

Дебют

Людмила Дем'яненко

УДК 7.036.2

ІМПРЕСІОНІЗМ У МУЗИЦІ І ЛІТЕРАТУРІ (МИХАЙЛО КОЦЮБІНСЬКИЙ І КЛОД ДЕБЮССІ)

У статті порівнюється імпресіоністична манера творчості двох митців. Увагу зосереджено на розмаїтті тембрових засобів, нових прийомах фортепіанної техніки, властивих французькому композиторові, і поліфонічних імпресіоністичних образах новели М. Коцюбинського "На острові", творених за допомогою зазначених музичних ефектів. Індивідуальна манера прозаїка увиразнюється через порівняння за критерієм розгортання тональності творів. Авторка доводить, що обом митцям була притаманна новаторська мистецька техніка, поліфонічність, звукопис, поетизація природи. Як творчість Дебюссі значно збагатила виражальні засоби музики, так і доробок Коцюбинського став явищем непересічним з огляду на імпресіоністичну техніку чистих фарб, вишукане застосування кольоро-звукових образів, увагу до прозорого ритму.

Ключові слова: поліфонічність, контрапункт, ритм, звукопис, мікрообраз, симфонізм, тональність.

Liudmyla Demyanenko. Impressionism in music and literature: Mykhaylo Kotsiubynsky and Claude Debussy

The article draws a comparison between the impressionist manner of writing in literature and music, as exemplified in the texts by Mykhaylo Kotsiubynsky and in the musical pieces by Claude Debussy. The author explores the richness of timbral palette and new piano technique developed by the French composer, and traces their influence on the impressionist images in M. Kotsiubynsky's short story "On the Isle". The manner of writing peculiar to M. Kotsiubynsky is also confronted with that of C. Debussy on the basis of tonal idioms. According to the researcher, both artists employed innovative stylistic devices and polyphonic structures, imitative sound patterns and vivid depictions of nature. Not unlike Debussy whose works expanded the expressive means of music, Mykhaylo Kotsiubynsky established his reputation as a pioneer of pure colors, subtle chromatic and acoustic images and a master of transparent rhythmical schemes.

Key words: polyphony, counterpoint, rhythm, phonetic devices, microimage, symphonism, tonality.

М. Коцюбинський захоплювався музикою, відвідував оперні та балетні вистави; у вітальні його родини часто звучали фортепіанні мініатюри Шумана, Шопена, Гріга, а нотна бібліотека постійно поповнювалася. Про любов письменника до музики та інших мистецтв говорили його сучасники. Прозаїк використовував музичні теми, асоціації, алюзії, активно залучав палітру музичних засобів; їх перетворення на словесні образи стало прикметною рисою індивідуальної поетики митця. М. Коцюбинський застосовує музичні прийоми, зокрема, в оповіданні "Intermezzo". Це італійське слово в буквальному перекладі означає "перерва". Так у XVII ст. називали невеличкий музичний твір, що виконувався в перерві між актами трагедії, а пізніше – опери. Коцюбинський уживав термін у переносному значенні, зображаючи перепочинок ліричного героя твору на лоні природи. Пленерні враження перетворюються на симфонію поля; її супроводжує хор жайворонків, котрі "грають на проміннях", породжуючи "яскравий згук", "б'ють дзьобами в золото сонця", "в небі співають хори, грають цілі оркестри", бринить "срібна струна цвіркуна". В оповіданні "На острові" також використано музичні засоби.

