

Музика, слово, образ: мистецькі пошуки на пограниччі (Павло Тичина та Мікалоюс Чюрльоніс) Music, Word, Image: Creative Explorations at the Border of the Arts (Pavlo Tychyna and Mikalojus Čiurlionis)

УДК 78.01:7.01:82.091(477+474) «19»
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319121

Зоряна Рибчинська
Кандидат філологічних наук,
завідувачка кафедри культурології Українського
католицького університету (Львів)
e-mail: zororyb@ucu.edu.ua

Zoriana Rybchynska
PhD in Philology,
Head of the Cultural Studies Department
at the Ukrainian Catholic University (Lviv)
orcid.org/0000-0002-6865-425X

Анотація. Стаття має на меті розглянути траєкторії мистецьких пошуків Павла Тичини та Мікалоюса Чюрльоніса на пограниччі музики, слова й образу, дослідити, як ці двоє митців поєднували у своїй творчості різні жанри та медії і як їхній творчий досвід відобразив нові горизонти у мистецтві початку ХХ століття. На прикладі їхніх візій авторка аналізує і зіставляє «фігури співзвуччя» — фундаментальні одиниці, що розкривають глибоку гармонію різних художніх медій мистецтва модернізму в його тяжінні до синестетичного імпульсу. Дослідження дає підстави твердити, що біографії та творчість Чюрльоніса і Тичини можуть правити за парадигматичний приклад реалізації цього імпульсу, адже, закорінені у національних культурах, остаточно сформованих в епоху романтизму, вони скеровували свої погляди у майбутнє, відповідаючи на пронизливий заклик ХХ століття. У час, коли раціональний погляд на світ, заснований на міцному ґрунті позитивізму, зазнав краху, митці переосмислили первісну діонісійну цілісність потоку буття в музичних категоріях і через аполонівське опосередкування образу/фігури (в поезії та малярстві) пов'язали його з вічним процесом індивідуалізації — відокремленням людського голосу від музичної симфонії всесвіту.

Ключові слова: *musica mundana*, символізм, творчість Павла Тичини, творчість Мікалоюса Чюрльоніса, музичність, синестезія.

Постановка проблеми. На межі століть, коли в Європі активно розвивалося нове розуміння мистецтва, тривали пошуки нової естетичної мови, зокрема завдяки поєднанню його різних видів і форм, в Україні та Литві працювали два митці, творчість яких, попри відсутність безпосередніх контактів, дивовижно резонувала. Павло Тичина та Мікалоюс Чюрльоніс, кожен у своїй національній культурі, не тільки апелювали до народженої ще в Давній Греції і закоріненій у філософській європейській традиції метафори «музика сфер», а й експериментували з перетворенням музики в живильне джерело творчості, з глибинним поєднанням музичного світосприйняття і незвукових медій — живописного образу й образного слова.

Аналіз досліджень і публікацій. Різноманітні трактування ідеї музики присутні в європейському естетичному дискурсі від античних часів, починаючи від поглядів піфагорійців, як влучно висловився Умберто Еко в «Історії краси»: «Для піфагорійської традиції <...> душа і тіло людини підпорядковуються тим самим законам, що керують музичними явищами, і точно такі ж пропорції можна знайти в гармонії космосу, так що мікро- та макрокосм <...> здаються пов'язаними лише одним правилом, математичним та естетичним <...> в той же час це правило розкривається в *musica mundana*» [11, р. 63]. Ця метафора отримала подальший розвиток у працях середньовічних філософів, особливо в трактаті Боеція «De Institutione Musica»: «Отже, ми

