

УДК 82.09:7.036.2

Кондратюк Л.М., аспірантка відділу компаративістики Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка Національної академії наук України

Імпресіонізм як зона взаємодії художніх мов різних мистецтв

Однією з тенденцій сучасного літературознавства є дослідження контактних зон у контексті європейських стилів. Серед них чільне місце займає імпресіонізм. Метою даної статті є розгляд впливів та взаємовпливів імпресіоністичного стилю в мистецтві, музиці, літературі.

One of the tendencies in the modern literary criticism there is a research of the contact areas in the context of European styles. Impressionism plays a major role among them. The purpose of this article is consideration of influencing and inter influencing of impressionistic style in art, music and literature.

Кінець XIX – початок XX століть характеризується в літературах розмаїттям стильових напрямів і течій. Саме в цей час розвивається та утверджується новий у своїй основі мімітичний стильовий напрям – імпресіонізм. Імпресіоністичні тенденції далеко не завжди можна чітко вирізнити в творчості того чи іншого письменника. І це цілком зрозуміло, тому що в чистому вигляді стилі не існують, особливо в літературних творах. Це і спонукає до поглибленого вивчення імпресіонізму в художніх мовах різних видів мистецтв.

Художній текст імпресіоніста – це не об'єктивна картина світу, а система складних суб'єктивних вражень про нього, яскраво забарвлена творчою індивідуальністю митця. Особливо вразливі імпресіоністи до чуттєвої краси світу; вони чудово відтворювали природу, її красу, розмаїтість і мінливість життя, єдність природи із людиною душею.

Однією з тенденцій сучасного літературознавства є дослідження контактних зон у контексті європейських стилів. Серед них чільне місце займає імпресіонізм.

Метою даної статті є розгляд впливів та взаємовпливів імпресіоністичного стилю в мистецтві, музиці, літературі.

Імпресіонізм став новим етапом у живописі та мистецтві взагалі. Цілісність принципів формального вираження – ось що є важливим, коли ми говоримо про це художнє явище. Все те, що в живописі розуміється під словом “живописне” на протигагу пластично-лінійному – невизначеність і розпливчастість форм, відсутність контурів, площинне трактування – ці і подібні їм моменти характерні для імпресіоністичного стилю в літературі.

У мистецтвознавстві давно з'явилося устремління визначити імпресіонізм як систематичне

перенесення ілюструючих засобів одного виду мистецтва, а саме – живопису, в іншу галузь мистецтва. Імпресіонізм не є спеціальним фактором лише живопису, а є течією, характерною для епохи кінця XIX – поч. XX століть, що знайшла свої характерні риси в поезиці скульптурного, музичного, літературного імпресіонізму і була перенесена з художнього мистецтва. Зберігаючи специфічні риси кожного з видів мистецтв, імпресіонізм проявляється в них спільними принципами художнього зображення.

Науковою точкою зору є дослідження російського імпресіонізму Л.Усенко, яка у своїй монографії не лише ретельно досліджує спільні риси російського імпресіоністичного живопису з літературою, але й доводить, що “живопис був першим системним етапом розвитку імпресіонізму в Росії. Література рухалась за ним, являючи собою своєрідне продовження і розвиток його основних принципів” [11; 20].

Поетична “модель” імпресіонізму залишається незавершеною, якщо ми не визначимо основні риси подібності імпресіонізму в живописі з імпресіоністичним стилем у музиці та з імпресіонізмом у поезиці словесного мистецтва. Останнє для цього дослідження є найбільш важливим.

Як імпресіоністичний живопис впливав на літературу, які саме особливості імпресіонізму в зображальному мистецтві були спільними для поезики прози, що розвивалась у рамках того самого художнього явища?

Мистецтвознавці не раз визнавали неоднозначність імпресіонізму в різних сферах мистецтва. Так, літературознавець І.Корецька відзначає: “У сфері живопису вклад імпресіоністів давно визначений: творчість Ренуара, Моне, Піссарро і їхніх соратників оцінюється сьогодні як новаторський і прогресивний етап у художньому розвитку. Щодо літературного імпресіоні-

зму, то він продовжує викликати інколи насторожене, якщо не негативне ставлення, і міра його внеску в словесне мистецтво нового часу залишається спірною” [8; 208].