Працюючи над цим твором, автор писав 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" [8, 423]. У листі до М. Могилянського письменник зазначав: "...Думаю зробити спробу написати щось про Капрі – се мають бути дрібнички, враження, картинки, сонце, море, природа і трошки людини, яка усе те любить". У листі до В. Коцюбинської він ділився враженнями: "... 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" [9, 58]. Очевидно, що в цих словах із листів криється ключ до розуміння твору: серед різноманітних замальовок, описів домінує лейтмотив – образ моря. Письменник фіксує різні стани стихії. Ось нічна буря, що "розхитує море і скелі: зрушила острів, понесла по хвилях, а сама скаженіє і кричить в телефон" [8, 280]. На ранок море "запінилось і кипить", "поблискує злою блакиттю", героєві здається, що "острів-корабель" несеться "на чорних вітрилах". І знову вночі "вило море, як пес" [8, 281]. А на другий день вода 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 оповідач залежить від подиху сирого¹, що приніс вологу острову і тривогу людям. "Сірі води густо спливають з сірого неба на посірілу землю. Вони вже змили всі фарби, злиняло море, скелі і дерева" [8, 283]. Життя міста протікає під домінантою моря. Автор зумисне вдається до фіксації миттєвих вражень звичайного дня. Димок від папіроски зміїться в повітрі, поліцейський у чорнім плащі, годинник одбиває, портєє вріс у жовту стіну, собака скаче й потрапляє комусь під ноги, факіно (носильник) співає... А над цим "повзе сивий туман" та "колони біліють на тлі синього моря". Коцюбинському вдається передати те складне враження, що виникає в людини нібито при зустрічі з вічністю. Відчуття чистоти, невиразної радості, що їх дає усвідомлення незнищенності життя, зв'язку з історією, бо все на цьому острові самотнє, древнє, справжнє. Апогею цей настрої набуває у фінальній сцені – описі агави, котра "цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти" [8, 294]. Герой щоразу повертається до нього: "Одчиняючи вранці вікно, я раз у раз бачу ряд цвітучих агав. Стоять, струнки і високі, з вінцем смерті на чолі, й вітають далеке море" [8, 294]. Неважко провести паралель між агавою, що, квітнучи, мусить померти, і спалахом людського життя, яке в зародку несе свою смерть. "Складне внутрішнє життя героя ніби осмислюється, узагальнюється останньою філософською мініатюрою, в центрі якої – символічний образ агави", – зауважує Ю. Кузнецов [10, 221].

Так само образ моря набуває нового значення: воно перетворюється на символ вічності, котрий поєднує водночас ознаки як смерті (на його тлі людина народжується і вмирає), так і життя (народження ніколи не зупиниться). Коцюбинський "нерідко вдається до контрастного порівняння – моря і неба, неживого і живого, до персоніфікації" [11, 67].

Повторення образу моря щоразу в новій структурній позиції (море вночі, буря на морі, море вдень тощо) продукує нові відтінки значення, збагачує його, ще яскравіше вихоплює відмінності станів душі героя. У новелі "На острові" виникає певний ритм переходів від одного стану до другого (медитативність і закоханість, наприклад), від одних мотивів до інших (мотив вічності і мотив самотності). Так "ритм стає одним із композиційних засобів, за допомогою яких здійснюються емоційно-змістові зіставлення й підвищується семантична наповненість художнього твору" [1, 84].

¹ Сирого – "теплий, сильний, сухий південний або південно-східний вітер у Середземномор'ї, що приносить до Південної Європи велику кількість пилу з пустель Північної Африки та Аравійського півострова" [12, 628].

За структурою оповідання “На острові” нагадує музичну сонату. Як музичний твір апелює безпосередньо до ірраціональної сфери людини, так й імпресіоністична образність письменника “тримається на визнанні самоцінності суб’єктивних вражень, коли важливий не так сам предмет, як ставлення до нього, миттєве його сприйняття” (Л. Колобаєва) [6, 214]. Для імпресіоністичного мистецтва, зазначає дослідниця, “головним є стан самого суб’єкта, а не світу, що його оточує”. Власне тому так активно послуговувався Коцюбинський засобами музики: певно, прагнув так безпосередньо звернутися до людської душі, як це властиво музичному творові. Адже, як твердить П. Якобсон, “музика не передає, не зображає <...>, а виражає – горе, смуток, радість, ніжність, роздуми” [14, 41].

Однак музичну мову письменник обрав також імпресіоністичну. Враження простору, що бринить і переливається різними барвами, присутнє в Коцюбинського тією ж мірою, що й у композитора-імпресіоніста К. Дебюссі. Не можемо стверджувати напевно, чи був український автор обізнаний із доробком сучасника, але знаходимо багато спільного у спадщині двох митців. Насамперед це стосується єдності в підході до відтворення власних вражень передовсім не через раціональну сферу, а через почуття й переживання, що виникають у внутрішньому світі творця, що резонує з навколишнім світом. Подібно до Коцюбинського в Дебюссі бачимо темброво-кolorистичні знахідки й унікальну чистоту і прозорість, сполучені з ненав’язливою мальовничістю оркестрового стилю.