можемо наблизитися до розуміння вчення Платона, який стверджує, що душа світу об'єднується в одне ціле завдяки музиці. Бо коли ми порівнюємо те, що узгоджено і гармонійно поєднується в нашому власному естві, з тим, що узгоджено і гармонійно поєднується у звучанні, — і це приносить нам задоволення — тоді ми виявляємо, що самі внутрішньо об'єднані згідно з тим же принципом подібності» [11, р. 62]. Саме з цього трактату походить подальший поділ на музику світу (сфер), інструментальну музику і музику людини. Боецій зосереджується на двох типах нечутної, позазвучової музики: *musica mundana* «перебуває на небі, в єдності елементів, у різноманітті пір року», *musica humana* «кожен пізнає, занурившись у себе» [11, р. 62]. Перший тип — це гармонія світу, впорядкований рух елементів, що утворюють матеріальний всесвіт. *Musica mundana* — це єдина справжня музика, а інші типи наближаються до неї лише через її відображення або через те, якою мірою вони беруть участь у підтримці гармонії космосу. Музика небесних сфер, гармонія, настільки природна, що ми звикли до неї і навіть не чуємо. *Musica humana* — це психофізична гармонія, що панує в людині, яка, відповідно до вчення про людину як мікрокосмос, є точним відображенням гармонії світу. Музика постає не тільки як космічний принцип структури, надлюдська сила, здатна об'єднати різне, а й щось людське, що від природи пов'язане з людиною і відповідає її первинній сутності. Таким чином, була задана фундаментальна двоїстість, що вплинула на подальший розвиток ідеї трансмузичного. Сам термін «трансмузичне» запровадив німецький музикознавець Вальтер Біора, означуючи ним «проміжний, опосередкований характер сфери, розташованої поміж музикою і тим “не музичним”, що прагне присвоїти собі ті чи інші якості музики, якимось по-своєму “стати музикою”» [13, S. 285]. Загалом можна виокремити три основні виміри, які складають основу трансмузичної сфери: музика в її «космічній формі» (музика сфер) — принцип архітектури, структурного устрою світу і художнього твору (як відображення цієї музичної, космічної гармонії); музика як вираження внутрішнього світу — відображення не стільки зовнішньої

злагоженості космосу, скільки внутрішньої сутності людини; музика як основний принцип мистецтва загалом, що зумовлене першим виміром.

Онтологічне розуміння музики остаточно сформувалося в ХІХ столітті (зокрема, завдяки концепції Артура Шопенгавера). Для європейської людини музика перестала існувати «тільки як музика», вона досягла специфічної трансмузичної форми існування, ставши частиною філософських систем, естетики, літератури та світу уяви. Особливо посприяли такому становищу музики, на думку музикознавиці Діани Сильверторн, представники романтизму: «Лише музика, здавалося, мала силу відкрити спектр почуттів, які могли б супроводжувати прикуту до землі людину до вищих станів буття, і відчуттів, які інакше можна було знайти лише у спогляданні “безмежних просторів і зоряного неба”, лісистих пейзажів та інших подібних тропів, які можна знайти в достатку на картинах Каспара Давида Фридриха, не менше ніж у музиці та думках Бетховена» [12, р. 6]. Завдяки творам романтиків (насамперед, Новаліса, Шилера, Гердера) увага з космосу перемістилася на людину, її уяву та враження. Музичність сутності людини, її суб'єктивність трактують як безперервний, перетворювальний потік, нескінченне музикування, а музика, як намагався засвідчити у своїх основних творах Рихард Вагнер, «має силу розкривати істини, які виходять за межі самої мови, проявляти афективний досвід не з цього світу через використання кольору, ліній» [12, р. 8], чи, варто додати, словесних образів.

Символізм, успадковуючи головні передумови романтизму, розвиває поняття музичності, трактуючи її насамперед як основний спосіб вираження почуттів за допомогою звуків (у візуальному мистецтві — за допомогою образів), а також як мережу взаємозалежностей, що пронизує світ, яку потрібно було наново відкрити чи створити, повертаючи таким чином первісну форму, гармонію, втрачену в модерній культурі. Французький критик і теоретик символізму Стефан Маларме цінував у музиці особливий тип структурності, «архітектури» і скептично ставився до наївних спроб Рене Гіля обґрунтувати принципи «словесного інструментування»,

приписувати звукам мовлення комплекси сенсів: «Тепер, коли перед нами лежать в осколках великі ритми літератури, розпилюючись в голосові брижі, близькі до інструментування, власне ми шукаємо мистецтво, яке повинне завершити транспозицію симфонії в Книгу або, простіше, повернути наше добро: бо ж не з нехитрих звуків, що їх мідь, струни і дерево видають, а, безперечно, з розумної мови людської, що апогею сягнула, виникне, як зведення всепроникних відношень, у всій своїй повноті та очевидності своїй — Музика» [8, р. 221]. Мелодія слова для Маларме також була «інобуттям синтаксису»: не лінгвістична, а естетична форма сполучення слів, що змушує слова «загорятися взаємними відсвітами» [8, р. 222]. Ці принципи, сприйняті символізмом, привели до формування нової художньої мови, повернення до первісного синкретизму, створення спільної основи для розвитку всіх мистецтв, пошуків на їх межі, натхненних народженням модерності з духу музики. Яскравим прикладом цих процесів може бути творчість Павла Григоровича Тичини та Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса.

