то поширені складні, то скорочені, – все це дає змогу передати варіювання ритму та емоційної тональності оповіді.

Глибинні зрушення у царині мистецтва, спостережені від кінця XIX ст., стосувалися передовсім відходу від міметичних форм відображення дійсності. Митці прагнули виразити ідеї першооснови, простору, енергетики кольору, слова; передати ускладнений духовний світ людини епохи *fin de siecle*. У розумінні світу, яке запропонували у своїх творах К. Моне, О. Бенуар, Е. Дега, А. Руссо, К. Малевич, О. Ерстер, К. Дебюссі, М. Равель, В. Барвінський, О. Архипенко та ін., провідним інструментом стає позасвідоме, ірраціональне. У пошуках розкриття тасмних шляхів з метою втілення принципів самовираження і створення (а не відображення) буття мистецтво зверталось до першоджерел – неупередженого погляду на світ, свіжих вражень, не збагачених раціональним досвідом. Відтак, потужним засобом, що допомагав творити нові синкретичні образи, якраз і ставала взаємодія мистецтв у творі; модерністське мистецтво активно вдавалося до міжмистецького синтезу задля уникнення відтворення предметності світу, основним стало усвідомлення мистецтва як нової реальності.

Синтез мистецтв – явище цілеспрямованого злиття елементів двох або більше різних видів мистецтва унаслідок якого утворюється новий синтетичний художній образ, що апелює до різних органів і стимулює уяву читача. Вплив синтезу мистецтв у творі проявляється через плин асоціацій (асоціативне мислення та синестезія).

Письменники на межі XIX–XX ст. перебували у пошуку нових зображально-виражальних засобів для відтворення внутрішнього світу людини, її емоцій та почуттів, і дедалі частіше почали залучати у свої твори засоби і прийоми суміжних мистецтв, запозичувати певні структурно-композиційні і стильові принципи музики, живопису, архітектури тощо. Відтак, у європейській та українській літературі потужно функціонувало явище синтезу мистецтв, зокрема у творах Михайла Коцюбинського, який тримався у річищі провідних мистецьких тенденцій і був ґрунтовно обізнаний зі знаковими мистецькими явищами як модернізму

(передовсім імпресіонізму), так і попередніх епох. Вважаємо, що синтез мистецтв у прозі М. Коцюбинського – іманентна властивість його художньої творчості, закорінена як у особливості художнього мислення письменника, так і спричинена специфічною мистецького процесу в Україні та Європі на зламі XIX–XX ст.

Насиченість літератури межі XIX–XX ст. музично-малярськими, архітектурними, скульптурними образами, їх природне «вростання» у тканину художнього твору вказує на появу нового стильового способу, спроможного поліаспектно «висвітлити», поліфонічно «озвучити» ідею-образ і таким чином, посилити його вплив на читача. Це і був новий прорив у сферу духовності людини. Цю сферу духовності можна було осмислити за допомогою мелодійно-колеристичних засобів. Отже, функціонування архітектурних образів у новелах Михайла Коцюбинського спрямоване не лише на окреслення місця дії, а й меж внутрішнього світу героя, розмірів та емоційної тональності його переживань.

Як доводять численні дослідження творчості М. Коцюбинського (Ю. Кузнецов та ін.), письменник починав свою діяльність як прозаїк-реаліст, поступово засвоївши мистецький досвід та філософські ідеї епохи *fin de siècle* створив свої найвідоміші імпресіоністичні твори, (хоча настанова на використання нових прийомів, зокрема синтезу мистецтв була притаманна його художньому мисленню).

Зрозуміло, що творчість М. Коцюбинського неможливо вивчати у відриві від мистецтва і літератури XIX ст.: доробок Т. Шевченка, І. Квітки-Основ'яненка, І. Нечужа-Левицького та ін., німецька та французька класична музика, живопис передвижників, барбізонської школи, – ось, де варто шукати витoki творчості письменника, так само, як і у декадентській літературі, живописі імпресіоністів та музиці раннього модернізму. Здатність до масштабного розгляду творчості, притаманна М. Коцюбинського, очевидно, закорінена й у особливу чутливість письменника до краси, мистецтва. М. Коцюбинський мав багато знайомих серед музикантів і живописців, наприклад товаришував із композитором

