

Людмила ДЕМ'ЯНЕНКО

ІМПРЕСІОНІЗМ У МУЗИЦІ, ЖИВОПИСУ ТА ЛІТЕРАТУРИ (Коцюбинський і Чюрльоніс)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 26.
УДК 7.036.2

Дем'яненко Л. Імпresіонізм у музиці, живопису та літературі (Коцюбинський і Чюрльоніс); 12 стор.; кількість бібліографічних джерел – 7; мова українська.

Анотація. У статті зроблено спробу компаративного вивчення імпresіоністичної манери творчості письменника М. Коцюбинського та композитора М. Чюрльоніса. Увагу зосереджено на порівнянні розмаїття тембрових засобів, нових прийомів фортепіанної техніки, характерних для литовського композитора, і витворенні поліфонічних імпresіоністичних образів у новелі «В дорозі» Коцюбинського, яких досягав письменник, залучаючи зазначені музичні та живописні ефекти. Автор доводить, що для обох митців була характерною новаторська мистецька техніка, поліфонічність, звукопис, поетизація природи.

Ключові слова: поліфонічність, контрапункт, ритм, звукопис, симфонізм, тональність, fuga, плернерність.

Микалоюс Константінас Чюрльоніс (1875–1911) – творець неповторного світу музичного живопису. В його творчості відчувається природа Литви, її пісні та казки, древні легенди, реальність та мрії. Свій шлях Чюрльоніс розпочав як маляр. З березня 1904-го композитор уже відвідує Варшавську Школу витончених мистецтв. Через рік, поступово пізнаючи проблеми живопису, Чюрльоніс розпочав пошук інших шляхів. Малював та писав етюди (мало їх залишилось – таких етюдів з природи, писаних маслом на шматку полотна або ж на дощечці, збереглося декілька). Відтворюючи злегка узагальнюючі форми, вишукував лише співзвучність кольорів і відтінків, а, змінюючи форми, шукав їх ритм і будував художнє ціле. Навіть музичні назви картин, наприклад, «Другої сонати» здавались дещо пояснюючими. «Це музика», – говорили відвідувачі виставок (часто і рецензенти), вибираючи між чийсь пейзажем зі справжніми коровами на лузі та «Фугою»³ (1908 р.) Чюрльоніса, де справжні ялинки росли в світі прозорої невагомості. Видно промені сонця над водою, тут спостерігаються чергування декількох образів: тонкі ялинки; горби, які безперервно переходять в подобу п'єдесталу; силуети фігур, що сидять; кулі-вогні, які тягнуться вгору на тоньких пагонах. Все це графічно ясно прописано по контурах і прописано ніжно зеленкуватими, синьосіримими, голубими і бузковим кольорами. Багато хто визнавав, що така картина являє, в кращому випадку, деяку музику, тоді як пейзаж з коровами – «дійсну природу». Тож картина «Фуга» є полотном, створеним за всіма законами жанру fugи в музиці. Її сприйняття здійснюється як по горизонталі, так і по вертикалі. У музиці fuga – це твір контрапунктного стилю, в основі якого лежить

імітація і верховенство теми. У Чюрльоніса тема – 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 рештою часток. У розробці колірна гама набагато світліша. Тут йде інтенсивний розвиток теми. У репризі живописець застосував типовий для fugи прийом – стрету та одночасне дзеркальне проведення теми. Наприклад, поліфонічний⁴ 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»⁵. Але 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). Так і Коцюбинський виступає новатором у сфері пейзажної деталі. Як говорить Ю. Б. Кузнецов, природна стихія для нього є «одухотвореною», суголосною людським переживанням (емпатія⁶). У цьому, мабуть, одна з особливостей художнього світу письменника. Натура глибо-

⁴ Поліфонія (від грец. *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.

⁵ Бальчунене Г. М. Чюрльоніс. М., 1975. С. 18. Цит. за Ландсбергіс В. Соната весни. Творчість М. К. Чюрльоніса. – Л., «Музика», 1971.

³ Фуга (лат. *Fuga* – «біг», «втеча», «швидкий плин»), музична форма, заснована на розвитку однієї теми (рідше – двох або трьох тем), що проводиться поперемінно в різних голосах (вокальних або інструментальних). Фуга сформувалася у 16–17 столітті із вокального мотету й інструментального річеркару і стала найвищою поліфонічною формою.

