

УДК 008:312.421

DOI <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i36.1103>

А. Ю. Ареф'єва

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

кандидат філософських наук,

докторант кафедри етики та естетики

Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова

ПОЛІСТИЛІСТИКА ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ

Постановка проблеми. Два французьких композитори брали участь у сезонах С. Дягілева. Клод Дебюссі і Моріс Равель здійснили небагато робіт у Дягілева, адже їх внесок має особливе метахудожнє та метакультурне значення – в музичний простір сцени прийшла полістилістика. «Післяполуденний відпочинок Фавна» на музику Прелюдії К. Дебюссі, за творами С. Мелларме, художник Леон Баст вражає несподіваною пластикою В. Ніжинського та музичним потоком імпресіоністичних рефлексів. «Дафніс і Хлоя» – хореографічна симфонія з трьох актів. Хореографія М. Фокіна за мотивами пасторалів Лонга, художник Л. Бакст на музику М. Равеля переносить глядача у золотий вік міфу. «Ігри» – танцювальна поема К. Дебюссі, хореографія В. Ніжинського, художник Леон Бакст впроваджує хореографічний кубізм Ніжинського. «Іспанія» – балет та музику М. Равеля для Іспанської рапсодії, хореографія Л. Мясіна, художник Н. Гончарова, не був здійсненим. Ми бачимо лише один проект з цікавою роботою над сценічними костюмами Н. Гончарової, але не кількість вирішує справу, а та роль майстра в ситуації діалогу культур, який здійснювався стараннями С. Дягілева. Можна сказати, що власне два французьких композитора додали свій особливий шарм, свою особливу композиційну структуру у вистави, які визначають як імпресіоністичні.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософські та мистецтвознавчі аспекти музичного синтезу мистецтв піднімалися в дослідженнях С. Савенко, І. Вершиніної, Є. Ареф'євої та ін. [6; 2; 1]. Проблема синестезії піднімалася в працях Б. Галєєва, Ю. Легенького, Н. Маньковської та ін. [3; 4; 5]. Однак, філософські засади формування синтетичного музичного образу ще мало вивчені.

Мета дослідження – визначити філософські засади формування синтетичного музичного образу французьких імпресіоністів в сезонах С. Дягілева.

Виклад основного матеріалу. І. Стравінський відмічав в своєму щоденнику, який вийшов у вигляді «Хроніки»: «О смерті Дебюссі я дізнався в Швейцарії. Коли я бачив його останній раз, він вже сильно ослаб, я зрозумів, що дні його закінчуються. Однак, останні побачення і стан його здоров'я були швидше утішними, і тому звістка про його смерть була для мене неочікуваною. Я опла-

кував не тільки втрату дорогої мені людини, яка дружньо ставилася з незмінною доброзичливістю як до мене, так і до моєї творчості, я скорбів про художника, чий музичний геній протягом всієї його діяльності ніколи не слабшав, і який, будучи в літах, якого мучила безжальна недуга, зумів в повній мірі зберегти свої творчі сили» [7, с. 70]. Дебюссі був художником старшого віку, до якого Стравінський ставився з благоговінням, який надихав його на створення власної моделі полістилістики, власної політональності, про які говорять як про певну поліфонію І. Стравінського.

Можна провести паралель між сумними нотами спогадів відносно смерті Дягілева. «Смерть Дягілева, – відмічав Стравінський, – не була для мене повною несподіванкою. Я знав, що в нього діабет, але тої стадії, яка не є небезпечною для життя, тим більше, що він був не такий вже старий, його міцний організм був ще дужий довго боротися з хворобою. Тому його фізичний стан сам по собі не вселяв в мене занадто серйозних побоювань. А коли останнім часом я споглядав за ним в його повсякденній діяльності, в мене склалось враження, що духовні сили цієї людини виснажуються, і мене стала переслідувати думка, що життя його закінчується. От чому, хоча тоді відчував гострий біль від того, що ніколи його не побачу, його смерть сама по собі мене не здивувала» [7, с. 117].

Можна сказати, що ці дві смерті, смерть французького композитора і смерть Дягілева були очікувані для смерті імпресіонізму в цілому. Волонтаристичне розкидування талантами, пестування і створення в одній колбі сценічного простору хореографів, композиторів – в театральних, а по суті оперних екзерсисах Дягілева – це був фінал, який в 30-ті роки свідчив про своє завершення. Те, що творчий занепад співпадає з реальними смертями, свідчить про те, що доба музично-сценічного імпресіонізму закінчується. Можна сказати, що французька доля тут визначалася як своєрідний внутрішній сценізм, який кожен з авторів намагався внести в свою творчість. Цей сценізм був допитливим до сценізму Дягілева, його сезонів.