Образні враження Коцюбинського і музичні враження Дебюссі мають чимало спільного. Це творені водночас природою й композитором мелодії. В оповіданні музика перебуває в різних станах: у стані виникнення (герой прибуває на острів), розгортання у вишукану фортепіанну мініатюру “Місячне сяйво” (перед сном оповідач спостерігає за нічним островом) і нарешті – згадаймо симфонічний триптих Дебюссі “Море” – звучання моря, яке вчувається героєві впродовж усього перебування на острові. У цьому творі переплелися звуки всіх варіацій станів моря – від штилю і до шторму. Море б’є об піщаний берег і об борт корабля, воно панує над рештою звуків природи. “Якби серед усіх творінь Дебюссі, – говорив композитор А. Онеггер, – я мусив би вибирати одну партитуру, щоб на її прикладі міг мати уявлення про його музику хтось, зовсім незнайомий із 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 – уся суть питання в цьому. А в Дебюссі вона блискуча. Усе в його “Морі” натхненне: усе до найменших штрихів оркестровки – будь-яка нота, будь-який тембр, – усе продумане, відчуте й допомагає емоційному одухотворенню, яким наповнене це звукове полотно. “Море” – справжнє диво імпресіоністського мистецтва...” [див.: 4].

Слід зазначити, що Дебюссі швидше реалізує поетичний образ моря, аніж змальовує його. Адже зрозуміло, що “на художнє сприйняття людини впливає її емоційний досвід у сенсі характеру тих життєвих вражень, які її хвилювали та зачіпали” [14, 64]. Тому композитор удається до живописності як до яскравого засобу, чогось на зразок деталі в масштабній малярській роботі, та повністю зосереджується на універсальній реалізації ідеї моря.

Фахівці вказують, що творчій манері Дебюссі не властива сонатність як метод музичної драматургії, “адже вона вимагає більшої єдності композиційного цілого”, контрастних опозицій музичних образів, “їх тривалого й суворо логічного розгортання” [див.: 5]. Натомість митець віддавав перевагу позначеному мальовничою образотворчістю жанрові сюїти, яка вирізняється порівняно більшою самостійністю частин, меншою суворістю закономірностей їх співвідношення.

Замість того, щоб доводити кожний мотив до логічного завершення, Дебюссі вживає новаторські засоби, що дають йому змогу втілити відчуття простору, прозорості й моментальних, іноді діаметрально протилежних вражень.

Як це притаманно імпресіоністичному мистецтву, у триптиху “Море” автор надає образу опуклості, повноти завдяки фактурному й тембровому варіюванню. Окрім того, кілька образів, які виникають упродовж звучання композиції (буря, удари хвиль, штиль), містяться в цілком самостійних епізодах твору, до того ж незакінчених, невиписаних (можна порівняти їх із малярською технікою мазків, властивою художникам-імпресіоністам), і послідовно змінюють один одного.

Так само в оповіданні “На острові”, як зазначалося, Коцюбинський майстерно передає цілий спектр пленерних вражень героя. Упадає у вічі паралелізм композиції сюїти “Море” і структури згаданого прозового твору. Ані в Коцюбинського, ані в Дебюссі не повторюється жоден образ, тим паче не розгортається, як це властиво класичній традиції в музиці чи реалістичному письму в літературі [3, 291]. Образ моря лише нагадує про себе, у читача й у слухача виникає враження його присутності, перманентного звучання морського шуму. Однак той шум не повторює жоден із митців – у кожній частині він різниться. Тому видається, що у прозовому творі мотиви триптиха Дебюссі, особливості його застосування не вторинні, а посідають таке ж чільне місце, як і емоційні порухи в душі героя. І хоча в назві й не відображено посилання на музику так само безпосередньо, як в “Intermezzo”, однак новела пройнята музичністю не менш щедро (до речі, дослідники зауважують подібність композиції новел “На острові” та “Intermezzo” – розчленованість на окремі мініатюри, “характер передачі ліричного настрою героя” [10, 221]).