М. Лисенком, художником М. Жуком, був знайомий зі славетним українським співаком О. П. Мишугою, сам захоплювався музикою і малюванням, активно цікавився здобутками світового мистецтва. Таким чином, усі вище зазначені чинники – й індивідуально-творча специфіка, та вплив європейського й українського мистецького розвитку імпресіонізму, а також національно-культурна традиція – у їхній співдії, мабуть, і обумовили унікальність письма митця, його багату колористичну гаму, як митець, він дуже любив світло й колористичні ефекти, малював, любувався грою освітлення, перебуваючи на пленері, – звідси така багата й витончена майстерність пейзажу в його прозі. М. Коцюбинський зумів візуалізувати словесний образ, наповнити його зоровими асоціаціями. У цьому критика слушно вбачала не лише індивідуальну, а й національну своєрідність його таланту.

## Список використаних джерел до 1 розділу

1. *Бестюк І.* Мотив танцю як ритуал переходу («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського) / Ірина Бестюк // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. пр. – Випуск XV. – Рівне : Перспектива, 2005. – С. 28–38.

2. *Білодід І. К.* Мова творів М. Коцюбинського. Курс історії української літературної мови / [АН УРСР. Ін-т Мовознавства ім. О. О. Потебні; відп. ред. К. К. Цілуйко]. – К. : Акад. наук УРСР. – Т. 1: дожовтневий період / І. К. Білодід, П. Й. Городецький, В. С. Ільїн та інші; за ред. І. К. Білодіда. – 1958. – 596 с.

3. *Борев Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев // РАН. Институт мировой литературы им. М. Горького, Независимая академия эстетики и свободных искусств. – М. : Астрель: АСТ, 2003. – 576 с.

4. *Вагнер Р.* «Искусство и революция» / [перевод с предисловием И. М. Эллена]. – С.-Петербург : «Горизонт», 1906. – 36 с.

5. *Васильєва М. Б.* Українська модерна новела кінця XIX – початку XX століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби: автореф. дис. . канд. філол. наук: 10.01.01 / М. Б. Васильєва; Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – О., 2004. – 19 с.

6. *Выготский Л. С.* Психология искусства: анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с.

7. *Генералюк Л.* Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – Київ : Наук. думка, 2008. – 544 с.

8. *Грицюта М. С. М.* Коцюбинський у слов'янських літературах / Грицюта М. – Київ : Наукова Думка. – 1964. – 117 с.

9. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – Львів, Академічний Експрес, 1999. – 280 с.



10. *Євшан М.* Літературні замітки: «Тіні забутих предків» / М. Євшан // Літ.-наук. вісник. – 1913, Кн. 5. – С. 364–368.

11. *Єременко О.* Літературний образ у силовому полі синкретизму / Олена Єременко. – Київ : Євшан-зілля, 2008. – 320 с.

12. *Єременко О.* Міжродовий синкретизм в українській літературі ХХ ст. / Олена Єременко. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – 180 с.

13. *Єременко О. В.* Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: автореф. ... д-ра. філол. наук: 10.01.01 / Олена Володимирівна Єременко; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 37 с.

14. *Єфименко-Коцюбинська З.* Крим в житті і творчості М. М. Коцюбинського / З. Єфименко-Коцюбинська. – Сімферополь : Кримвид., 1958. – 126 с.

15. *Єфремов С.* Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – Київ : Феміна, 1995. – 688 с.

16. *Єфремов С.* Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / С. О. Єфремов; упоряд., передмова та приміт.: Е. С. Соловей; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наукова думка, 2002. – 757 с.

17. *Жаборюк А. А.* Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. / А. А. Жаборюк. – К.–Одеса : Либідь, 1990 р. – 310 с.

18. *Жила С. О.* Вивчення української літератури у взаємозв'язку з образотворчим мистецтвом: [посібник для вчителя] / С. О. Жила. – Ч. : РВК «Деснянська правда», 2000. – 176 с.

19. *Жила С. О.* Теорія і практика вивчення української літератури у взаємозв'язках із різними видами мистецтв: [монографія] / С. О. Жила. – Ч. : РВК «Деснянська правда», 2004. – 360 с.

20. *Жук Н. Й.* М. Коцюбинський про роль мистецтва і літератури в житті народу / Жук Н. Й. – К. : вид-во Київського університету. – 1964. – 52 с.