Мета статті — розглянути траєкторії мистецьких пошуків Тичини та Чюрльоніса на пограниччі музики, слова і образу: як ці двоє митців поєднували в своїй творчості різні жанри та медії і як їхній творчий досвід відображав нові горизонти у мистецтві початку ХХ століття. На прикладі їхніх мистецьких візій є можливість виявити «фігури співзвуччя» — фундаментальні одиниці, що, за словами Деніела Олбрайта, розкривають глибоку гармонію різних художніх медій мистецтва модернізму в його тяжінні до синестетичного імпульсу [6, р. 6]. Творчі біографії героїв цієї статті можуть правити за парадигматичний приклад реалізації цього імпульсу, адже закорінені у національних культурах, остаточно сформованих в епоху романтизму, вони скеровували свої погляди у майбутнє, відповідаючи на пронизливий заклик ХХ століття, початок якого дослідники, зокрема Діана Сильверторн, називають епохою «кінців»: припинення тональності як панівної мови в музиці, способів репрезентації у живописі та поезії [12, р. 3]. Водночас необхідність радикального перегляду сутності мистецтва в усіх

його проявах спонукала багатьох митців шукати альтернативні мови, виходити поза межі, визначені класичною естетикою, зокрема «прагнути до стану музики», як це окреслив британський критик Вальтер Патер у нарисі про школу Джорджоне 1877 року [12, р. 4].

Виклад основного матеріалу. Мікалоюс Константінас Чюрльоніс народився в місті Варена на півдні Литви, навчався музики в Ляйпцигу і живопису у Варшаві. Чюрльоніс — автор перших литовських симфонічних поем «У лісі» і «Море», музичних творів для фортепіано й органу, композицій для хору на основі псалмів, він також записав і аранжував понад 60 народних пісень, створював литовську музику і брав активну участь у її розвитку. Він також є автором трьохсот картин, виконаних в оригінальній техніці з використанням поєднання пастелі та темпері. Картини Чюрльоніса є своєрідним продовженням його музичного світорозуміння, а їх основою є музично осмислена композиція, форма і тональність.

Павло Тичина — український поет, народився біля Чернігова, під час навчання в семінарії грав на кларнеті в оркестрі. Пізніше, поїхавши до Києва вчитися в Комерційному інституті, окрім літературної кар'єри, продовжував музичну діяльність і був хормейстером відомої капели під керівництвом Кирила Стеценка. Після революції 1918 року він став провідним українським поетом, видавши збірку віршів «Соняшні кларнети», в якій яскраво виражено пафос і трагізм відродження української культури та її модерне звучання. Уся творчість поета першої половини 1920-х років навіяна «духом музики», який виносить на поверхню мови глибинні смислові структури, формуючи композицію та драматургію окремих творів і цілих поетичних збірок.

Одним із перших засвідчив близькість цих митців автор біографії Тичини Станіслав Тельнюк: «В передреволюційні роки і в роки революції Тичина марив Скрыбіним і Чюрльонісом. Скрыбіним — як композитором, Чюрльонісом — як живописцем. Скрыбіним і Чюрльонісом просякнуто текст “В космічному оркестрі”. Це не поема, як здається нам усім, — це текстовий супровід музики, під яку на тлі декорацій під Чюрльонісове “Сотворіння світу” мало виконуватися

балетне дійство. Світломузика під Скрыбіна, музико-слово Тичини, постановка Курбаса» [3, с. 75]. Творчість Тичини й Чюрльоніса орієнтована на музичність у подвійному сенсі: як на найбільш відповідний тип вираження їхньої художньої свідомості та як на основний підхід до сутності буття. Твори цих митців — це світ фантазії, абсолютно унікальна символічна реальність (можна знайти звернення до найархаїчніших образів із народних пісень і казок). В основі їхньої творчості — трактування музики як джерела буття, тобто як музики сфер. У малярських циклах-сонатах Чюрльоніса та в поезіях Тичини можна виявити спільні художні стратегії, такі «фігури співзвуччя», як-от ритм, поліфонія, принципи образотворення (монументалізм, персоніфікація, символіка), лейтмотиви.