Складність її полягає в тому, що питання про співвідношення реалізм – імпресіонізм порізному розглядається в історії живопису та літератури. Якщо історики мистецтва розглядають імпресіонізм як нову стадію розвитку реалізму в живописі, то в історії літератури назва „імпресіонізм” затвердилася за однією з гілок модернізму.

Немає сумнівів у тому, що імпресіонізм збагатив зображальні мистецтва (перш за все, живопис), а також музику, більше, ніж літературу, тому що домінуючий в імпресіоністичному баченні світу чуттєвий момент естетичного сприйняття реальності відповідає природі живопису і музики більшою мірою, ніж специфіці літератури. Аналогічно характеризує стан цієї проблеми і Л.Андреев: “Окреслювати в один ряд живопис і словесне мистецтво немає потреби, – пише критик. – Навпаки, своєчасно потрібно нагадати про їхні відмінності. У силу цих розбіжностей у живописі імпресіонізм безсумнівний, у літературі – доводиться його розшукати. Насправді може виникнути запитання: чи існує імпресіонізм у словесному мистецтві настільки очевидно, як і в мистецтві живопису?” [1; 33-34]. Справа в тому, що терміном “імпресіоніст” нерідко позначають письменників різних за естетичними принципами і творчими завданнями. Наприклад, Гольц, Шляор, Демель, Гауптман, Ст.Георге, Томас Манн, Рільке, Альнтерберг, Шніцлер – у Німеччині та Австрії, брати Гонкури, Малларме, Верлен, навіть Бодлер – у Франції, Оскар Уайльд, К.Менсфілд, Дж.Мур, Дж.Гіссінг – в Англії, Кнут Гамсун – у Норвегії, А.Чехов, Б.Зайцев, І.Бунін, М.Горький – у Росії, М.Коцюбинський, В.Стефаник, О.Кобилянська, М.Хвильовий, М.Яцків, Н.Кобринська – в Україні, багато хто з літературознавців усіх цих письменників називає імпресіоністами.

Отже, у процесі визначення імпресіонізму в літературі виникає коло взаємозв'язаних спірних питань. По-перше, “щодо літератури імпресіонізм розглядається широко – як стильове явище, характерне для письменників різних переконань і творчих напрямків, і вузько – як напрямок, який тягнє до декаденства, що існував на рубежі XIX-XX століть” [6; 121].

Еволюція літературного імпресіонізму наприкінці XIX століття, як вважають дослідники, розвивалась нібито двома лініями: перша представлена творчістю Гюїсманса, що вела від імпресіонізму до декадансу, виродження мистецтва, суб'єктивне начало настільки розвивається, що витісняє об'єктивну дійсність. Інша лінія, представлена Мопассаном, збагачує реалізм ім-

пресіоністичними засобами: фіксацією миттєвих вражень, деталями, пейзажними замальовками. Досвід Мопассана є предметним свідченням того, як риси імпресіонізму, які виникали в художній літературі на певному історичному етапі – у другій половині XIX століття, збагатили реалістичне мистецтво новими засобами відтворення.

Ось тому, говорячи про літературний імпресіонізм, потрібно розрізнити в його основі стильове явище. Б.Михайлівський трактує це як “вічну категорію формальних ознак у тій чи іншій кількості, необхідних протягом історії літератури та мистецтва” [9; 465-466].

Отже, живописні, музичні імпресіоністичні елементи накладаються на літературні твори.

Типологічна схожість проявляється в тому, що художники-імпресіоністи і письменники відтворюють не виняткове, а буденне, не романтичного персонажа, а свого сучасника.

Як уже зазначалось, імпресіоністичні зображальні засоби частково були перенесені в літературу з живопису: динамізм, моментальна зміна явищ, мова яскравих мазків, але специфіка літератури вносить в імпресіонізм і свої, притаманні лише їй риси. Це пояснюється своєрідністю 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” [4; 25-26].