21. *Жулинський Микола.* Із забуття – в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини / Жулинський Микола. – Київ : Дніпро, 1990. – 446 с.

22. Історія українського мистецтва в шести томах. Мистецтво другої половини XIX–XX ст. / [відповідальний ред. В. І Касіян]. – Книга друга. – Т. 4. – Київ : Жовтень, 1970. – 433 с.

23. *Калениченко Н. Л.* Великий Сонцепоклонник. Життя і творчість М. Коцюбинського / Н. Калениченко. – Київ : Дніпро, 1967. – 250 с.

24. *Калениченко Н.* Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва / Н. Калениченко // Слово і Час. – 2004. – № 6. – С. 3–9.

25. *Калениченко Н. Л.* Українська література кінця XIX – початку XX ст.: Напрями. Течії / Н. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1983. – 256 с.

26. *Калениченко Н. Л.* Українська проза початку XX ст. / Н. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1964. – 448 с.

27. *Калениченко Н. Л.* Особливості творчого методу і стилю Коцюбинського / Н. Л. Калениченко. – Київ : Наукова думка, 1959. – 36 с.

28. *Козуб С.* Джерела «Тіней забутих предків» / Козуб С. // Червоний шлях. – X., 1925. – № 4. – С. 231–244.

29. *Козуб С.* Мопассан і Коцюбинський / Козуб С. // Червоний шлях. – X., 1927, № 3. – С. 113–128.

30. *Колесник П.* «Fata morgana» М. Коцюбинського / Колесник П. – М., 1964. – 121 с.

31. *Костенко М. О.* Художня майстерність М. Коцюбинського / М. О. Костенко. – [вид. 2-ге доп.]. – Київ : Рад. школа, 1969. – 272 с.

32. *Коцюбинський М.* Твори в 3 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : держ. вид.-во «Художньої літератури», 1956. – Т. 3. – 506 с.

33. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1973. – Т. 1. Повісті. Оповідання (1884–1897). – 404 с.

34. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 2. Повісті. Оповідання (1897–1908). – 384 с.

35. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 3. Оповідання. Повісті. – 427 с.

36. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – Т. 5. Листи. – 430 с.
37. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 6. Листи (1905–1909). – 310 с.
38. *Коцюбинський М.* Твори / М. Коцюбинський // Твори: в 7 т. – К. : Наук. думка, 1975. – Т. 7. Листи (1910–1913). – 414 с.
39. *Кузнецов Ю. Б.* До проблеми вивчення стилю М. Коцюбинського / Юрій Кузнецов // Рад. літературознавство. – 1988. – № 3. – С. 40–52.
40. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов. – Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. – 303 с.
41. *Кузнецов Ю. Б.* Слідами Феї Моргани: вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі. [посібник для вчителя] / Кузнецов Ю. Б., Орлик П. Я. – Київ : Рад. шк., 1990–208 с.
42. *Лебідь Ан.* З майстерні художника / Лебідь Ан. // Глобус. – Київ : 1929. – № 8 (128). – С. 117–118.
43. *Леонтович В.* Естетизм М. М. Коцюбинського / Леонтович В. // Літ.-наук. вісник, Т. 62, 1913, Кн. 5. – С. 199–203.
44. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – Київ : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
45. *Лозинський М.* Зв'язки М. Коцюбинського з Галиччиною / М. Лозинський // Червоний шлях. – 1929. – № 10–11. – С. 96–98.
46. *Лютій Н.* Поетичне відтворення реакції 1905–1908 рр. у творі М. Коцюбинського «Intermezzo» / Лютій Н. // Червоний шлях. – 1927. – № 7–8. – С. 258–270.
47. *Маркова Т. М.* Культура постмодернізму и русские диссиденты / Маркова Т. М. // Метаморфозы истории: Альманах; [рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, м-во образования и культуры Австрии]. – СПб, Псков : Возрождение, 1997. – С. 256–260.
48. *Матюшкіна Т.* У ритмі життя природи: «імпресіоністичні ефекти» в зображенні світу природи Михайлом Коцюбинським та Кнудом Гамсуном: матеріали до уроків поглибленого вивчення / Т. Матюшкіна // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 5. – С. 45–51.

49. *Мейлах Б.* Комплексное изучение творчества и музыковедение / Мейлах Б. // Проблемы музыкального мышления. – М. : Искусство, 1974. – 333 с.