⁶ Емпатія (англ. *empathy* від (грец. ...) – співпереживання) – розуміння відносин, почуттів, психічних станів іншої особи в формі співпереживання. Слово «емпатія» походить від грецького «*patho*», що означає глибоке, сильне, чутливе почуття (відчуття), близьке до страждання. Префікс «*em*» означає спрямований (скерований) усередину.

ко чутлива, з неабияким потягом до прекрасного, наприклад в оповіданні «*В дорозі*» (1907 р.): «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... Йшли кудись сосни, ряди високих пнів...» [1, с. 286], – ми наче бачимо, як напруження в душі героя під дією зовнішніх вражень відступає.

У 1904 році Чюрльоніс весь віддається живопису, в ньому відбувається боротьба, пошук, рух до ідеалу. Приблизно до цього часу – восени, відноситься одна із найбільш популярних робіт раннього Чюрльоніса – картина «*Спокій*». Це досить відома його рання картина: «*Спокій*» – острів, схожий на нерухоме, таємниче. «*Спокій*» справляє чаруюче враження майже на кожного, хто дивиться на картину. Вона передає спокійну, нерухому велич вод острова, які, заснувши, розляглись. Острів дуже схожий на хвостату істоту, що причаїлася. Двоє очей – рибацькі вогнища біля води? – вдивляються кудись в простір, заворожують, притягають погляд... Це гра природи, знайома всім: опис пагорба, дерев, каміння так часто нагадує нам живих істот; це простодушна дитяча казка про дракона, чи морського змія, чи про «чудо-юдо рибу Кит»; і це одночасно дивовижний точний настрій трішки таємничого спокою, який охоплює людину біля води, коли в літній вечірній час йде із безхмарного неба денне світло. [4, с. 89–90]. Одним із найважчих питань дослідження музичності в живописі Чюрльоніса є пояснення музичальності картин і живописних циклів, в яких відсутня назва музична, предмет музики, тобто картини, на думку дослідників, не можуть бути прикладом музичного живопису, але це не так. Наприклад, картина «*Спокій*». Ніхто з мистецтвознавців не скористався підготовчими малюнками до цієї картини, а графічні ескізи могли багато що пояснити в аспекті музичності. В графічній композиції названим виявляється образ морської тварини, це підкреслено зображенням хвостатого плавника і досить чітко зображеною головою. Тобто немає навіть метафори – глядач бачить на воді тварину, яка відпочиває. В картині «*Спокій*» Чюрльоніс прибирає зображення плавника, і тому обрис голови перетворюється в скелясту гору. Таким чином, названим стає зображення острова з двома вогниками на березі, а образ морської тварини стає неназваним явищем. Іншими словами, викладена тема – зображення острова, захована в образі морської тварини. Коли візуально представити ці два образи в картині, ми розуміємо, що це острів, який заліг в море морською твариною, тобто тема – це образ острова, а образ морського звіра сприймається асоціативно, як прихована мелодія в поліфонічній музиці.

Чюрльоніс, як відомо, дарував свої картини друзям. Для Брилкиної він створив інший варіант картини «*Спокій*», таким чином у очкастого