З поняттям “імпресіонізм” у літературі пов'язані нові форми психологізму, які органічно увійшли в нове мистецтво. З ним збігаються поняття “настрій”, “підтекст”, “підводні течії”. Нові форми психологізму дали змогу письменникові показати в літературі такі грані, такі нюанси характеру, а також психологію персонажів, які були неможливими в літературі попереднього етапу. Людина розкривається перед нами в усіх складних взаємозв'язках із зовнішнім світом, і водночас ми бачимо її різнопланове внутрішнє життя. Цей психологізм звернений безпосередньо до інтуїції читача, орієнтується на його здатність мислити асоціативно. Зближення літератури з живописом породжувало жанри „нарис”, „етюд”, „акварель”, „триптих”: композиції з трьох окремих малюнків, пов'язаних між собою спільною темою або ідеєю. Так, наприклад, як і в живописі імпресіоністів, А.Чехов показує життя в незвичайному ракурсі, тобто так, як це бачиться конкретній спостерегаючій особистості. У картині Е.Дега „Примабалерина” художник спостерігає за сценою з

ложі, яка знаходиться майже над самою сценою, і освітлення фігури балерини і всієї сцени постають перед його очима зовсім іншими, ніж глядачеві, який сидить у партері. Крім того, в цьому незвичайному ракурсі він бачить і те, що зазвичай невидиме для глядача: частина куліс, балерини, які готуються до виступу. Показ речей у такому ракурсі ніби безпосередньо включає нас у зображувальний епізод життя. Цей засіб характерний і для прози А.Чехова.

У новелі „Гриша” А.Чехов намагається показати світ, який сприймається очима дитини. При цьому змінюється і сприйняття навколишнього світу. Автор намагається надати нам можливість відчувати присутність дитини, відчувати її своєрідний погляд: *„До сих пор Гриша знав один тільки чотирьохугловний мир, где в одном углу стоит его кровать, в другом – нянькин сундук, в третьем – стул, а в четвертом – горит лампадка. Если взглянуть под кровать, то увидишь куклу с отломанной рукой и барабан...”* [12; 199-].

Потрібно відзначити, що всі елементи, перенесені з живопису, йшли не від полотен імпресіоністів, а “зсередины” самого мистецтва, яке прийшло майже одночасно в різних своїх сферах для розв’язання однакових завдань.

Матеріалом для живопису і художньої літератури є не виняткова особистість чи ситуація, а повсякденність, яка в сукупності буднів показує рух життя, швидкоплинність і неповторність кожного його моменту.

Так, англійський письменник Дж.Гіссінг, який у своїх творах описував переважно робітничий клас та його проблеми, все-таки звертається до питань мистецтва, і це було закономірно і зумовлено його соціальними та ідейними пошуками, що відображалось і на постановці проблеми персонажа в романах Дж.Гіссінга.

У гіссінгівській концепції персонажа важливе місце займають два взаємозумовлені фактори: мистецтво, належність до якого створює ситуацію для виникнення і розвитку позитивного характеру, і любов до людей, яка виражається в безкорисному служінні їм.

Усі головні персонажі романів Дж.Гіссінга мають пряме або опосередковане відношення до мистецтва. Г.Грейль (“Тірза”) мріє присвятити себе вивченню літератури. С.Кьокленд (“Пекло”) хоче написати роман про життя робітників, О.Уеймарк (“Декласовані”) уже написав такий роман, А.Голдінг (“Робочі на світланку”) намагається стати художником. Вони всі захоплені ідеями перебудови суспільства, кожний із персонажів – тією чи іншою ідеєю.

Як і художники-імпресіоністи, письменники показували ці моменти, але не можна дійти певного висновку про творчість художників і письменників лише за однією якою-небудь картиною

чи оповіданням: там і тут ми маємо справу з певною кількістю полотен і оповідань, які дають нам цілісне уявлення про життя. У цій єдності є певний рух і розвиток тем, сюжетів, характерів. Вивчаючи творчість письменників і художників, насамперед потрібно відзначити, що ми аналізуємо певну систему відображення життя, де можуть бути і повторення, які потрібні для розвитку певних мотивів, але все разом забезпечує поліфонію життєвого потоку.

Подібність типологічного характеру проявляється в тому, що у творчості письменників і художників помітне намагання включити читача та глядача у зображуваний відрізок життя. Читач безпосередньо включається в розповідь, де поряд із головним для сюжету дається, на перший погляд, і другорядне, що не стосується основної думки твору. Це була нова естетика, у якій увесь непотрібний матеріал насправді був ретельно відібраний для показу життя в новому ракурсі.

