

Рудницький О. М.

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка

## РИСИ ІМПРЕСІОНІЗМУ У ФОРМУВАННІ НОВОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСЛЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ)

*Анотація* Стаття присвячена розгляду імпресіонізму як стильового напрямку і його впливі на творчість українських композиторів (на прикладі творчості Миколи Колесси). Також ведеться мова про звернення композиторів до імпресіонізму через призму суміжних мистецтв (малярство, поезія).

**Ключові слова:** імпресіонізм, символізм, індивідуальний стиль композитора, архетип, фортепіанні твори.

*Аннотация.* Рудницький О.М. Черыт импрессионизма в формировании нового фортепианного мышления (на примере творчества М.Колессы). Статья посвящена рассмотрению импрессионизма как стилевое направления и его воздействию на творчества украинских композиторов (на примере творчества Николая Колессы). В статье также идет речь о влиянии на композиторское творчество не только музыкального стиля, но и стилей смежных искусств (живопись, поэзия).

**Ключевые слова:** импрессионизм, символизм, индивидуальный стиль композитора, архетип, фортепианные произведения.

*Annotation.* Rudnitsky O.M. Cheryt of impressionism in formation of new piano thinking (on an example of creativity of M.Kolesa). The article is devoted to screening of impressionism as the style direction and its command of the Ukrainian composers creation (for example Mykola Kolessa creation) and also it tells about the influence of the art styles (painting, poetry) on the composer creation.

**Keywords:** impressionism, symbolism, individual composer's style, archetyp, piano compositions.

**Постановка проблеми.** Естетика імпресіонізму та символізму сформувалась ще в останніх десятиліттях XIX ст., але найбільшого розмаху і поширення набула уже в XX ст. як в різних національних школах, так і в різних видах мистецтва.

Насамперед варто зауважити, що імпресіонізм, в тому числі музичний, суттєво „розкріпачив” систему виразовості, завдяки його головній естетичній домінанті, яка відображена вже в самій назві. Адже *impression* по-французьки означає „враження”, тобто передбачає реакцію вільного невимушеного суб’єктивного відгуку на побачене, почуте чи пережите, повну свободу спілкування з об’єктом.

Постульована в естетичних розвідках та есе свобода проте не обернулася анархією, а отримала в імпресіоністичному мистецтві цілком чітко організовану систему виразу, в якій кожен новий штрих мав свою визначену мету. Ці „інноваційні технології” художнього ремесла значно природніше було втілювати в стислих, швидкоплинних формах, аніж в розгорнутих монументальних полотнах. Тож не випадково імпресіонізм віддає перевагу мініатюрам – ескізам, замальовкам, підкреслюючи нерідко недомовленість, незавершеність, минуцність образу; на зміну романтичній пісні – розгорнутій сцені чи монологів приходять вокальна мініатюра з перевагою речитативно-декламаційного первня, а супровід вражає колористикою та просторовими ефектами, фортепіанна музика підхоплює від романтизму знайдені або відроджені ним мініатюрні форми – як прелюдію, ноктюрн, художній етюд чи цикл програмних мініатюр, проте трактує їх і значно об’єктивніше, більше як споглядання, а не переживання, як статичну барвисту картину, а не активну дію. Змінність, плинність, присутні і в романтичній музиці, в імпресіоністичних мініатюрах істотно змінюють свою спрямованість: з векторної, спрямованої до певної мети через подолання ряду перешкод, на колоподібну, де кожна деталь подається випукло, рельєфно, немовби під збільшувальним склом. Це надає формі п’єс характеру імпровізаційності, сприяє враженню спонтанності і несподіваності, як погляд ковзає по поверхні предмету.

Від романтиків імпресіонізм запозичає також ідею програмності, але докорінно змінює її. Імпресіоністична програмність відрізняється завуальованістю асоціацій, уникає дієвих і сюжетно послідовних програм, натомість відзначається багатозначністю символічних асоціацій, спонукає до активної дії уяви. Навіть той, начебто дрібний, факт, що К.Дебюссі розміщує програми своїх фортепіанних прелюдій не перед, а після кожного твору, свідчить про довільність програмних асоціацій, які композитор постулює сам і до яких запрошує слухачів.

Оперте на фольклорних джерелах, художнє мислення Равеля природно поєднувало засади імпресіонізму з чіткою логікою неокласицизму. Його споглядання значно більше об’єктивне і реальне, пов’язане з оточуючим його світом людських пристрастей і подій. Це відображається

Надійшла до редакції 14.02.2011

навіть у вибраних ним програмах, конкретніших і розгорнутих, на відміну від Дебюссі, не на символічну багатозначність поетично-асоціативного мотто, а найчастіше – на жанрову основу, яка в кожному випадку історично має певне коло значень і асоціацій.