50. *Мовчан Раїса.* Стилєова палїтра української прози першої половини ХХ ст. / Раїса Мовчан // Бібліотечка «Диво слова». – 2009. – № 2. – С. 2–64.

51. *Могілянський М.* Спогади про М. М. Коцюбинського / Могілянський М. // Червоний шлях. – 1929. – № 10–11. – 208 с.

52. *Могілянський М.* «Художник слова». Пам'яті М. Коцюбинського / М. Могілянський. – Петроград, Наука, 1915. – 198 с.

53. *Молочко С.* Симфонія людської душі й природи в новелі М. Коцюбинського «Intermezzo». Ідея служіння митця народів / Молочко С. // Укр. л-ра в загальноосвіт. шк. – 2002. – № 3. – С. 18–22.

54. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / [редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.]; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. В 2 кн. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – К. 1. – 544 с.

55. *Науменко Н. В.* Символіка в образній структурі української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 / Наталія Валентинівна Науменко; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2002. – 20 с.

56. *Паустовський К. Г.* Золота троянда / К. Г. Паустовський. – Київ : Молодь, 1982. – 160 с.

57. *Погребенник В. Ф.* «Європейськість» прози Михайла Коцюбинського / В. Ф. Погребенник // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвузівський збірник наукових статей. – Вип. 11. – Ч. 2: Лінгвістика і літературознавство. – Київ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. – 590 с.

58. *Поліщук Я.* І ката, і героя він любив.: Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – Київ : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.

59. *Рисак О.* Теоретичні аспекти синтезу мистецтв «Найперше – музика у Слові»: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Олександр Рисак. –

Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського університету ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.

60. *Самусь М.* Михайло Коцюбинський у світлі сучасності / Самусь М. // Знання. – 1928. – № 20. – 24 с.

61. *Сірий Юрій* [Ю. Тищенко]. Михайло Коцюбинський / Сірий Юрій // Село. – 1910. – № 41, 14 жовтня. – С. 4–5.

62. Спогади про Михайла Коцюбинського / [збірник упорядкування та комент. М. М. Потупейка]. – Київ, Держлітвидав України, 1962. – 430 с.

63. Спогади про Михайла Коцюбинського / [упоряд. М. М. Потупейка; вид. друге, доп.] – Київ, Худ. літ., 1989. – 278 с.

64. *Стебун І. М.* Коцюбинський в листах до О. І. Аплаксіної / Стебун І. М. – Київ : Рад. літ., 1938, кн. 2–3. – 264 с.

65. *Стебун І. М.* Коцюбинський в листах до О. І. Аплаксіної / Стебун І. М. – Київ : Рад. літ., 1938, кн. 5. – 260 с.

66. *Стебун І.* Михайло Коцюбинський / Стебун І. – Х. : Комуніст робселькор, 1938. – № 8, 25 квітня.

67. У вінок Михайлу Коцюбинському: зб. ст. і повід. – Київ : Наук. думка, 1967. – 272 с.

68. *Франко І.* Зібрання творів: У 50-ти томах / Франко І. // Прозові переклади (1877–1913); [поряд. та комент. Т. М. Маєвської]. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 25. – 607 с.

69. *Франко І.* Збірник творів: У 50-ти томах / Франко І. // Літературно-критичні праці (1903–1905); [упоряд. та комент. Н. О. Вишневої, М. С. Грицюти; ред. П. Й. Колесник]. – Київ : Наук. думка, 1982. – Т. 35. – 511 с.

70. *Чайковська В. Т.* Жанри живопису в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. / Чайковська В. Т. // ВІСНИК Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – Житомир, 2004. – С. 212–214.

71. *Черненко Олександра.* Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: Образ людини в творчості письменника / Черненко Олександра. – Нью-Йорк – Мюнхен : Сучасність, 1977. – 143 с.

72. *Шамрай А.* Творчість Коцюбинського в літературному оточенні / Шамрай А. // Критика. – 1928. – № 4. – 174 с.

73. *Шурова Н.* «Я весь був як пісня.»: Михайло Коцюбинський і музика / Ніна Сергіївна Шурова. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 68 с.

74. *Яковенко С.* Романтики, естетики, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – Київ : Критика, 2006. – 295 с.

75. *Якубовський Ф.* Проблема села в творчості М. Коцюбинського / Ф. Якубовський // Критика. – 1928. – № 3. – 174 с.