Одним із основних структурних та смислотворчих елементів їхніх творів є ритм — музичний вимір часу, первинне начало, що організовує, впорядковує світ за принципом музичної гармонії і водночас є «пульсом душі» художника. І в Чюрльоніса, і в Тичини саме ритм лежить в основі «музичності» творів «і не тільки як “генератор”, а й як “конструктивний фактор”», як «засіб антихаосу в творчості-житті-Космосі» [2, с. 32], саме в ньому вони бачать засіб долання розірваності й суперечливості світу. Юрій Лавріненко, що один з перших розвиває ідею ритму як підставу для творчості Павла Тичини, застановляється також і над її джерелами: «Відкіля у Тичини ця унікальна <...> повнота відчуття ритму? Може, від вродженого абсолютного слуху, розвинутого з дитинства інтенсивним вивченням музики і практикуванням її в семінарійній оркестрі (кларнетист) і в хорі (диригент)? Може, із любовних спостережень-переживань природи Чернігівщини? Може, із українських пісень в обробці Леонтовича, із мандрування по Україні з видатними хорами часу? Може, із досконалого знання класичної європейської музики? Може, Юрій Меженко інформував поетів у студії про відкриття Айнштейна про кванто-світлохвильну властивість матерії від атома до Універсума? Може, класова розгра хаосу війни, революції, інтервенцій і анархізму на території України саме в час її відродження — болючою протиставністю

стимулювали в чутливій душі поета шукання і винахід ритму як протихаосу. Ритм як вища закономірність усіх “останніх речей” <...> У Тичини справжня глибина, де наче зникає в світлоритмі межа між матерією і світлом-енергією, і духом» [2, с. 32]. Саме ця особливість відрізняє поета від його попередників і сучасників. Яскравим прикладом є фрагмент одного з віршів, де, за словами Григорія Клочека, «виразний ритмомелодійний рисунок співпрацює із семантичним способом вираження» [1, с. 73]:

Арфами, арфами —
Золотими, голосними обізвалися гаї
Самодзвонними:
Йде весна
Запашна,
Квітами-перлами
Закосичена [4, с. 40].

У картинах Чюрльоніса ритм також не допоміжний, а головний засіб виражальності, він визначає структуру твору, композиція побудована на тонко опрацьованому ритмічному рисунку, на ритмічних повторах і чергуваннях пластичних елементів. Так, наприклад, у триптиху Чюрльоніса «Мій шлях» (1907) центральна картина — це близька до графіки пластична конструкція, де все тримається на лінійній композиції і тонко відчутому ритмі. Визначені ритмом перспектива, об'єм, співвідношення форм, світла й тіні не так відтворюють ландшафт, як організовують архітектоніку самого твору. Дослідники творчості художника відзначають, що «метод Чюрльоніса полягав у художній обробці елементів зорового сприйняття відповідно до принципу, що походить від музики, а саме ритму. <...> Інші відомі твори, включаючи “Створення світу”, “Гімн”, кілька “Сонат”, “Літо”, пронизує особливий ритмічний потік, який циркулює через його “Райгарду”, триптих 1907 року, пульсує і мерехтить у всій його творчості» [10, р. 156].