Цікаво на підтвердження наведеної тези навести фрагмент його висловлювань з автобіографії, записаної дослідником його творчості Роланом-Манюелем [1, с.103], щодо деяких власних творів (із зрозумілих причин обрані лише фортепіанні):

„В „Грі води”, яка з’явилась в 1901 р., вперше проявились ті піаністичні новації, які в подальшому були визнані характерними для мого стилю. Ця п’еса, нав’язана шумом води і іншими музичними звуками, які вчуваються у фонтанах, водоспадах і струмках, побудована на двох темах, подібно до сонатного алєгро, хоча і не дотримується класичного тонального плану.

„Відоображення” (1905) представляють собою цикл фортепіанних п’ес; в них помітна настільки значна еволюція моєї гармонічної мови, що вона збентежила навіть тих музикантів, які краще за інших сприймали мою музику.

„Сумні птахи” – друга п’еса циклу – була написана раніше за інші, і видається, на мій погляд найбільш типовою для нього: в спекотні години літнього пополудня птахи дрімують в заціпенінні, сховавшись в темній гушавині лісу.

„Матінка-Гуска”, цикл дитячих п’ес для фортепіано в 4 руки, відноситься до 1908 р. Намір відтворити в цих п’есах поезію дитинства змусило мене, природно, звернутись до більш спрощеної та полегшеної манери письма. Згодом я використав цю музику для балету, який був поставлений в Театрі мистецтв. Цикл «Матінка-Гуска» був написаний у Вальвені, для моїх юних друзів Мімі і Жана Гудебських” [2, с.147].

Привертає увагу дуже конкретний і аналітичний тон, яким композитор говорить про свої твори: ані тіні прихованого марнославства, немовби оцінюючи власний доробок збоку. Натомість чітко окреслені образно-сміслові доміанти авторського задуму, специфіка музичної мови, хронологія та ін.

Цікаво, що Микола Колесса висловлювався про свої фортепіанні п’еси, зокрема про Сонатину, дещо подібним чином (мається на увазі сама авторська позиція щодо свого твору – дещо відсторонена і об’єктивна в сенсі оцінки):

„... фортепіанна Сонатина, яку написав у 1939 р. Звісно, на мене мали вплив і твори того ж жанру Моріса Равеля, і сонатини мого вчителя Новака, але я прагнув передати в ній насамперед національні образи, нав’язані фольклором, нашим епосом, легендами. Тому частини Сонатини і мають програмні назви, пов’язані з легендарним образом Довбуша, дуже популярним в нашому мистецтві: “Слідами Довбуша”, “Довбуш і Дзвінка”, “Біля вогнища”. Хоча сама програма є досить умовною, вона має на меті лише окреслити головні настрої і картини, які я прагнув передати в цьому творі” [3, с.218].

Подана цитата цікава також тим, що в ній композитор ще раз прямо вказує на вплив Равеля на свою фортепіанну Сонатину. Проте насправді цей вплив можна трактувати в дещо ширшому сенсі: як одну з моделей, на яку орієнтувався композитор, у модерному переосмисленні фольклорних джерел, що відбилось також в деяких ефектах музичної мови, елементах виразовості. Насамперед слід наголосити просторово-колеристичні прийоми, в яких головне місце займає ладова перемінність, гра світлотіні мажоро-мінору, характерних ладових зворотів народної музики. Якщо для Равеля основними були ті, які притаманні іспанській музиці (різні нахили мінорного ладу – дорійський, фригійський, міксолідійський), то для Колесси – гуцульський та думний (мінор з підвищеним четвертим і шостим ступенем). Барвистість гуцульського ладу, його експресивність надзвичайно випукло виражена в головній темі першої частини фортепіанної Сонатини, в якій підкреслення четвертого підвищеного ступеня надає темі, в загальному доволі конструктивній і лаконічній, неповторності.

Як і для Равеля, для Колесси велике виразове значення має танцювальна пульсація. Танцювальністю пронизані всі теми першої і третьої частини Сонатини, безперечно, стихія танцю переважає і в коломийках.

Перемінність акцентів при збереженні головного мірного пульсу протягом твору, що є яскравою ознакою танцювальності, відзначає майже всі фортепіанні композиції Колесси.

Умисно не зупиняємось на наведенні більш конкретних паралелей між творами Равеля та Колесси, оскільки насправді вплив французького митця не такий яскравий і очевидний, це швидше аналогія естетико-світоглядного порядку, наближеність до подібного ж розуміння у відтворенні споглядальних і колеристичних образно-змістовних пластів.