вечірнього «звіра» є брат – «Острів любові». Коли дивишся на цей острів, можна знайти вдалу точку зору і на мить уявити себе на місці закоханого Чюрльоніса, який так любив, взявши палицю і накинувши шарф, мандрувати тут тихими літніми вечорами. Так і Коцюбинський, несподіване почуття кохання, що прокинулося в головного героя Кирила в оповіданні («*В дорозі*») до Усті, відтворює через картину буяння квітів: «А там, по луках, світила жовта кульбаба, як зорі на небі, крутилась на одній ніжці берізка, 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, якесть шаленство кольорів, пахоців, форм... Устя лежала і гризла якесть стебло, а Кирило нагнув до себе куц зілья й припав до нього гарячим обличчям. І от без слів, без мови очі їх стрілись, як чотири найкращих квітки, і уста простяглися до уст» [1, с. 290]. Отже, можна назвати деякі конкретні художні засоби, до яких охоче вдаються і Коцюбинський, і Чюрльоніс, спираючись на імпресіоністичне світобачення, загальну імпресіоністичну настанову – через зовнішнє – внутрішнє. Зокрема, подібні в них способи передачі переживання героїв «мовою природи». Це два пейзажі «оргія квітів» і «острів любові». Чюрльоніс умів помічати і передавати в пейзажі риси, які вносять новий задум, викликають далекі та одночасно прості асоціації, виражають особливий настрій. Картина побудована за принципом контрапункту⁷ асоціацій, показаний простір роздвоєний, в ньому два образи – реальний та фантастичний, закоханий. Часто в його картинах проходять процесії хмар; непомітний вигин лінії в силуеті лісу чи гір нагадує людську фігуру, живі рухи. Так само і в Коцюбинського ми бачимо пейзажні прийоми, де пейзаж виконує важливі ідейно-естетичні функції. Наприклад, імпресіоністично-психологічний пейзаж, що майже не існує сам собою, а є засобом відтворення психічних процесів («*В дорозі*», 1907), («*Кони не винні*», 1912 та ін.) [2, с. 97]. «...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*») [1, с. 287]. Тут перед очима постає картина роздвоєння особисто-

⁷ Контрапункт, (від лат. *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 столітті і прийшов на зміну т. зв. дисканту 13 століття. У ширшому і загальноприйнятому значенні термін контрапункт уживається в характеристиці музики всіх подальших епох. Термін «поліфонія» багато в чому синонімічний терміну «контрапункт», ними теж часто характеризуються музичні твори, написані із застосуванням контрапункту.

сті героя на межі норми і божевілля. Тож якщо в живописі імпресіоністичний ефект вібрації створюється завдяки плернерності⁸, баченню об'єктів крізь рух повітря, то в Коцюбинського ту ж функцію виконує кут зору героя. Динаміка, перебіг процесів у психічному світі героя, роздвоєння його свідомості зумовлюють чергування вражень, а також поєднання контрастних відчуттів і кольорів. В оповіданні «В дорозі» – це образи природи і внутрішні відчуття. Спостерігаємо поперемінні мазки світлого і темного, спокою та переживання героя, автор зумисне вдається до фіксації миттєвих вражень, відтак в оповіданні: «В дорозі» 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» [1, с. 287]. Головний герой переживає роздвоєння в собі, роздвоєння його свідомості, 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 живопису він відіграє формотворчу роль, рівнозначну з іншими категоріями. В оповіданні «В дорозі» ритмічна структура картини визначає взаєморозташування основних мас зображення, взаємодію предметів, за допомогою ритму, ми бачимо, 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» [1, с. 287], – так говориться про хмари. Ритм надає відповідного характеру динаміці живописного творіння. Динаміка носить подвійний характер. Зовнішня динаміка досягається характером руху зображуваних об'єктів (хмари) у просторі полотна, внутрішня динаміка – конфліктністю, вона закладена в художньому творі в цілому. Так само і 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 повторення їх повинні були створити, крім іншого, ілюзію дії та рух часу, направити погляд, пов'язати «в часі» елементи однієї картини або дві картини між собою. Поряд із цим, Чюрльоніс використовував образ процесії. Тут ми бачимо знову, Чюрльоніс застосовує прийом – контрапункт, тобто розвиває музичний метод організації пластичного матеріалу – метод імітації. Цей метод він використовує як у графіці, так і у

живописі, причому не тільки в картинах із музичними назвами, але і в інших. Наприклад, в графічній «Композиції» (1908–1909 рр. створення) застосовані два метода музичної побудови: хмари за горизонтом сприймаються як дитячі голівки – це вже знайомий нами контрапункт асоціацій, а те, що хмари повторюють обриси голови хлопчиків, зображені на передньому плані, є імітація.