Обидвом митцям притаманна була й різноманітність поліфонічного мислення: повтори-імітації, репризи мотивів, усунення тонального контрасту між головною і побічними партіями можна прослідкувати і в живописних сонатах

Чюрльоніса, і в амебейних композиціях віршів Тичини («Закучерявилися хмари», «Озався дзвін», «Подивилась ясно», «З кохання плакав я», «Золотий гомін»). Чюрльоніс у картинах вдається до основних композиційних принципів фуґи, що «основана на імітаційному проведенні однієї, рідше двох і більше тем у всіх голосах за певним тонально-гармонійним планом. Тема у фузі — переважно виразна, коротка мелодія, у процесі розвитку початковий художній образ збагачується новими відтінками, значеннями» [7, р. 271]. Наприклад, в «Алегро» («Соната сонця», 1907) такою темою стають мотиви сонця, замку на пагорбі, тополі, брами, птаха, які згруповані в трьох різних варіантах, утворюючи основні композиційні частини сонатної форми: експозицію, розробку, репризу.

Особливо яскраво помітна глибинна спорідненість художніх світів Тичини і Чюрльоніса при зіставленні образної сфери, яка формується навколо символу *Соняшних Кларнетів* та живописних образів циклу «Зоряна соната» (інша назва «Хаос») 1908 року. Первинний хаос, зображений у обох митців, має ту ж саму ритмічно-світлову природу. У Тичини: «ритмічний рух, / В безсмертнім — всі планети»; «Над мною, під мною / Горять світи, біжать світи / Музичною рікою» [4, с. 37] (відгомін того ж образу у вірші «Гаї шумлять...»: «Горить-тремтить ріка, / як музика» [4, с. 39]). У Чюрльоніса планети рухаються, оповиті пасмами туману, крізь який просвічує нотний стан; ці пасма, постійно повторюючись, мають свій ритм, який щоразу стає виразнішим, а в центрі цей безкінечний рух пронизує стрімкий потік, скерований уверх від темної планети вниз крізь світлосяйний рухливий і пружний простір всесвіту, увінчаний постаттю ангела, він — висхідний, вертикальний звук, *Соняшні Кларнети* Тичини (частина «Алегро»). Ангел — і в центрі композиції іншої частини диптиху Чюрльоніса «Анданте», де він ступає зоряним мостом понад вируванням всесвіту, в якому пульсує щойно народжене осердя, оповите світляними сферами, зоряним вужем, що спинається вверх. Читаємо у Тичини: «Прокинувсь я — і я вже Ти», «І стежив я, і я веснів: акордилися планети», [4, с. 37] — пробудження людського «я» у відкритому, повному

дивовижних тонів і співзвуч (акордів) просторі всесвіту. Світло і музика, що мають спільну природу, як дві стихії, складають основу живопису Чюрльоніса і поезії Тичини. Їхня космогонія заснована на ідеї вічного руху як музики, що прямо відповідає ідеї музики сфер, тобто *musica mundana*. Іншими словами, музичний тип руху репрезентує озвучення часу, його народження з акустичного хаосу й тиші, а музичний потік виявляє спонтанне безперервне становлення буття, що втрачає свій есхатологічний пафос і персоніфікується у творчості.

Підтвердження близькості творчих світів обох митців можна знайти і в їхніх приватних записках. Наведемо кілька з них. З листа Чюрльоніса до дружини 1908 року: «Я хотів би скласти симфонію з муркотіння хвиль, з таємничого шепоту столітнього лісу, з мерехтіння зірок, з наших пісень і з моєї нескінченної туги. Я хотів би піднятися на найвищі вершини — недосяжні для смертних, і сплести вінок з найпрекрасніших зірок Зосі — моїй дружині» [9, р. 62]. Із щоденника Тичини, який він пише під час мандрівки Україною разом з капелю Кирила Стеценка: «Видно ліхтарі електричні, чорні виводки в небо показують. А в небі дзвони дзвонять. “Ой дзвони дзвонять, хорти вовка гонять по болотах, очеретах, де люди не ходять”. Та що це справді — я все піснями мислю! Але ж це завше так буває. Артисти після вистави розмовляють мовою п’єси. А зорі дійсно дзвонять. Музика зір. Як, як? Щось знайоме. Ах, так це в Юхима Михайлова під такою назвою я картину бачив. Чюрльоніс — от хто дав би! Музика зір, музика зір...» [5, с. 16]. І ніби у відповідь із записів Чюрльоніса: «Слухай. Слухай уважно, затамувавши подих. Чуєш? Як тихо перемовляються зірки...» [9, р. 162]. Діалог, що розгортався понад часом і простором у творчості українського поета і литовського художника, підтверджує значущість і цінність їхніх художніх відкриттів. Вони обоє прислухались до ритмів всесвіту, які ставали пульсом їхньої творчості, довірили вдивлялися у світ, бачили і чули його як вічну музичну ріку. У такому контексті змінюються функції і структура символічного образу: часто він занурений у пласти народної культури або ж вилонюється з музичної стихії, що надає йому особливої

миготною, пульсуючою природи, і включений у складні поліфонічні переплетіння, які щоразу по-новому відкривають його семантичну перспективу.