Новий погляд на життя, що зумовлював і вибір сюжету, показ зображуваного в незвичайному ракурсі, де видно намагання ввести очевидця в події, впливали і на композицію оповідань. Письменник використовує два мовні плани, на перший погляд, незалежні, але які мали вплив один на одного: інколи це може бути розмова про щось життєво важливе і водночас побутова розмова, і роздуми персонажа про себе. Тут саме життя дає велику кількість варіацій.

Намагання передати в певній формі оповідання дещо більше: багатообразність і мінливість життя, думки і переживання персонажів – спонукали письменників до використання в композиції оповідань того прийому, який буде названий Н.Нільсоном *bloc technique* (технікою блока). Під час використання такої техніки сцени розповіді розміщуються одна за одною без авторських коментарів. Цікаво й те, що кожному “блоку” в розповіді притаманна своя тональність, яка не суперечить загальному настрою оповідання. У свою чергу, кожен із цих блоків окремо непомітно моделює настрої читача, підводить його до розуміння головної думки твору.

Крім елементів, безпосередньо перенесених із живопису, література виробила і свої зображальні засоби відповідно до специфіки цього виду. Так, особливу роль виконує пейзаж, функція якого радикально змінюється.

У мистецтві пейзажу реальний світ є невичерпним джерелом і відправною точкою. Але мова мистецтва далека від мови справжнього світу. З природою людина пов’язана протягом усього життя, навіть не задумуючись про це. Кожна зустріч з природою вражає цілим комплексом відчуттів: звуків, запахів, кольорів, простору і часу. Важко знайти людину, яку б не вразила природа.

Художник, володіючи мовою мистецтва, не переказує природу, а передає своє відчуття, сприйняття.

Як самостійний жанр пейзаж у нашому уявленні пов'язаний з образотворчим мистецтвом. І це справедливо. Живопис і графіка надають нам найбільшу різноманітність пейзажних форм навіть у рамках самого жанру. Це класичний пейзаж, урбаністичний і т.д.

У музиці пейзаж представлений скромніше. Література, особливо лірична поезія, може конкурувати з образотворчим мистецтвом за різнобарвністю використання пейзажу і його ролі.

Живописний пейзаж, як і інший, може розв'язувати різні завдання, пробуджуючи у глядача ті чи інші думки і відчуття залежно від світоглядних і естетичних установок автора.

У музиці композитор намагається перш за все виразити ліричне сприйняття навколишнього світу.

Пейзаж у літературі не просто відтворює картину природи, а визначає певне до неї ставлення, людську точку зору на це.

У прозовому творі (романі, повісті) функції пейзажу можуть бути різними. Пейзаж може описувати місце дії, створювати необхідний настрій, співвідносити природу з внутрішнім станом персонажа, допомагати розкрити духовний світ персонажів. Так, у своїх казках О.Уайльд показує дію, яка двоїться, вона відбувається в душах персонажів і відображається в світі природи. Природа не тільки наділяється душею, а, навпаки, багаточисленні порівняння (вінець троянди червоної, як рубін; дині жовті, як топаз; хвости павлинів, схожі на позолочені диски за слонової кістки) перетворюють твори природи на твори мистецтва – пейзаж стає натюрмортом.

Можна сказати, що література ніби олюднює зображуване. Природа, тварини, речі в зображенні письменника не втрачають свого самостійного значення і цікавості, в той час як складові частини входять у створювану картину людського життя. Вони не розглядаються відокремлено, а відображаються чи переломлюються через людське сприйняття.

Наприклад, важливе місце в поетичній системі зайцевської прози займає пейзаж. Слід відзначити, що пейзаж становить собою першочерговий інтерес у всіх імпресіоністів, але в літературному імпресіонізмі він відіграє різну роль і інколи поліфункціональну. Так, можна виділити наступні важливі функції пейзажу в літературному творі: а) показ місця і часу дії; б) сюжетне мотивування; в) пейзаж як форма присутності автора (непряма оцінка героя, подій, що відбуваються, філософське ставлення автора до життя).

Для прози Б.Зайцева останні дві функції пейзажу особливо значущі.