Деякі об'єкти – образи, символи, знаки – повторюються в картинах Чюрльоніса, ніби лейтмотиви всієї творчості. Наприклад, сонце, рука, птах, дитина, або промінь і птах, що летять картинами Чюрльоніса: «Схід», «Слава сонцю, що сходить», ескізи, малюнки. Наприклад, тема дороги, шляху, подорожі, що спирається на фольклор і на літературу, була близька Чюрльонісу і часто використовувалася ним (триптих «Казка», «Подорож королеви», «Фантазія», «Корабель» та ін.) Праці останніх років (особливо малюнки) засвідчують, що Чюрльоніс уважно придивлявся до народного мистецтва, черпав звідти близькі собі декоративні та експресивні елементи. Наприклад, у 1908 році Чюрльоніс створив триптих картин «Соната моря» та триптих фортепіанних (циклів) «пейзажів» «Море» – гордість, одна із висот литовської симфонічної музики. Вони відрізняються від попередніх мономагічних варіаційних циклів. Три музичних «пейзажі» об'єднує інтонація, тематика та колористика звучання, образне розкриття наскрізної музичної ідеї. Останнє близьке циклічному принципу живопису Чюрльоніса [3, с. 75]. Чюрльоніс створював цикли картин під назвою «Сонати», в яких живописними засобами виражав філософські ідеї, але виходив також з ідеї музичної сонатності. Музика ця повна похмурості, внутрішнього напруження і впевненості [3, с.85]. Отже, спільна тема, час, аналогічність циклу з контрастним Andante всередині допомагає Чюрльонісу показати в них «те саме», тільки різними засобами музики і живопису. Наприклад, у фортепіанному «пейзажі» із циклу «Море» ор. 28 [3, с. 162] нуртує невичерпний ритм баса, зрідка вибрикує меншим візерунком із тих же чотирьох нот. Але загальне звучання затьмарене, загадкове та фантастичне: так гуде з глибини саме серце моря. Сигнальні інтонації – «заклики», мелодії, що злітають та розсипаються, не порушують цього настрою і образу. Те, що ріднить живопис та музичну творчість Чюрльоніса між собою, не є повторенням ідеї, і не є аналогічними прийомами, а почуттям, давнім витоком людського мистецтва. Почуття повторюються, вони невідомо, у підтексті зближують творіння Чюрльоніса з різними видами мистецтв. Подібну картину бачимо і в 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» [2, с. 280]. На ранок море «запінилося і кипить», «поб-

⁸ Плернерність (термін у живописі) – позначає передачу багатства змін кольору, зумовлених дією сонячного світла і атмосфери. Плернерний живопис склався у результаті роботи художників на вільному повітрі, а не в майстерні. Для імпресіоністів – це один з важливих принципів роботи.

лискує злою блакиттю», герою здається, що «острів-корабель» несеться по морю «на чорних вітрилах». І знову вночі «вило море, як пес» [2, с. 281]. А на другий день море вже «невинно голубіє під стінами скель». Повторення образу моря щоразу в новій структурній позиції (море вночі, буря на морі, море вдень тощо) породжує нові відтінки значення, збагачує його. Саме повторення стихії моря у різних виявах ще яскравіше передає відмінності станів душі героя. Відтак у новелі «На острові» так само, як і в оповіданні «В дорозі», 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 зіставлення і підвищується семантична наповненість художнього твору.

Ритм і рух, як часовий фактор картин Чюрльоніса, часто зафіксовані у вигляді ряду варіантів одного мотиву чи ритмічних повторень в «процесії». Але можливе відділення силуету гір, берега, лінії дороги від цих повторюваних мотивів-знаків. Чюрльоніс створює гармонійні цілісні композиції з урахуванням психології сприйняття. Декоративна «поліфонія» ліній-стрічок і безліч простору здатні уміститись в один відносний простір Чюрльоніса. Він умів створювати в картинах враження великої глибини, тонко нюансуючи тони нічного або сутінкового неба, поступово поглинаючого світла, яке ховається за горизонтом. Тому Чюрльоніс говорив: «Немає меж між мистецтвами. Музика об'єднує в собі поезію і живопис і має свою архітектуру. Живопис також може мати таку ж архітектуру, як музика, і у фарбах виражати звуки. У поезії слово повинно бути музикою. Об'єднання слова і думки повинно народжувати нові образи» [3, с. 271]. В свою чергу і В'яч. Иванов говорив, коли настає момент неопосередкованого перевтілення живописного замислу, музичне та живописне не підміняють один одного, одне не виключає інше, а музичне начало оформлює пластичний матеріал, створює єдність: «Чюрльоніс унікав безпеки іншої сумісності і нівелювання обох мистецтв»⁹. Із цієї двоєдності В'яч. Иванов виводить ще одну думку, яка базується на різниці природи двох мистецтв: у свідомості художника-музиканта простір і час мислились нероздільним цілим: «Він повинен був бачити час і простір, як зливу єдність»¹⁰. Так музика, входячи у світ кольорів, розвинула параметри часових уявлень у сфері живопису, що стала більш протяжною в часі.