Висновки. Підводячи підсумок, варто підкреслити, що одне з найдавніших уявлень про сутність буття, представлене метафорою музики сфер, на межі ХІХ–ХХ століть трактували в оригінальний спосіб, насамперед у художніх практиках, що ґрунтувалися на ідейно-естетичній системі символізму. У випадку творчих пошуків литовського художника й українського поета оригінальне трактування як самої метафори, так і певних філософських положень, пов'язаних із нею, ґрунтується на спільних «фігурах співзвуччя»: насамперед на послідовному застосуванні музичних принципів композиції, а також перенесенні на поезію або живопис основних категорій музичного способу наближення до світу, як-от ритм, тон, поліфонія, гармонія, лейтмотив. Залишаючись у трансмузичному просторі, через свою творчість митці відкривали нові типи

художнього вираження для літератури та живопису, по-новому трактували ідею руху як безперервної та непередбачуваної властивості буття. Вони представили його у вигляді музично-світлового потоку, в якому «я» ритмічно рухається (танцює), прокидається і відділяється від мрії-сну, щоб опинитися в творчому хаосі вічного становлення і творення всесвіту. На відміну від попередніх трактувань поняття *musica mundana*, у центрі цього бачення розкривається світове «Я» як людська індивідуальність світу.

У переломний період ХІХ–ХХ століть, коли раціональний погляд на світ, заснований на ґрунті позитивізму, зазнав краху, Чюрльоніс і Тичина завдяки наново відкритій музичній природі світу створили динамічне бачення сутності існування. Первісну діонісійну цілісність потоку буття митці представили в музичних категоріях і через аполонівське опосередкування образу/фігури (в поезії та малюванні) пов'язали його з вічним процесом індивідуації — виокремленням людського голосу в музичній симфонії всесвіту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Клочек Г. «Душа моя сонця намріяла...» (Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини). Київ: Дніпро, 1986. 368 с.
2. Лаврінченко Ю. На шляхах синтезу клярнетизму. [Б. м.]: Сучасність, 1977. 64 с.
3. Тельнюк С. Неодцвітаюча весно моя...: роман-есе про Поета і його Дружину. Київ: Радянський письменник, 1991. 335 с.
4. Тичина П. Зібрання творів: у 12 т. Т. 1: Поезії, 1906–1934 / Впорядк. та приміт. О. Кудіна. Київ: Наукова думка, 1983. 734 с.
5. Тичина П. Подорож з капелою Стеценка // Вітчизна. 1971. № 1. С. 157–171.
6. Albright D. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2000. 395 p.
7. Kennedy M. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 5th ed. Oxford: Oxford University Press, 2007. 815 p.
8. Mallarmé S. *Divagations* / Trans. by B. Johnson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009. 312 p.
9. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: *Paintings, Sketches, Thoughts* / Compiled by B. Verkelyte-Fedaravicene. Vilnius: POB, 1997. 212 p.
10. Mond-Kozłowska W. Rhythms of Nature and Culture in the Art of M. K. Čiurlionis // *Respectus Philologicus*. 2012. No 21(26). P. 151–160. DOI: <https://doi.org/10.15388/Respectus.2012.26.15483>
11. *On Beauty: A History of a Western Idea* / Ed. by E. Umberto. London: Secker & Warburg, 2004. 438 p.

12. Silverthorne D. Introduction—A Work in Two Parts: Continuities and Discontinuities from Romanticism to Postmodernism // *Music Art and Performance From Liszt to Riot Grrrl: The Musicalisation of Art* / Ed. by D. Silverthorne. New York; London: Bloomsbury Publishing, 2019. P. 1–26.
13. Wiora W. Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik // Wiora W. *Historische und systematische Musikwissenschaft*. Tutzing: Hans Schneider, 1972. S. 265–297.