Природа у Зайцева – найважливіший персо-

наж розповіді. Приклади російського пейзажу передані з реалістичною ясністю, але вони підпорядковані законам імпресіонізму. О.Блок у відомій статті “Про реалістів” відзначає: “Є серед “реалістів” молодий письменник, який натяками, поки що віддаленими, показує живу, весняну землю, бурхливу кров і летюче повітря. Це – Борис Зайцев” [2; 124]. Відчуття природи в прозі Б.Зайцева завжди незвичайно тонке, жваве і правильне. Його художньому таланту в зображенні природи належить уміння передавати кількома штрихами всю цілісність враження, всю реальність образу. Звичайно, всі великі письменники та художники відчують життя природи і передають її в олюднених образах, але відмінність Б.Зайцева від багатьох із них полягає в тому, що він не описує природу, а відтворює її. При цьому перш за все можна відзначити співзвучність авторського бачення з життям природи – повне відтворення ним фізичних явищ як станів і дій живої душі. Справжнє буття має лише природа в її цілісному вигляді. Так проникнутись фізичним самовідчуттям, щоб відчувати себе невід'ємною частиною природи, – ось що вдалося Б.Зайцеву більше, ніж будь-кому іншому. Цим широким пантеїзмом пояснюється майже вся його рання проза: відчуття єдності з природою живого і зв'язаного з космосом світу, де все взаємопов'язано – люди, вовки, поля, небо. Звідси і деяка “безособовість” зайцевської прози.

Уже в ранньому пантеїзмі, за словами самого письменника, починають проступати релігійні мотиви. Можна сказати, що головна тема раннього Б.Зайцева – це інтуїтивно релігійні досягнення цілісності світу. Пейзажні образи в контексті його оповідань набувають багатозначності і стають багатозначними. Вони символізують і почуття родини, і романтику кохання, і повноту буття, щасливі спогади. Особливо яскраво це проявляється в найсвітлішій, ніжно-мажорній, лірично-хвилюючій мініатюрі Б.Зайцева “Міф”.

В основі оповідання лежить мотив сп'яніння сонячним світлом. “Миша, смотри, свет, свет, я пьяна светом!” – вигукує Лисичка [5; 57]. Опис природи та емоційного стану головного персонажа з'єднується з тонкою передачею особливого світло-повітряного середовища. Оповідання Б.Зайцева відзначається імпресіоністичним відчуттям світла. В його оповіданнях світиться майже все: небо, хвилі. Характерно, що відкриття живописним імпресіонізмом розуміння світла, де поверхня предметів пронизується світлом, а саме світло розділяється на свої спектральні елементи, при цьому обриси предметів розпилюються в світлових масах і людина перестає бути самою собою, стаючи одним із елементів світової маси, використовується Б.Зайцевим з

чіткою послідовністю.

“Боже мой, – думает Миша, – хорошо лежат в чистом поле, при паутинках, в волнах ветра. Как он там таит, как чудесно растопить душу в свете и плакать, молиться. Быть может, после полудня над жатвой пролетают наши ангелы, особые, таинственные, русские ангелы” [5; 55]. Читача разом із персонажем охоплює цей бездіяльний, наскрізний, світлий, навіть не настрої, а стан.

Пейзажна замальовка також передає дематеріалізацію природи ніжно вібруючого середовища, вбираючи в себе все миттєве, несподіване і невловиме, перетворюючи реальні предмети на згустки світла. Ось характерний приклад такої замальовки: *“Прямо перед глазами прозрачно наливаются яблоко; вот оно с краев просветлело, точно живительная сила размягчила его; и кажется, что скоро в этих любовных лучах сверху весь этот драгоценный плод истает, обратится в светлую стихию и уплывет – радостно, кверху, как солнечный призрак”* [5; 55].