Як у композиціях Дебюссі кожний образ витворюється в певному оркестровому втіленні (наприклад, арфа відіграє в його партитурах помітну роль, бо надає їм прозорості, легкості; центральне місце посідають дерев’яні духові інструменти з їхньою яскравою характерністю тембрів), так і у прозі Коцюбинського образ виникає з канви мікрообразів (згадуваний опис життя міста на острові). Цю особливість побудови художнього світу деякі дослідники (зокрема Н. Калениченко) називали симфонізмом, або гармонією деталей у межах цілого [3, 158].

Дебюссі уникає використання провідної ролі струнної групи задля того, щоби позбутися монотонності композиції та зайвої вражальності. У Коцюбинського в оповіданні “На острові” читач не знайде звернення до фабульності та розлогіх описів, які б обтяжили композицію твору.

Проте, незважаючи на певну “калейдоскопічність” образів, властивих сюїті Дебюссі та новелі Коцюбинського, твори уникли розмитості чи аморфної зтягнутості, будова їх залишається стрункою та викинченою.

Українського письменника поєднують із французьким музикантом ще й неочікувані зміни тональності нарації, часто протилежні. Наприклад, перехід від прозорих вражень усміхненого моря до похмурості, клейкої тягучості води в час сирокко. Уводить прозаїк і дисонанси, що збагачують його новелу вишуканістю, мінливою ритмікою. Зокрема, у сцені зустрічі з незнайомкою герой кілька разів відчуває перепади тональностей від яскравої, повнокривної, що позначає зустріч поглядів, до мінорної після розмови незнайомки з іноземцем, і знову з’являється мажорна тональність повернення до безсловесного діалогу.

Цікаво, що Коцюбинський дає змогу читачеві передбачити ефемерний роман героя і незнайомки. У першій же замальовці постає загадковий острів – “фіолетова рогата пляма”, що “пливе на зеленастих хвилях, як велетенська тінь корабля” [8, 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 постійне, хоч і ледь позначене, відчуття чекання, якогось нудьгування за казкою. Зовсім неспроста оповідач звертає увагу на віслюка, котрому “скучно, як англійському лорду, що бачив весь світ”, підсвідомо переносючи свої враження від життя на тварину. Ключем до майбутнього таємничого роману стають образи огорнених у вечірні сутінки жінок “з кошиками на голові”. Вони уявляються персонажеві античними вазами, що неминуче будить асоціації із класичним взірцем краси, жіночності, який 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” [8, 279]. Саме із цих розрізнених образів – фіолетова пляма, “трах-тах-тах-тах” жіночих кроків, “чорні силуетки” колон, неаполітанські вогні, розмите темрявою биття годинника і, звісна річ, шум моря – витворюється враження ночі на острові. Лейтмотив кожного фрагмента – образ моря, що пронизує весь твір, увиразнюючи задум митця – розкриття таємниці самотності та проблеми її подолання. Така новелістична побудова – нанизування розрізнених настроєвих замальовок – стає домінантою стилю Коцюбинського. Кожний образ має самостійне значення й водночас сплітається в єдине кольоро-звукове полотно тексту. Ця поліфонія художніх образів нагадує одночасне поєднання кількох самостійних мелодичних голосів у музиці. Далі у творі, що складається з окремих замальовок, згадана риса набуде тотожності з музичним контрапунктом.

Завдяки поліфонії “нічна палітра” звуків у першій замальовці асоціюється з відомою фортепіанною мініатюрою Дебюссі “Місячне сяйво”. Ті прозорі ноти мініатюри, що на самому початку лише вгадувалися й дали поштовх до розвитку насиченого духовного життя героя впродовж дії, у сцені вечірнього “прощання” з незнайомкою набувають остаточного завершення.