З українських, а стисліше – галицьких композиторів як попередника Колесси у зверненні до імпресіоністичних та символістичних елементів у формуванні стилю згадаємо насамперед Василя Барвінського. Саме його дослідники вважають першим західноукраїнським композитором, який звернувся до імпресіоністичного звукопису [4, с.17].

**Матеріалом дослідження** слугували твори французьких імпресіоністів, (зокрема Равеля, в меншій степені Дебюссі) та українських композиторів, які першими привнесли імпресіонізм на терени західноукраїнської композиторської школи (зокрема В.Барвінського та Миколи Колесси).

**Мета дослідження.** Багатогранність творчого обдарування М. Колесси проявлялась у різних іпостасях. Через це варто було б зосередити увагу на взаємопроникненні різних видів мистецтв у світобаченні і мисленні композитора. Інакше прикладі змодельовати результат взаємодії різних векторів направленості внутрішньої роботи митця, вінцем якої стала креація власне неповторного колесівського індивідуального стилю, створеного в результаті сплаву і осмислення не тільки музичних стильових напрямів

початку ХХ ст., але і загальнохудожніх. Отже, в міркуваннях про джерела колесівського імпресіонізму – символізму неможливо обійти його літературні та образотворчі захоплення. В багатьох дослідженнях, присвячених творчості Колесси, наголошується, що його фасцинація просторово-колеристичними ефектами, зумовлена захопленням живописом, нахилом до малярства головно імпресіоністичного кшталту, близькістю до кола учнів Олекси Новаківського, багато з яких були його друзями. Це був імпресіонізм яскраво національного спрямування. Справді, модерні пошуки Новаківського, як одного з найяскравіших представників імпресіонізму в українському малярстві, позначені неповторністю національного мислення. Як слушно зауважує дослідник його творчості і учень Володимир Гаврилюк, великий друг Миколи Колесси: “Тоді, коли мірилом естетичних цінностей була виключно вишивка, чи тема з побуту, чи історичний, банально зроблений на полотні фрагмент... власне тоді творчість Новаківського була в нас новістю не меншою за сьогочасний надреалізм [5, с.8-9]. Хоча Колесса обрав своїм основним фахом музику, та заняття живописом мало значний вплив на музичну творчість композитора і втілює одну з складових його творчого портрету.

**Результати дослідження.** Спеціальну музичну освіту здобув в Празькій консерваторії у Вітеслава Новака, який підготував цілу плеяду українських музикантів. “Для мене дуже важливим було навчання в Празі, потім ціле життя зі своїми учнями я намагався перестудювати те, про що довідався у празьких вчителів” [3, с.216].

Згадаймо, що початок творчої діяльності композитора припадає на кінець 20-х – початок 30-х років, при тому він не потребував багато часу на „учнівські проби”, навпаки, всі дослідники відзначають, що “мистецьке обдарування спалахнуло яскраво і багатогранно” [6, с.237], одразу “виробив стійкий та органічний стиль” [7, с.27], який базувався на поєднанні фольклорних елементів. “Якщо у творчості Колесси і можна зауважити інтерес до фольклору різних регіонів України, то все ж таки головне значення у цьому відношенні, безсумнівно, має фольклор її гірської частини – Гуцульщини, Лемківщини та Бойківщини. Інтонаційні та ритмічні властивості лемківської та гуцульської музики, як вокальної, так і інструментальної, настільки асимільовані мисленням композитора, що спонтанно виявляються у його індивідуальному тематизмі” [3, с.24].

Це багатозначне сприйняття естетичних постулатів, котрі в українській теоретичній думці набували значно ширшого трактування в етичному і світоглядному сенсі, можна віднести і до імпресіонізму та символізму Миколи Колесси. Синтез національного архетипу з сучасним художнім експериментом, прагнення вписати вічні цінності, витворені народним генієм багатьох поколінь, в мінливий потік подій і мистецьких віддзеркалень реальності, породжених складними колізіями сьогодення, породили його індивідуальний стиль.