В образі сонячного світла імпресіоністично злилося і глибоке почуття до батьківщини (*“Вот мы сейчас выйдем на опушку, оттуда будет видна наша страна, священная, гигантская наша страна. Чувствуешь ли ты ее?”* [5; 57]), і ніжна, майже еротична закоханість у російську природу, в її пейзаж (*“В поле перед Мишей лежат жнивья – в тишине, как золотистые покровы. Светящейся сеткой протянулись тоненькие паутинки, и в воздушном просторе, по полям, у перелесков разбросаны деревни. Над головой облачка; вдалеке беззвучные возы с овсяными снопами; они ползут едва заметно, как далекие жуки, а под ногой слабо ломаются слюдяно-золотые колоски. Дойдя до нетронутых крестцов, Миша ложится и слушает, как молчит горизонт в солнечном дыму”*) [5; 56], інтимне почуття кохання до рижо-блискової дружини Лисички і релігійні, в душі Соловйова, служіння Богу-Сонцю, приготування до нового світу, нової, досконалої людини. *“...я ясно чувствую, – говорит герой рассказа, – как все мы, живая, мысля, работа, как тот мужичонко... вон, пашет под озимое, что все мы вместе плывем... как солнечная система... к какой-то более сложной и просветленной жизни. Все мы переход, и мужики, и работники, и человечество теперешнее... И то, будущее, мне представляется вроде голубиноного сиянья, облачка вечернего... люди непременно станут светонеснее, легче... усложненный... и мало будут похожи на теперешних людей...”* [5; 58]. Живопис словом досягає в творчості Б.Зайцева майже повного ототожнення з мистецтвом. При цьому прозаїк наповнює філософським змістом кожен штрих у зображенні реальності.

Як ми помітили, сектор мистецтва пейзажу

багатий. Таким же багатим повинен бути спектр сприйняття. За всієї багатоманітності форм і способів художнього втілення пейзажі мають єдину основу, загальний порив, підживлюються одними соками: істина, добро, краса. Вони проникають усередину особистості, стають незамінними у формуванні ставлення людини до світу і самого себе.

Сприймати природу, світ у цілому в формах культурного, людського розвинутого сприйняття, любити і берегти його навчає нас мистецтвом пейзажу.

Імпресіоністичні літературні твори мають також певну музичну ауру. Імпресіоністична проза є складною ритмічною динамічністю. Модуляція ритму (від нерухомості до швидкого руху) відповідає зміні атмосфери і характеру подій.

Музика в творах – це не просто звучання; рамки музичного мистецтва безмежно розширюються, утворюючи нову реальність – “світ музики”, який відкривається лише підготовленому читачеві.

Світ музики розкривається письменником через засіб “олюднення”. Музика неподільно пов’язана з народженням у людині нового світу; те ж саме відбувається і під час поетичного нахнення, коли в творчому пізнанні поета народжується особливий світ твору.

У творчості письменника мотив музики збігається з ідеєю про ілюзорне бачення персонажем життя. Відчуваючи музичні дії, бунінські персонажі починають по-іншому відчувати навколишній світ, в їхніх очах він перетворюється засобами музикальних асоціацій. З мотивом музики у І.Буніна пов’язана ідея про те, що навіть короточасні контакти з інобуттям за допомогою музики засвідчують існування певної гармонії не лише в музиці, але і в житті.

Зв’язок І.Буніна з музичним мистецтвом опосередкований музичним сприйняттям. Маючи талант художнього осягнення явищ навколишнього світу, письменник бачить себе в одному ряді з творцями музики, припускаючи під цим поняттям не обов’язково композиторів. Поетичний та музичний талант він вважає божественним дарунком; більше того – на його думку, за допомогою мистецтва людина відкриває в собі божественну іскру.

Найчіткіше ця концепція проступає в оповіданні „Музика”. *„Я уже понял, что это сон... и что нужно во что бы то ни стало освободиться от этого наваждения, в котором, несомненно, чувствовалась какая-то потусторонняя, чужая, хотя в то же время и моя сила, сила могущественная нечеловечески, потому что человеческое воображение обычной, дневной жизни, будь то воображение хоть всех Толстых и Шекспиров вместе, может все-таки то-*

лько вообразать, грезить, то есть все-таки мыслить, а не делать. Я же делал, именно делал, нечто совершенно непостижимое: я делал музыку, бегущий поезд, комнату... я творил их так же легко, так же дивно и с такой же вещественностью, как может творить только бог" [3; 302].