Художні прикмети мініатюри “Місячне сяйво” Дебюссі – розмаїття тембрових засобів, посилене виражальне значення кожного звука, акорду (композитор досягає цілковитого відчуття місячної ночі, що постає передовсім як поетичний символ, позначений фольклорним і романтизованим сприйняттям: в уяві виникає світляна доріжка, розлита на водному плесі, вона бринить від морського шуму й мерехтить срібними барвами), повною мірою реалізує Коцюбинський, завдяки поліфонічності образів витворюючи прозоре враження таємничості ночі. І десь на периферії сприйняття зринають уривки архаїчних вірувань в особливу силу ночі, сутінок. У мініатюрі “Місячне сяйво” Дебюссі досягає цього ефекту зверненням до пісенно-танцювального жанру, до елементів музичної мови фольклору, вишуканого звукопису і складної та мерехтливої гри музичних фарб. В українського письменника прийоми одивнення ночі й формування враження таємничості беруть витoki в тих же пластах фольклору, помноженого на засоби синестезії, зокрема, імовірно, шляхом звернення до музичного імпресіонізму, особливо до творів Дебюссі. Так само, як у “Місячному сяйві”, у новелі стрижнем, домінантою стає передача відчуття самотності, увиразненого сусідством центрального образу моря. На периферії викладу 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 нанижуються додаткові мелодії та обертони.

У цьому сенсі промовиста мініатюра, зосереджена на постаті Джузеппе – моряка й пісняра. Коцюбинський розкриває цей образ через пісню, що в

ній “є трохи з Везувія сірки і трохи осячлого крику” [8, 287]. Саме це дійство (“Старий Джузеппе вічно співає”) перетворює звичайнісінького рибалку 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 жертвні обряди) почуватися справжнісіньким господарем морським. Посилює враження тотожності старого з морським божеством звернення письменника до фольклорної формули: “Він знає всі вісім вітрів, як братів рідних, розуміє мову неба і моря і збира рибу, наче плугатар хліб з поля, наче сам засіяв нею морську глибіню” [8, 289–290]. Згадка про те, що Джузеппе “ковтав живі креветки, дрібненькі рибки, і одкушував ноги у молодого спрута”, викликає асоціацію з ритуальною їжею й укупі з піснею-заклинанням будить відчуття вічного польоту: “Ми летимо. Під нами синя глибіню, над нами така сама високість. Далекий острів заліг хмарою в небі” [8, 290].

Загалом можна простежити, що в доробку обох митців увага зміщується від класичних прийомів формування художньої дійсності (стрункий сюжет, традиційна композиція) до арсеналу імпресіоністичного мистецтва. Дебюссі створює нові прийоми фортепіанної техніки, що ґрунтується “на складних комбінаціях її різних видів – акордів і октав, гамовидних і арпеджованих пасажів, поперемінного чергування рук” [див.: 5]. Композитор звертається до одночасного звучання крайніх регістрів фортепіано без заповнення середини. Саме цей засіб дає змогу створити враження об’ємності і зберігає прозорість фактури. Такого ж ефекту досягає Коцюбинський, поєднуючи розрізнені мікрообрази: у такий спосіб виникає відчуття тремтливого руху, прозорого ритму твору. Ю. Кузнецов зазначає, що 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 проминуцості, швидкоплинності буття, шлях відображення психології людини” [10, 168].

Творчість Дебюссі значно збагатила виражальні засоби музики, особливо сферу гармонії (пильну увагу до гармонії в насиченні творів синестезійними засобами помічаємо в Коцюбинського), яка набула найвишуканішої краси й витонченості; ускладнення акордових комплексів поєднується зі спрощенням ладового мислення (Дебюссі звертається до архаїчних мотивів, до звукопису, поетизації природи в музичних побудовах; так само український письменник витворює одивнений живий світ природи, наприклад, в образах агав чи вітру в оповіданні “На острові”). Творчість Коцюбинського стала для української літератури явищем непересічним: імпресіоністична техніка чистих фарб, вишуканого мерехтіння кольоро-звукових образів, увага до прозорого й невловного ритму позначилася на доробку О. Кобилянської, М. Яцкова, М. Хвильового, Г. Косинки та ін. Використання засобів малярства, музики “випередило багато які здобутки кіномистецтва”, а “функція кольору, світлотіні, мікрообразів природи, симфонізм і поліфонія, ракурс, монтаж” – визначальні складники естетизму прози письменника; до того ж цей викінчений естетизм і “глибина психологічного аналізу” рідкісні навіть для європейської імпресіоністичної літератури [10, 224–225]. Як зазначила О. Черненко, художня дійсність у Коцюбинського постає “безперервно змінливою в часі” [13, 76]. У “цій її безперервній змінливості, в русі цих окремих і часто хаотичних частинок, знаходить Коцюбинський нову і глибшу пов’язаність цілості”. Дослідниця виводить універсальну формулу творчості письменника: “Об’єднувальною ланкою розсіпаних і змінливих часток є цілість їх руху, в якому розкривається пізнання глибшої абсолютної правди” [13, 76].