REFERENCES

1. Klochek, H. (1986). "Dusha moia sontsia namriala..." (Poetyka "Soniachnykh klarnetiv" Pavla Tychyny) ["My Soul Dreamed of the Sun..." (The Poetics of *Clarinets of the Sun* by Pavlo Tychyna)]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
2. Lavrinenko, Y. (1977). *Na shlahkakh syntezy klarnetyzmu* [On the Paths of the Clarinet Synthesis]. Suchasnist [in Ukrainian].
3. Telniuk, S. (1991). *Neodtsvitaiucha vesno moia...: roman-ese pro Poeta ii oho druzhynu*. [My Everblooming Spring...: A Novel-Essay about the Poet and His Wife]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
4. Tychyna, P. (1983). *Zibrannia tvoriv u 12 t. T. 1: Poeziyi, 1906–1934* [Collected Works: In 12 Volumes. Volume 1: Poems, 1906–1934] (O. Kudin, Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Tychyna, P. (1971). Podorozh z kapeloiu Stetsenka [A Journey with the Stetsenko Chapel]. *Vitchyzna, 1*, 157–171 [in Ukrainian].
6. Albright, D. (2000). *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*. Chicago; London: University of Chicago Press.
7. Kennedy, M. (Ed.). (2007). *The Concise Oxford Dictionary of Music* (5th ed.). Oxford: Oxford University Press.
8. Mallarmé, S. (2009). *Divagations* (B. Johnson, Trans.). Cambridge, Mass: Harvard University Press.
9. Verkelyte-Fedaravicene, B. (Ed.). (1997). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Paintings, Sketches, Thoughts*. Vilnius.
10. Mond-Kozłowska, W. (2012). Rhythms of Nature and Culture in the Art of M. K. Čiurlionis. *Respectus Philologicus, 21*(26), 151–160. DOI: <https://doi.org/10.15388/Respectus.2012.26.15483>
11. Umberto, E. (Ed.). (2004). *On Beauty: A History of a Western Idea*. London: Secker & Warburg.
12. Silverthorne, D. (2019). Introduction—A Work in Two Parts: Continuities and Discontinuities from Romanticism to Postmodernism. In: *Music Art and Performance From Liszt to Riot Grrrl: The Musicalisation of Art* (pp. 1–26). (D. Silverthorne, Ed.). New York; London: Bloomsbury Publishing.
13. Wiora, W. (1972). Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik [Music in the Worldview of German Romanticism]. In Wiora, W. *Historische und systematische Musikwissenschaft* (S. 265–297). Tutzing: Hans Schneider [in German].

ZORIANA RYBCHYNSKA
MUSIC, WORD, IMAGE: CREATIVE EXPLORATIONS AT THE BORDER OF THE ARTS
(PAVLO TYCHYNA AND MIKALOJUS ČIURLIONIS)

Abstract. This article examines the artistic trajectories of Pavlo Tychyna and Mikalojus Čiurlionis at the intersection of music, language, and visual art, exploring how they blended different genres and media in their work. It also considers how their creative experiences reflected new artistic horizons in the early twentieth century. Through an analysis of their visions, the author compares “figures of consonance”—fundamental units that reveal the deep harmony among various artistic media in modernist art and its affinity for synesthetic impulses. The study supports the assertion that the biographies and works of Čiurlionis and Tychyna exemplify the realization of this impulse. Although rooted in national cultures shaped during the Romantic era, both artists envisioned the future, responding to the urgent challenges of the twentieth century. At a time when a rational, positivist worldview was on the brink of collapse, they reinterpreted the primordial Dionysian flow of existence in musical terms. Through the Apollonian mediation of image and form—whether in poetry or painting—they connected this artistic vision with the eternal process of individuation, the emergence of the human voice from the grand symphony of the universe.

Keywords: musica mundana, symbolism, the work of Pavlo Tychyna, the work of Mikalojus K. Čiurlionis, musicality, synesthesia.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2024.

Стаття прийнята до друку 26.09.2024.

Дата публікації: 18.11.2024.

© Зоряна Рибчинська 2024