Тут письменник по-своєму осмислює ірраціональну природу музики, що сполучається в його уяві з підсвідомим у людському житті – із природою снів. Значення підсвідомого, на думку Буніна, не применшується перед речовинною реальністю, воно, навпаки, зводиться ним у вищий ступінь існування предметів та явищ. Відчути себе в ролі творця допомагає авторові наявність у собі самому надприродної сили, результатом застосування якої є створення музики.

Музика в цьому творі не просте звучання; рамки музичного мистецтва безмежно розширюються, утворюючи нову реальність – „світ музики”, що відкривається лише обраним і лише в моменти найвищого емоційного збудження.

Світ музики розкривається письменником і за допомогою особливого прийому: через сприйняття „олюдненої” собаки Чанга. У творі „Сни Чанга” драма капітана-пияка бачиться авторові очима собаки. Хазяїн-капітан і свого пса привчив до випивки, тому свідомість Чанга затуманена, сон і реальність він майже не розрізняє. Собаку письменник наділяє людською здатністю тонко відчувати і гостро переживати музику. У тумані ресторанного залу звуки оркестру здаються йому сонячним променем. Жагучий спів скрипок переповнює душу Чанга незрозумілими йому почуттями: вона „дрожит от непонятного восторга, от какой-то сладкой муки, от жажды чего-то, – и уже не разбирает Чанг, во сне он или наяву. Он всем существом своим отдается музыке, покорно следует за ней в какой-то иной мир – и снова видит себя на пороге этого прекрасного мира неразумным, доверчивым к миру щенком на пароходе в Красном море...” [3; 115].

Антоніми „туман – світло” та „реальність – сон” як особливість музичного сприйняття зближує авторську концепцію музики з концепцією Ніцше, викладеною філософом у роботі “Народження трагедії з духу музики”, в якій категорії „Сну” та „Музики” взяті за основу: “Він спочатку, як діонісичний художник, цілком зливається з першопочатком, його скорботою і суперечністю, і відтворює образ цього першопочатку як музику, якщо тільки остання була по правді названа повторенням світу і повторним зліпком з нього; але потім ця музика стає для нього ніби зримою в символічному сновидінні під аполонівським впливом сну” [10; 73].

В оповіданні „Сни Чанга” музика виступає як щось таке, що може розчинитись у часі, як

„відгомін” вічності. Не випадково „звучающая и поющая картина” вражає Чанга саме біля дверей костюлу: „гул, громы, клир звонко вопиющих о какой-то скорбной радости ангелов, торжество, смятение, величие – и все собой покрывающие неземные песнопения” [3; 119]. Сильне враження повертає його до життя, музика говорить йому про існування якоїсь нікому не відомої “третьей правды”.

У творі мотив музики зіставляється з ідеєю про ілюзорне бачення персонажами життя. Відчуваючи музичну дію, персонажі починають по-іншому відчувати навколишній світ, в їхніх очах він змінюється під дією музичних асоціацій. З мотивом музики в художніх творах пов’язана ідея, що навіть короткочасний дотик до іншого світу за допомогою музики засвідчує існуючу гармонію не тільки в музиці, але і в житті.

Багато спільного з музикою у таких новелах О.Кобилянської, як „Valse melancolique”, “Impromptu phantasie”, – тут відчувається сильна тенденція до ліризації, інтимізації, підвищення емоційного тону, що виражається в ритмізації речень, застосуванні деяких прийомів музичної композиції (повтори, лейтмотиви, „ефект стримування”, градація). Сюжет розкривається за зміною, наростанням настроїв тощо).

Музичні образи і переживання у багатьох письменників стають головними засобами розкриття психології персонажів (Дж.Гіссінг, Дж.Мур), а живописно – музичні принципи – основою побудови твору („Valse melancolique” О.Кобилянської, „Intermezzo” М.Коцюбинського).

Спорідненість поетики В.Стефаніка з живописом, зокрема багатство кольорів, пластичність образів, широке застосування художньої деталі, не раз відзначали дослідники Н.Л.Калениченко, Г.Д.Вервес. На думку Г.Д.Вервеса, з живописом споріднена новела В.Стефаніка “Самсаміська”. Взагалі зміст більшості його новел може “вміститися” на одному полотні, письменник ніби всі події, які він відтворює, бачить на одному полотні, ніби всі події, які він відтворює, бачить відразу в цілому і в деталях, прагне об’єднати їх в єдине ідейно-художнє ціле. Цим пояснюється змалювання переважно однієї події, обмежена кількість персонажів, відсутність розгорнутої фабули, замкненість дії в часі, в просторі, а отже, і посилений інтерес до виразності слова, до його емоційного звучання.