Отже, в основі індивідуального стилю Чюрльоніса-художника лежить музикальне мислення. Основною формотворчою категорією його музично-

го методу організації пластичного матеріалу є поліфонія. Завдяки поліфонічним композиційним побудовам Чюрльоніс наділив просторове мистецтво рисами часової характеристики, властивої часовому мистецтву музики. Музичні категорії, входячи в мистецтво Чюрльоніса як формотворчо-конструктивні концепції організації пластичного матеріалу, утворили єдину музично-зображальну систему.

Отже, у литовського живописця й композитора Чюрльоніса, як і в Коцюбинського, ми бачимо м'якість манери, ліризм, гармонію ліній і барв. Вони обидва використовують прийоми імпресіонізму. Так, Чюрльоніс писав самобутні музичні картини. В техніці живописного письма, яку застосовував Чюрльоніс (найчастіше змішану – темпера з пастеллю, з аквареллю), розрізняють дві сторони: ніжна єдність переливів, рідка фарба, враховуючи навіть колір паперу під нею, – і дзвінкі деталі, акценти, окремі мазки. Картини Чюрльоніса відзначені зосередженим почуттям, глибоким ліризмом, особливою індивідуальною чарівністю. Велика роль належить колористиці, яка у Чюрльоніса нагадує втілення музики у визначеній тональності та тембрі. «Магія колориту, – говорив Гегель, – взаємопроникнення фарб, відображення рефлексів, які переливаються в інші відображення, настільки тонкі, поверхові, духовні, що тут починається перехід в музику» [3, с. 212]. Чюрльоніс прагнув у живопису до аналогічного становлення форм із змістовного розкриття ідеї. Художня мова його кришталево тверда і мужня в основі графічна. Колір у його картинах підпорядкований формі і лінії. Чюрльоніс – художник м'який і ліричний, який підпорядковує колористичній плямі малюнок. Він творець картин, що не мають аналогій у мистецтві. Новели та оповідання Коцюбинського теж м'які, ліричні. Образний малюнок у них пластичний. Коцюбинський, як і Чюрльоніс, прагне гармонії та ритму.

Вслуховування в музику природи, її вічні гармонійні мелодії, що циклічно змінюють тембр та тональність (цей ритм життя Коцюбинському вдалося блискуче передати в оповіданні «В дорозі») дають змогу виразити внутрішнє життя людини цілісно через внутрішнє, як перебудову власного психологічного світу, його оновлення: в оповіданні 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, штовхнуло землю і вогко дихнуло просто в лице. Пронеслось шумом, обмило землю і щезло. А тоді вплив на небо місяць. Кирило вийшов у сад і яюсь разом убрав у себе

⁹ Иванов В'яч. Чюрлянис и проблема синтеза искусств // Аполлон. СПб, 1914. № 3. – С.7. Цит. за Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода Чюрльоніса. – Вид. Саратов. ун-ту, 1989. – С. !7.

¹⁰ Там само – С. 7.

важкі дерева, повні, як губка, водою, сріблястий регіт мокрих листочків... Природа зітхнула повними грудьми, зітхнув і Кирило» [1, 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.

Отже, і в творчості Коцюбинського, і в творчості Чюрльоніса ми бачимо спільні, конкретні художні засоби. Вони обидва спирались на імпресіоністичне світобачення, тобто через зовнішнє відтворювали внутрішнє. Наприклад, якщо у Чюрльоніса картина побудована за принципом контрапункту асоціацій, то в Коцюбинського ми так само бачимо пейзажні прийоми. Тобто в області ритмічної структури і Чюрльоніс, і Коцюбинський не тільки слідували концепціям романтиків, але й сприяли їх подальшому розвитку, завдяки поліфонічному методу мислення. Чюрльоніс в живописі імпресіоністичний ефект вібрації створював завдяки плернерності (бачення об'єктів крізь рух повітря), це ж саме через кут зору героя ми бачимо і в Коцюбинського.