76. *Янкович О. В.* Психологія літературного героя у контексті психології особистості / Янкович О. В., Ханчук І. Д. // Зарубіжна література в школах України. – Київ, 2009. – № 2. – С. 57–64.

## Список використаних джерел до 2 розділу

1. *Агеева В. П.* Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеева. – Київ : Віпол, 1994. – 158 с.
2. *Агеева Віра.* Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського / Агеева Віра // Слово і час. – 1994. – № 9–10. – С. 11–17.
3. *Будний В.* Порівняльне літературознавство: [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. *Бальчунене Г. И. М. К.* Чюрлєніс: (к 100-летию со дня рождения) / Г. И. Бальчунене ; Г. И. Бальчунене. – М. : Знание, 1975. – 32 с.
5. *Ванслов В. В.* Искусство и красота: ст. по общ. Теории искусства / В. В. Ванслов // Российская академия художеств. НИИ теории и истории изобразительный искусств. – М. : Знание, 2006. – 286 с.
6. *Выготский Л. С.* Психология искусства: анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с.
7. *Генералюк Л.* Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – Київ : Наук. думка, 2008. – 544 с.
8. *Гребеньова В.* Світ звуків і барв у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo» / Гребеньова В. // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 2. – С. 46–53.
9. *Григорьян Н. К.* Пейзаж в русской живописи и поэзии / Григорьян Н. К. // Литература и живопись: [сборник научных статей]. – Ленинград, 1982. – С. 128–146.
10. *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово / Дмитриева Н. А. – М. : Искусство, 1962. – 315 с.
11. *Естетика: [підручник] / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко; [за заг. ред. Л. Т. Левчук].* – Київ : Вища школа, 1997. – 399 с.

12. *Єременко О.* Еволюція компонентів суміжних мистецтв у жанровій матриці синкретичних утворень в українській літературі / Олена Єременко // Мова і культура (науковий журнал) [головн. ред. Д. С. Бурого]. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2008. – Вип. 10. – Т. V (105). – С. 222–228.

13. *Иконников А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность / А. В. Иконников; издание в двух томах. – Том I. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 656 с.

14. Импрессионизм – значение слова, определение слова, слово означает. [Электронный ресурс] / Режим доступа : [vseslova.com.ua/word/Импресионизм-40316](http://vseslova.com.ua/word/Импресионизм-40316) u – Заглавие с экрана.

15. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка / [под ред. А. Д. Чегодаева и др.]. – М. : «Искусство», 1975. – 319 с.

16. *Колесник П.* «Fata morgana» М. Коцюбинського / Колесник П. – М., 1964. – 121 с.

17. *Кондратюк Л. М.* Импресионизм як зона взаємодії художніх мов різних мистецтв / Кондратюк Л. М. // Наукові праці: Науково-методичний журнал. – Вип. 46. – Т. 59. – Миколаїв : МДГУ ім. П. Могили. – 2006. – С. 137–143.

18. *Корецкая И. В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма / Корецкая И. В. // Литературно-эстетические концепции в России кон. XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1975. – С. 207–252.

19. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1973. – Т. 1. Повісті. Оповідання (1884–1897). – 404 с.

20. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 2. Повісті. Оповідання (1897–1908). – 384 с.

21. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – Т. 3. Оповідання. Повісті. – 427 с.

22. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 4. Статті та нариси, інші редакції нотатки. Переклади, фольклорні записи. – 384 с.



23. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 5. Листи. – 430 с.
24. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 6. Листи (1905–1909). – 310 с.
25. *Коцюбинський М.* Твори / М. Коцюбинський // Твори: в 7 т. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 7. Листи (1910–1913). – 414 с.
26. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов. – Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. – 303 с.
27. *Кузнецов Ю. Б.* Поетика прози М. Коцюбинського / Юрій Кузнецов. – К.Н.Д. – 1989. – 271 с.
28. *Кузнецов Ю. Б.* Слідами Феї Моргани: вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі. [посібник для вчителя] / Кузнецов Ю. Б., Орлик П. Я. – Київ : Рад. шк., 1990–208 с.
29. *Малевич К.* Собрания сочинений в п'яти томах / Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / К. Малевич – М. : Гилея, 1995. – Т. 1. – 396 с.
30. Миргород – сайт міста: Миогород: Міцність. Користь і краса. [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://reftrend.ru/845729.html> – Назва з екрана.
31. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. – Т. 4., Окупов – Симович. 1978. – 976 стб.
32. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. – Т. 5. – Симон – Хейлер. 1981. – 1056 стб.
33. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
34. *Новікова Т. П.* М. М. Коцюбинський і Т. Г. Шевченко. В кн.: Доповіді і повідомлення наукової шевченківської конференції Ровенського педагогічного інституту. Ровно, 1961. – С. 107–108.
35. Онірична парадигма світової літератури // Сучасні літературознавчі студії : зб. наук. праць. – Вип. 1. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2004. – 171 с.
36. *Поліщук Я.* І ката, і героя він любив.: Михайло

Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – Київ : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.

37. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / [ред. кол.: В. М. Полевой (гл. ред.), В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабянов, В. Д. Синюков; репр. изд. 1986 года]. – М. – Т. 1: А–М. – 447 с.

38. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / [ред. кол.: В. М. Полевой (гл. ред.), В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабянов, В. Д. Синюков; репр. изд. 1986 года]. – М. – Т. 2: М–Я. – 432 с.

39. *Рисак О. О.* Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Рисак О. О. – Луцьк : Надстир'я, 1996. – 98 с.

40. *Рисак О.* Теоретичні аспекти синтезу мистецтв «Найперше – музика у Слові»: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Олександр Рисак. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського університету ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.

41. *Серов А. Н.* Избранные статьи. В двух томах. Классики русской музыкальной критики / [под общей ред., со вступ. статьей и прим. Г. Н. Хубова]. – М.–Л. : Музгиз, 1950. – Т. 1. – 628 с.

42. Строительство. Архитектура (заглавие с экрана) [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.arxi.ru/> – Заглавие с экрана.

43. *Студенко Т. С.* Эстетика импрессионизма в творчестве Э. Золя / Т. С. Студенко. – Минск : БГУ, 2004. – 82 с.

44. *Франко І.* Збірник творів: У 50-ти томах / Франко І. // Літературно-критичні праці (1890–1910). – Київ : Наук. думка, 1982. – Т. 41. – 683 с.

45. *Черненко Олександра.* Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: Образ людини в творчості письменника / Черненко Олександра. – Нью-Йорк – Мюнхен : Сучасність, 1977. – 143 с.

46. *Яковенко С.* Романтики, естетики, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 295 с.

### Список використаних джерел до 3 розділу

1. *Агеева В. П.* Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеева. – Київ : Віпол, 1994. – 158 с.
2. *Агеева Віра.* Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського / Агеева Віра // Слово і час. – 1994. – № 9–10. – С. 11–17.
3. *Барвінський В.* Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом / Василь Барвінський; [підгот. до друку О. Смоляк]. – Тернопіль : Збруч, 1997. – 23 с.
4. Барвінський Василь у дослідженнях та матеріалах / [ред.-упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 336 с.
5. *Барвінський Василь.* Статті. Листи. Спогади / [ред.-упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 368 с.
6. *Будний В.* Порівняльне літературознавство: [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
7. *Ванслов В. В.* Искусство и красота: ст. по общ. Теории искусства / В. В. Ванслов // Российская академия художеств. НИИ теории и истории изобразительный искусств. – М. : Знание, 2006. – 286 с.
8. *Волкова Е. В.* Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) / Е. В. Волкова // Ритм пространство и время в литературе и искусстве. – Ленінград, 1974. – 298 с.
9. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – Київ : Наук. думка, 2008. – 544 с.
10. *Гинзбург Л.* Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки / Лидия Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1987. – 400 с.
11. *Гинзбург Лидия Яковлевна.* О психологической прозе / Гинзбург Лидия Яковлевна; [подгот. текста С. В. Путилов]. – М. : INTRADA, 1999. – 411 с.