Така спорідненість була властива і О.Кобилянській, М.Коцюбинському, М.Яцківу. Останній підкреслював, що малярство, різьба і музика тісно пов’язані з його творчістю (такі новели, як “Осілля неділя в касарні”, “Серп”, “Благословення”) навівають музично-живописні образи. М.Яцків пояснює: “Учений орудує системою, маляр і різьбяр площиною, музика – сфе-

рою, актор – рухом, а ми цим усім і ще чимось більше. В мертвм слові маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, життя, ідею, і ще щось більше, і се наша тайна” [Цит.: 7; 35].

В їхніх оповіданнях часто певний образ-концепція проходить через увесь твір, ніби провідна мелодія, навколо якої концентруються інші образи. Продовжуючи думку М.Яцківа, синтез природи, її життя у фарбах і звуках, це не забавка: „Слово до опису природи заслабкий апарат. При описах життя природи потрібна персоніфікація руху, великого малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси фарб, komponувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю” [Цит.: 7; 56].

Отже, звідси випливає імпресіоністичне завдання – зобразити певний момент, передати його настрої. Так, М.Яцків komponував новели за принципом, характерним для живопису, тропи будував, удаючись до музичних та живописних асоціацій.

Відкрита живописна фактура, колорит, своєрідність пейзажу, злиття прозаїчного та пісенного слова є невід’ємною частиною імпресіоністичної поетики російської та української прози першої половини ХХ століття.

Завжди притаманний українському та російському мистецтву взаємозв’язок природи та людини до початку ХХ століття набуває абсолютно та якісно нового характеру, що відображається в пантеїстичному світосприйнятті та імпресіоністичній увазі художників до пейзажу. Імпресіоністичні особливості присутні, по-своєму переломлюючись, у творчості І.Буніна, М.Коцюбинського, Б.Зайцева, О.Кобилянської та інших.

Імпресіоністів цікавили якісні сторони дійсності. Художники-імпресіоністи зображали звичайні речі, але в незвичайному ракурсі, освітле-

ні. 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” [8; 210].

Отже, в імпресіонізмі перевага надається конкретному і випадковому. Сутність імпресіоністичної прози – 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. Суть імпресіонізму полягає в тому, що, як і будь-який напрям у мистецтві, це насамперед світосприймання, а потім уже техніка. У літературі це світосприймання викликало посилені інтерес до змінюваного стану людської душі, потребу зафіксувати кожний настрої, миттєве враження, думку, погляд. У жанровому аспекті це зумовило поступове витіснення цілісних епічних картин поезіями окремих замальовок, маленькими етюдами, сценками. Об’єктивне при цьому змінилось суто суб’єктивним відображенням дійсності, яке не претендує на цілісність і безсторонність, але пропонує індивідуальне бачення світу як єдність правильного і реального існування.

Отже, імпресіонізм – не тимчасовий напрям, а вічна основа мистецтва, яка є контактною зоною, де перетинаються література, живопис та музика.

Література

1. Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
2. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. – М.; Л.: Гослитиздат, 1962.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4. Произведения 1914-1931. – М.: Худож. лит., 1988.
4. Дмитриева Н. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
5. Зайцев Б.К. Осенний свет: Повести, рассказы. – М.: Советский писатель, 1990.
6. Импрессионизм // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
7. Калениченко Н.Л. Українська література кінця ХІХ – поч. ХХ століття. Напрями, течії. – К.: Наукова думка, 1983.
8. Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России кон. ХІХ – начала ХХ века. – М.: Наука, 1975.
9. Михайловский Б.В. Импрессионизм // Литературная энциклопедия. Т. 4. – М., 1930.
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. – М.: Наука, 1990.
11. Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала ХХ века. – Ростов-на-Дону: Из-во Ростовского университета, 1988.
12. Чехов А.П. Избранные произведения: В 3 т. Т. 1. Повести и рассказы 1880-1888. – М.: Художественная литература, 1967.