Щодо поезії символізму, то вона теж мала вельми значний вплив на творчість Миколи Колесси – про що згадується значно рідше! – завдяки її національному варіанту, що сформувався в галицькій культурі відповідного періоду. Микола Колесса не лише уважно стежив за подіями на українському Парнасі, але й близько товаришував з багатьма видатними українськими поетами – прихильниками символізму: Святославом Гординським, Богданом-Ігорем Антоничем, Володимиром Гаврилюком та іншими. Стосовно української літератури та поезії в цілому (хоча це цілком стосується і її галицької відмінності) варто звернути увагу на обставину, яку підкреслює в своїй фундаментальній праці “Мистецтво: напрями, течії, стилі” літературознавець Дмитро Наливайко. Він, поділяючи думку польської дослідниці літератури М.Подрази-Квятковської про три тенденції символізму:

- здатність виражати й утверджувати ідеальний бік буття,
- інтерес до підсвідомого,
- зосередженість на створенні нової сутності й поетики, покликаних виразити бачення і переживання сутності реального світу,
- найбільш значною для символізму кінця ХІХ – початку ХХ століття, вбачає третю тенденцію. “У ній виразно розкривається, – пише вчена, – зв’язок символізму з тим типом символіки, який став переважаючим у новий час, особливо в романтичній традиції ХVІІІ – ХІХ століть. Звичайно, багатьом проявам цієї тенденції притаманне вишукане естетство, але іншою важливою її властивістю є “посейбічність”, відсутність трансцендентних або містичних устремлінь і проєкцій. Тут образ-символ своїм багатством асоціацій і паралелей зв’язаний з реальними життєвими явищами і виникає із взаємодії з ними” [8 с.256].

Додамо ще одну важливу рису поезії українського символізму, яка притаманна також світогляду Миколи Колесси – її постійну громадянську заангажованість. Навіть якщо поети звертаються до пейзажної чи особистої лірики, все одно в ній проступає біль за Україну, перейнятість її пекучими проблемами, спогад про історію. Як приклад, наведемо вірш одного з найближчих друзів Миколи Колесси Ярослава Гординського «Царгород», написаний в Боспорі в 1934 р. і присвячений начебто враженням від архітектурних і природних пишнот турецької столиці. [9 с.15-16].

Крім того, варто звернути увагу на асонанси і алітерації, а також на перемінність метричних акцентів, характерну для даного вірша. За своєю барвистою фонетикою, за свободою акцентуації, за „ланцюговою” зв’язністю строф вірш викликає виразні асоціації до побудови багатьох фортепіанних мініатюр Миколи Колесси.

Прикметно, що навіть десятиліття по тому, як ці твори були написані, дуже авторитетний та вибагливий музикант, як Леонід Грабовський, відгукувався на їх репрезентацію в американському середовищі дуже позитивно, наголошуючи якраз імпресіоністичну

домінанту індивідуального композиторського стилю:

„В цій програмі Микола Колесса постав перед слухачами як поет безпосередніх музичних вражень, як правдивий музичний імпресіоніст – в найкращому розумінні і найглибшому тлумаченні цього терміну. Українська ментальність композитора знаходить вияв не тільки – і навіть не стільки – в цитуванні, використанні чи оброблюванні національного мелосу (в чому, зазначимо, Микола Колесса є неперевершений), скільки в самій мрійливості, плинності, примхливості й певній капризності його фантазії та почуттів – з елементами деякого смутку, що, однак, не домінує, а лише забарвлює широку емоційну палітру митця в цілому” [10 с.6].

**Висновки.** Таким чином, імпресіоністичний і символістичний художньо-стильовий напрям, хоч і видається до того часу, коли до нього звертається Микола Колесса – в 20-х – 30-х рр. XX ст. дещо віджилим, адже його пік проходить в останніх десятиріччях XIX – на початку XX ст. – все ж для української культури, як музичної, так і поетичної, живописної, остаточно не втрачає своєї привабливості та актуальності, і дозволяє робити художні відкриття, співзвучні як „духові нації”, так і тим сучасним завданням національного мистецтва, які впливали з особливостей історичного розвитку української культури.

#### Література:

1. Ролан-Манюель А. Моріс Равель / А.Ролан-Манюель.– К: Музична Україна, 1975. – 144 с.
2. Равель М. Автобіографія”[Електронний ресурс] / М.Равель. – Режим доступу: [http://www.belcanto.ru/ravel\\_bio.html](http://www.belcanto.ru/ravel_bio.html)
3. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса / Л.Кияновська – Львів: вид- во НТШ, 2003. – 294 с.
4. Павлишин С. Василь Барвінський / С.Павлишин. – К: Музична Україна, 1990. – 88с.
5. Гаврилюк В. Олександр Новаківський / В.Гаврилюк // Карби: мистецький збірник. – Львів, 1933.– 10 с.
6. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. –125с.
7. Якуб'як Я. М. Колесса як композитор / Я.Якуб'як // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей. – Львів, 1997. – 27 с.
8. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стиль/Д. Наливайко. – Київ: Мистецтво, 1985. – 288 с.
9. Я. Гординський. Царгород/ Я.Гординський // Сучасність. – 1992.- № 5
10. Грабовський Л. Концерт видатного маестро/ Л.Грабовський// Свобода. – 16.11.1994. – с.6