12. *Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. / М. М. Гиришман // Монография. – М. : Советский писатель, 1982. – 267 с.
13. Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – 247 с. : нот. ил.
14. *Дем'яненко Людмила* Проблема взаємодії мистецтв у художній творчості Михайла Коцюбинського дис .канд. філол. наук: 10.01.01 / Л. Г. Дем'яненко. – Київ, 2014. – 198 л.
15. *Єременко О.* Літературний образ у силовому полі синкретизму / Олена Єременко. – Київ : Євшан-зілля, 2008. – 320 с.
16. *Єфремов С.* Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / С. О. Єфремов; упоряд., передмова та приміт.: Е. С. Соловей; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 2002 . – 757 с.
17. *Жуков Николай.* Счастье творчества / Жуков Николай. – М. : Молодая гвардия, 1970. – 192 с.
18. *Загайкевич М.* Іван Франко і українська музика / Загайкевич М. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. – 1958. – 119 с.
19. *Загайкевич М.* Михайло Коцюбинський і музичне мистецтво / М. Загайкевич // У вінок М. Коцюбинському: зб. статей і повідомлень. – Київ, 1967. – 273 с.
20. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка / [под ред. А. Д. Чегодаева и др.]. – М. : «Искусство», 1975. – 319 с.
21. *Калениченко Н. Л.* Великий Сонцепоклонник. Життя і творчість М. Коцюбинського / Н. Калениченко. – Київ : Дніпро, 1967. – 250 с.
22. *Калениченко Н.* Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва / Н. Калениченко // Слово і Час. – 2004. – № 6. – С. 3–9.
23. *Калениченко Н. Л.* Українська література кінця XIX – початку XX ст.: Напрями. Течії / Н. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1983. – 256 с.
24. *Калениченко Н. Л.* Українська література XIX ст. Напрями, течії / Н. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1977. – 313 с.

25. *Калениченко Н. Л.* Українська проза початку ХХ ст. / Н. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1964. – 448 с.
26. *Калениченко Н. Л.* Особливості творчого методу і стилю Коцюбинського / Н. Л. Калениченко. – Київ : Наук. думка, 1959. – 36 с.
27. *Клод дебюссі* [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://debussy.ru/> – Назва з екрана.
28. *Клод дебюссі* [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.classic-music.ru/debussy.html> – Назва з екрана.
29. *Клочек Г.* Художній світ як категорія поняття / Клочек Г. // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
30. *Кобилянська О. Ю.* Твори: В 5 т. / Ольга Кобилянська. – Київ : Держлітвидав України, Худ. літ., 1962. – Т. 1. – 489 с.
31. *Колобаєва Л. А.* Концепція личности в русской літературі рубежа ХІХ–ХХ вв. / Колобаєва Л. А. – М., 1990. – 336 с.
32. *Коцюбинська М.* Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови / Коцюбинська М. – Київ : Наук. думка, 1965. – 324 с.
33. *Коцюбинський М.* Твори в 2 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1988. – Т. 1. Повісті та оповідання (1884–1906). – 577 с.
34. *Коцюбинський М.* Твори в 3 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : держ. вид.-во «Художньої літератури», 1956. – Т. 3. – 506 с.
35. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1973. – Т. 1. Повісті. Оповідання (1884–1897). – 404 с.
36. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 2. Повісті. Оповідання (1897–1908). – 384 с.
37. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 3. Оповідання. Повісті. – 427 с.
38. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 4. Статті та нариси, інші редакції нотатки. Переклади, фольклорні записи. – 384 с.

39. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1974. – Т. 5. Листи. – 430 с.
40. *Коцюбинський М.* Твори в 7 томах / Михайло Коцюбинський. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 6. Листи (1905–1909). – 310 с.
41. *Коцюбинський М.* Твори / М. Коцюбинський // Твори: в 7 т. – Київ : Наук. думка, 1975. – Т. 7. Листи (1910–1913). – 414 с.
42. *Кузнецов Ю. Б.* До проблеми вивчення стилю М. Коцюбинського / Юрій Кузнецов // Рад. літературознавство. – 1988. – № 3. – С. 40–52.
43. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 303 с.
44. *Кузнецов Ю. Б.* Поетика прози М. Коцюбинського / Юрій Кузнецов. – К.Н.Д. – 1989. – 271 с.
45. *Кузнецов Ю. Б.* Слідами Феї Моргани: вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі. [посібник для вчителя] / Кузнецов Ю. Б., Орлик П. Я. – Київ : Рад. шк., 1990–208 с.
46. Культурологія: [навчальний посібник] / Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю. та ін.; [за ред. Т. Б. Гриценко; 2-ге вид.]. – К. : Центр навчальної літератури, 2007. – 392 с.
47. *Курильцева В.* Искусство советской Украины. Живопись. Скульптура. Графика / Курильцева В., Яворская Н. – М. : «Искусство», 1957. – 298 с.
48. *Ландсбергіс В.* Соната весни. Творчість М. К. Чюрльоніса / В. Ландсбергіс. – Л., «Музыка», 1971. – 320 с.
49. *Машенко М. М.* Джерела гармонійної краси. Музика і живопис на уроках української радянської літератури / Машенко М. М. – Київ : Рад. шк., 1978. – 104 с.
50. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. – Т. 2. Гондольера – Корсов. 1974. – 960 стб.
51. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
52. *Набинець Надія.* Риси імпресіонізму у вокальній творчості В. Барвінського / Набинець Надія // Молодь і ринок. [щомісячний

