література, в тому числі епохи позитивізму, яка і сьогодні дає нам підказки для переосмислення не лише багатьох культурних та літературних взаємовпливів в українському та польському письменстві, але й цілого комплексу історико-суспільних проблем у взаєминах обох народів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Сухомлинов О.М.* Польсько-українське культурне пограниччя у прозі Ярослава Івашкевича (топіка і функціональність). – Донецьк: „Юго-Восток", 2006; **2.** *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1975. – Т.8. – 84 с.; **3.** *Chmielowski P.* Pisma krytycznoliterackie. Państwowy Instytut Wydawniczy. – Warszawa,1961. – 585 s.; **4.** *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1975. – Т.8. – С. 100-128; **5.** *Uliasz St.* Literatura Kresów. Kresy literatury / St. Uliasz. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1994. – 245 s.; **6.** *Dąbrowska-Partyka M.* Literatura pogranicza. Pogranicze literatur. – Kraków, 2004.

Дем'яненко Л.Г. (Київ, Україна)

Живопис і форми його присутності у прозі М. Коцюбинського

У статті зроблено спробу компаративного вивчення імпресіоністичної манери творчості письменника М. Коцюбинського та композитора М. Чюрльоніса. Увагу зосереджено на порівнянні розмаїття тембрових засобів, нових прийомах фортепіанної техніки, характерних для литовського композитора, і витворенні поліфонічних імпресіоністичних 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, фуга, пленерність, декоративність.*

В статье сделана попытка компаративного изучения импрессионистической манеры творчества писателя М. Коцюбинского и композитора М. Чюрлениса. Внимание сосредоточено на сравнении разнообразия тембровых средств, новых приёмов фортепианной техники, свойственных литовскому композитору, и создании полифонических импрессионистических образов в новелле «В дороге» Коцюбинского, что их достигал писатель, используя приведенных музыкальные эффекты. Автор доказывает, что для обоих творцов была характерной новаторская творческая техника, полифоничность, звукопись, поэтизация природы.

***Ключевые слова:** полифоничность, контрапункт, ритм, звукопись, симфонізм, тональность, фуга, пленерность, декоративность.*

The article attempts to compare the writer's impressionistic style of art by M. Kotsyubinsky 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 Kotsubynsky, 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.
Key words: *polyphonic, counterpoint, rhythm, sound description, symphonic, tonality, fugue, Plein Air, decorative.*

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 російський мистецтвознавець – В. Ванслов, воно перетворюється на справжнє мистецтво, коли стає зображуваним, тобто осмисленим, і одухотвореним, яке несе в собі ту чи іншу ідею [1, 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.

Чеський дослідник, Ян Махал (1855–1939) зазначав: «Коцюбинський виступає як цілком самобутній художник слова ще і у оповіданнях: «Під мінаретами», «В путах шайтана», «У грішний світ», «На камені», де вже зовнішня дія поступається ні мінливих вражень, внутрішніх які гармонійно поєднуються з описами навколишньої природи» [2]. 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. Новикова, – 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.

Щодо перших творів Коцюбинського – дитячих оповіданнях – 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 довколишнього, 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 у оповідь, щоб пов'язати перебіг подій із думками та почуваннями героя. Однак не можна стверджувати, що письменник раптово еволюціонував від реалізму до імпресіонізму, адже вже в його перших творах, наприклад, у оповіданні «Харитя» (1891), містяться «настроєві картини» вражень дитини від природи [5, 162]. Оповідання «Харитя» суголосне за тематикою та способом зображення з таким картинам 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, стелеться шлях, на якому видно одиноку постать селянина. Цілком ймовірно, що і раннє оповідання «Харитя» і взірцевий імпресіоністичний твір «Intermezzo» (1908) 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. Рєпін, 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» [3, 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 споглядання краєвиду до страху, викликаного картиною густого і високого жита («… межи 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» [3, 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 Коцюбинського, в якій людська постать слугує містком між внутрішнім життям героя і зовнішнім світом, і водночас, 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» М. Пимоненка малює перед глядачем ідилічну постать української селянки, що вбрана на жнива як на свято. Характерно, що в молодої 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») [3, 37]. Картина так само, як і полотно

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 імпресіоністичної колористики, 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 у змалюванні образів, відтворенням найтонших змін у настроях людини і природи.

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 в новелі «Intermezzo», в систему словесних відповідників трансформовані музика і 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 Чурльоніса виокремлено групу картин із музичними назвами: «Прелюдії», «Фуги», «Сонати», (подібно і Коцюбинський писав твори із назвами музичних і живописних жанрів). Художник використовував структури, характерні для названих музичних творів, досягаючи цілісності образу, ритміки, ідеї, тобто цього творчість уповні втілювала ідеї синтезу мистецтв. Наприклад, картина «Фуга*» (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 картині 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 іншими частинами. У розробці

* Фуга (лат., італ. *fuga* – «біг», «втеча», «швидкий плин», англ. франц. fuque; нім. Fuqe). Музична форма, заснована на розвитку однієї теми (рідше – двох або трьох тем), що проводиться попеременно в різних голосах (вокальних або інструментальних), а також (зазвичай) тонально-гармонічним розвитком і завершенням [7, 975].

колірна гамма набагато світліша. Тут відбувається інтенсивний розвиток теми. У репризі живописець застосував типовий для фуги прийом – стрету та одночасне дзеркальне проведення теми. Наприклад, поліфонічний[*] 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[**]». 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). 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). 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, – дивився, як скипало молоде жито синім шумовинням колосся, як било хвилями у чорний ліс. А ліс кудись йшов. Йшли кудись сосни, ряди високих пнів…» [4, 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 прийомів 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 кущ 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» [4, 290].