Використання музики, обізнаність із доробком не лише композиторів-класиків, а й сучасників, зокрема К. Дебюссі, відчуття світу природи як живого, одухотвореного (пропущеного крізь індивідуальне сприйняття, тобто суб'єктивно забарвленого) сформували імпресіоністичну поетику письменника, провідною ознакою котрої стало вміння виразити словом через звукові закономірності всю гаму відчуттів, досягнути цілісності психічних процесів. Наприклад, в "Intermezzo" Коцюбинський у звучанні оркестру, витворюваного польовими звуками, уплітає соло жайворонка, посилює виражальне значення кожного звука, акорду, збагачує царину музичної гармонії. Відтворюючи мелодію жайворонкового співу, він удається до зорових образів: "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" [7, 307]. Завдяки коротким штрихам створюється вібрація, що асоціюється з музикою. Пісня пташки переростає в панораму велетенського виднокола, розкиненого над землею й помережаного музичними струнами живої природи.

Вслуховування в музику природи, її вічні гармонійні мелодії, що циклічно змінюють тембр і тональність (цей ритм життя Коцюбинському вдалося блискуче зафіксувати в новелі "На острові") дають змогу виразити душевне життя людини цілісно через внутрішнє, як перебудову власного психологічного світу, його оновлення. Мелодія моря, мелодія природи розбурхала творчу уяву героя, надихнула на асоціативні паралелі (Джузеппе – бог моря, віслюк – англійський лорд тощо), створила яскраві персоніфікації (агави-революціонери, наприклад). Прикметна риса світовідчуття героя виявляється в уподібненні процесів, що протікають у природі, категоріям звукового ладу (дисгармонія під час сирокко, мажорна тональність сонячного дня). Завдяки поліфонічній розробці теми на основний мотив нанизуються різноманітні за силою звучання імпульси психічних станів героя, уподібнюючись музичному контрапункту. Тому новела "На острові" звучить як переможний гімн життю, що триватиме вічність – поки лишається хоча б одна людина на землі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волкова Е. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. – Ленинград, 1974. – 298 с.
2. *Импрессионисты, их современники, их соратники*. Живопись. Графика. Литература. Музыка / Под ред. А.Д.Чегодаева и др. – М.: Искусство, 1975. – 319 с.
3. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського. – К.: Дніпро, 1967. – 251 с.
4. Клод Дебюсси [Електронний ресурс] / Режим доступа: <http://www.classic-music.ru/debussy.html>.
5. Клод Дебюсси [Електронний ресурс] / Режим доступа: <http://debussy.ru/>.
6. Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. – М.: Издательство Московского университета, 1990. – 336 с.
7. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наукова думка, 1974. – Т. 2. Повісті. Оповідання (1897–1908). – 384 с.
8. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.3. Оповідання. Повісті. – 432 с.
9. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.7. Листи (1910–1913). – 414 с.
10. Кузнецов Ю. Импрессионизм в украинській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
11. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наукова думка, 1989. – 272 с.
12. *Сучасний словник іншомовних слів* / Уклали: О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2006. – 789 с.
13. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника. – Б.м.: Вид-во "Сучасність", 1977. – 144 с.
14. Якобсон П. Психология художественного восприятия. – М.: Искусство, 1964. – 85 с.

Отримано 28 вересня 2010 р.

м. Київ