науково-педагогічний журнал]. – 2009. – № 3 (50) березень. – С. 46–49.

53. *Поліщук Я.* «Пейзаж людини» від М. Коцюбинського / Поліщук Я. // Дивослово. – 2004. – № 10. – С. 44–47.

54. *Поліщук Я.* І ката, і героя він любив.: Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – Київ: ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.

55. *Рисак О.* Теоретичні аспекти синтезу мистецтв «Найперше – музика у Слові»: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Олександр Рисак. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського університету ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.

56. *Серов А. Н.* Избранные статьи. В двух томах. Классики русской музыкальной критики / [под общей ред., со вступ. статьей и прим. Г. Н. Хубова]. – М.–Л.: Музгиз, 1950. – Т. 1. – 628 с.

57. *Філатова Оксана.* Український роман 20–30-х років ХХ ст.: типологія авторської свідомості: монографія / Філатова Оксана – Миколаїв: Іліон, 2010. – 485 с.

58. *Франко І.* Зібрання творів: У 50-ти томах / Франко І. // Прозові переклади (1877–1913); [поряд. та комент. Т. М. Маєвської]. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 25. – 607 с.

59. *Франко І.* Збірник творів: У 50-ти томах / Франко І. // Літературно-критичні праці (1886–1889); [упоряд. та комент. Р. С. Міщука та ін.; ред. С. В. Шурат, М. Т. Яценко]. – Київ: Наук. думка, 1980. – Т. 27. – 463 с.

60. *Франко І.* Збірник творів: У 50-ти томах / Франко І. // Літературно-критичні праці (1897–1899); [упоряд. та комент. Ю. Л. Булаховської та ін.; ред. Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз]. – Київ: Наук. думка 1981. – Т. 31. – 595 с.

61. *Франко І.* Збірник творів: У 50-ти томах / Франко І. // Літературно-критичні праці (1890–1910). – Київ: Наук. думка, 1982. – Т. 41. – 683 с.

62. *Черненко Олександра.* Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: Образ людини в творчості письменника / Черненко Олександра. – Нью-Йорк – Мюнхен: Сучасність, 1977. – 143 с.

63. *Шурова Н.* «Я весь був як пісня.»: Михайло Коцюбинський і музика / Ніна Сергіївна Шурова. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 68 с.

64. *Якобсон П. М.* Психология художественного восприятия / Якобсон П. М. – М. : Искусство, 1964. – 85 с.

65. *Яковенко С.* Романтики, естетики, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – Київ : Критика, 2006. – 295 с.

66. *Яроцинський С.* Дебюсси, імпрессионизм і символізм / Яроцинський С. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

67. *Kruba E.* Mychajlo Kocjubynskij et la prose ukrainienne de son temps / Kruba E. – Lille, – 1982. – 780 p.





Наукове видання

ДЕМ'ЯНЕНКО Людмила Григорівна

**ВЗАЄМОДІЯ ПРИЙОМІВ МИСТЕЦТВ У ХУДОЖНІЙ  
ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО  
(ЖИВОПИС, МУЗИКА, АРХІТЕКТУРА)**

Монографія

Редактор: *Т. Дубас*  
Технічний редактор *Т. Дубас*  
Комп'ютерне верстання *Г. Булахової*

Підп. до друку . Формат 60x84/16.  
Ум. друк. арк. 11,27. Обл.-вид. арк. 10,08.  
Наклад 300 пр. Зам. № .

Видавець і виготовлювач  
Національна бібліотека України  
імені В. І. Вернадського  
03039, Київ, Голосіївський просп., 3.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 1390 від 11.06.2003 р.