Імпресіоністи (в першу чергу Коцюбинський, так само, як і Чюрльоніс) проголошували, так як і романтики, індивідуальну свободу творчої волі художника, відмовлялись від єдиних правил професійного вивчення на користь особистого художньо-

го досвіду. З іншого боку, вони прагнули максимально зблизитись з природою. Фіксуючи момент модуляції одного стану в інший, імпресіоністи вперше в історії виражального мистецтва переступили бар'єр «зупиненої миті». У творчості Коцюбинського, так само, як і в творчості Чюрльоніса, сам простір зображувався хитким, вібрируючим, невимірним, його тяжко зловити. Тому предметно-просторова концепція часу, яка була у всіх школах і напрямках до епохи імпресіонізму, була замінена концепцією предметно-часовою [5, с. 106].

У творчості Чюрльоніса та Коцюбинського так чи інакше ми знаходимо як музичне, так і живописне начало. Щодо Чюрльоніса, то його вважають основоположником музичного живопису. М. Коцюбинський у першу чергу наблизився до живопису, він це зробив через назви творів та їх жанрове визначення, наприклад: «Він іде» – образок (1906), «Цвіт яблуні» – етюд (1902), «На камені» – акварель (1902), музична назва, наприклад, – «Intermezzo» та ін.

Підсумовуючи, можна сказати, що М. Коцюбинський – український письменник та М. Чюрльоніс – литовський композитор і художник – це великі майстри імпресіоністичної композиції, яка є одним із головних зображально-виражальних засобів передачі переживань героя. Їй властиві цілісність, певні естетичні закономірності побудови (ритм, гармонія, контраст, поліфонічність).

Література

1. Коцюбинський М. Твори: В 7 томах / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – Т. 2.: Повісті. Оповідання (1897–1908). – 384 с.
2. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поезики. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
3. Ландсбергс В. Соната весни. Творчість М.: К. Чюрльоніса. – Л., «Музика», 1971. – 320 с.
4. Розінер Ф. Гімн сонцю (Чюрльоніс). – М., «Молода гвардія», 1974. – 189 с.
5. Федотов В. Музикальні основи творчого методу Чюрльоніса.: Вид. Саратов. ун-ту, 1989. – 160 с.
6. Чюрльонісів шлях / Упоряд. Д. С. Чередниченко. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1996. – 104 с.
7. Електронний ресурс / Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Фуга

Дем'яненко Л.

Імпресіонізм в музиці, живописі і літературі (Коцюбинський і Чюрльоніс)

Анотація. В статті зроблена спроба компаративного вивчення імпресіоністичної манери творчості письменника М. Коцюбинського і композитора М. Чюрльоніса. Увага зосереджена на порівнянні різноманітності тембрових засобів, нових прийомів фортепіанної техніки, властивих литовському композитору, і створенні поліфонічних імпресіоністичних образів в новелі «В дорозі» Коцюбинського, яких досягав письменник, використовуючи приведені музикальні ефекти. Автор доводить, що для обох творців була характерною новаторська творча техніка, поліфонічність, звукопис, поезитизація природи.

Ключеві слова: поліфонічність, контрапункт, ритм, звукопис, симфонізм, тональність, фуга, плернерність.

Resume. The article attempts to compare the writer's impressionistic style of art by M. Kotsyubynsky and composer M. Chyurlonis. Attention is focused on comparing the diversity of timbre, new techniques of piano technique, specific to the Lithuanian composer, and the creation of polyphonic impressionistic images in the novel «On the road» of Kotsyubynsky, which reached bringing these musical effects. The author argues that both artists used the innovative and distinctive art technology, polyphonic, sound description, poetizing of nature.

Keywords: polyphonic, counterpoint, rhythm, sound description, symphonic, tonality, fugue, Plein Air.

Дем'яненко Людмила – аспірантка відділу української класичної літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.