Подібну ж картину ми бачимо і в оповіданні Коцюбинського «На острові». З-поміж яскравих замальовок, описів, домінує як лейтмотив образ

---

[*] Поліфо́нія (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 [6, 343].

[**] *Бальчунене Г. М.* Чюрльоніс. М., 1975. С. 18.

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 «запінилось і кипить», «поблискує злою блакиттю», герою здається, що «острів-корабель» несеться 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 і 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, спираються 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. Часто картинами проходять процесії хмар; непомітний вигин лінії в силуеті лісу чи гір нагадує людську фігуру, живі рухи. Схожі пейзажі зустрічаємо у творах 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») [4, 287] – перед очима наче постає картина – роздвоєння особистості героя на межі норми і божевілля. Тож, як ми знаємо в живописі імпресіоністичний ефект вібрації виникає за допомогою пленерності, бачення об’єктів крізь рух повітря, то у М. Коцюбинського ту ж 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 попеременних 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 проходжались десь на курорті понад блакитним морем.» [4, 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» [4, 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, закладеного 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 Чюрльоніса, як і в українського письменника М. Коцюбинського, бачимо м'якість манери, поетичність, милозвучність та співзвуччя ліній і барв. Підпорядковування колористичній плямі малюнка. Новели та оповідання Коцюбинського теж м'які, ліричні, образний малюнок у них пластичний. Коцюбинський в усьому, як і Чюрльоніс, прагне гармонії, ритму, використовує поетику простору для поєднання малярського полотна, музики та прозових творів.

І Коцюбинський, і Чюрльоніс спиралися на імпресіоністичне світобачення, тобто через зовнішнє відтворювали внутрішнє. Чюрльоніс у живописі імпресіоністичний ефект вібрації створював за допомогою пленерності (бачення об'єктів крізь рух повітря), це ж саме через кут зору героя ми бачимо і у Коцюбинського. У творчості Коцюбинського, як і в

творчості Чюрльоніса, сам простір зображувався хитким, вібруючим, невиміряним, 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 унеможливлювала 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 [8, 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 в наступному підрозділі), 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 іманентній 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» [4, 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 противагу 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 фрагмента, 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 намальованого 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»). Наприклад, до декоративності тяжіє акварель «На камені», у якій колорит татарського села слугує тлом («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» [4, 144-147]. І на тлі села, моря, сонця розсипаються квітками яскраві вбрання татарок, пломеніє червона хустина на голові Алі.

Отже, в 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 і новизна художніх засобів та 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.

М. Коцюбинський – майстер імпресіоністичної побудови, яка є одним із найголовніших зображально-виражальних засобів передачі 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, уявнюють перебіг його почувань. Саме тому за кожним звуковим, зоровим враженням криється певна емоція або, кажучи точніше, елемент переживань героя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Ванслов В. В.* Мистецтво і краса: ст. по общ. Теории искусства / Российская академия художеств. НИИ теории и истории изобразительный искусств. – М. : Знання, 2006. – 286 с.; **2.** *Федоренко Є.* Пошуки Михайла Коцюбинського – стиліста / Євген Федоренко [Електронний ресурс]. – Режим доступа : ukrlit.vn.ua›article1/1602.html – назва з екрану; **3.** *Коцюбинський М.* Твори: в 7-ми т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 1.: Повісті. Оповідання (1884–1897). – 404 с.; **4.** *Коцюбинський М.* Твори: в 7-ми т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – Т. 2.: Повісті. Оповідання (1897–1908). – 384 с.; **5.** *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики). – К., 1995. – 303 с.; 6. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. – Т. 4.: Окупов – Симович. 1978. – 976 стб.; **7.** Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. – Т. 5.: Симон – Хейлер. 1981. – 1056 стб.; **8.** *Поліщук Я.* І ката, і героя він любив..: Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.; **9.** *Федотов В. М.* Музикальні основи творчого метода Чюрльоніса. – Саратов: Вид. Сарат. ун-та, 1989. – 160 с.; **10.** Чюрльонісів шлях / Упоряд. Д. С. Чередниченко. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1996. – 104 с.; **11.** Електронний ресурс / Режим доступа: *uk.wikipedia.org/wiki/Фуга.*

Дорошенко К.С. (Київ, Україна)

Прийом гри образами у творчості О. Ірванця та братів Капранових

У статті досліджуються прийоми гри образами, до яких вдаються брати Капранові у тексті «Любіть українок» та Олександр Ірванець у тексті «Любіть!».
***Ключові слова**: мовна гра, образ, інтертекст.*

В статье рассматриваются приемы игры образами, к которым обращаются братья Капрановы в тексте «Любіть українок» и Александр Ирванец в тексте «Любіть!»
***Ключевые слова**: языковая игра, образ, интертекст.*

This article discusses the ways of playing the images that are accessed by Kapranovs brothers in the text "Lyubit ukrainok" and Alexander Irvanets in his text "Lyubit!"
***Key words:** language play, image, intertext.*

Поняття мовної гри на сьогодні в українському літературознавстві не достатньо вивчене. Різноманітність ігрових прикладів в українській літературі, зокрема в поезії, є практично неторкнутим джерелом, що потребує подальшого вивчення. Предметом пропонованого дослідження став прийом гри образами, до чого вдаються Олександр Ірванець та брати Капранові. Матеріалом для детальнішого аналізу стали такі тексти, як