Якщо говорити про імпресіонізм як сталий термін відносно цих двох авторів, то можна не з меншим успіхом говорити, що під впливом хореографії В. Ніжинського ці майстри власне в ті роки засвоїли

і іншу формотворчу інтенцію, яку можна назвати кубізмом. П. Пікасо і Ж. Брак вивели кубізм на рівень метахудожньої парадигми. Протокубізм можна побачити вже в творчості П. Сезанна. Ще раніше його можна побачити в творчості майстрів стилю модерн, зокрема М. Врубеля. В хореографії кубізм вийшов на поверхню як гострий імпульсивний прийом зіткнення силуетів. Кубізм акцентує тяжіння до контрапункту, який в певній мірі резонує контрпост Мікеланджело, його вміння динамізувати пластичні антитези тіла людини, визначити їх як єдиний генеруючий механізм формотворення.

К. Дебюссі як вихованець французької школи рано пориває з традицією, в 70–80-ті роки XIX століття він вже був орієнтований на символізм, на нові реалії єдності з поезією, з “*poesis*” в широкому розумінні. Цікаво, що вже в консерваторії Дебюссі познайомився з російською меценаткою Н. Фон Мекк, яка, як відомо, опікувалася творчістю П. Чайковського. Так, протягом багатьох років Дебюссі був пов’язаний з Росією. Він приїжджав в якості піаніста, брав участь в домашніх концертах Фон Мекк, а також цікавився творчістю російських композиторів. Це привело його в коло Дягілева, композитор здійснив частину свого сценічного дару.

«Післяполуденний відпочинок Фавна» – це одна із тих імпресіоністичних поетик, що, з одного боку, зроби́ть В. Ніжинського харизматичним хореографом, балетмейстром, а з іншого – введе поетику імпресію на поверхню хореографії, яка є суто монтажною, суто рефлексивною, пов’язана з широкою традицією рефлексу в живописі Франції, починаючи від Е. Делакруа. Тобто, імпресіонізм як рефлексивний простір несе в собі рефлексу музики французьких клавесиністів (Ф. Куперен), дотичної до опери і романсу (Ж. Массне), а також вплив М. Мусоргського і М. Римського-Корсакова. Символізм і поезія стають тим шляхом для музики, яку назвали імпресіоністичною. Адже, це вже в більшості авангардна поетика, хоча вона і не має нічого спільного з авангардом А. Шенберга. Втім, імпресіоністична музична техніка несе в собі широкий монтажний вимір, який раптом приходить в простір сценізму С. Дягілева. Імпровізаційний сценізм був властивий Дебюссі і Равелю як внутрішня спонuka самовідкриття особистості як на сцені кожного унікального «Я», так і на сцені, де здійснюється хореографічний театральний ексцерсис.

Маніфестом музичного імпресіонізму вважають оркестровку Прелюдії Дебюссі до «Післяполуденного відпочинку Фавна». Власне тут можна побачити важливі ознаки музики Дебюссі, які презентують хиткість настрою, вишуканість, а також своєрідну мелодіку, яку пов’язують з імпресіоністичним колоритом, особливою гармонією, яка вже є рефлексивною. Відтак, рефлексія стає

головним принципом світлодії, де музичні кольори створюють ту палітру, з якої виходить імпресіоністична, монтажно-символічна дія, якщо використовувати поняття монтажу С.Ейзенштейна. Це доводить синестезію, як внутрішню полімодальну тканину музичного образу до рівня пластичного, візуального зливання музики з подією, що свідчить про символічну, поетичну, інтертекстуальну єдність музичної та танцювальної матерії. Ті алюзії, рефлексії, які можна побачити в опусах І. Стравінського, С.Прокоф’єва, визначають єдиний контекст, який формувався як внутрішній сценізм в рамках рефлексивної синестезії образу, зазначеної як імпресіонізм. Формувався в рамках монтажу видовищ, хореографічних ексцерсисів танцювального кубізму.

Отже, К. Дебюссі збагатив оркестровку і музичну палітру тим, що довів її до певної вишуканості, створив ту імпресіоністичну балетність, яка несе в собі гнучкість, нюанси, переходи, і в той же час, стає певною монтажною димкою, нескінченною версією варіацій, трансформацій мелодії, яка перетворюється в протилежну імпресіонізму реальність, характеризується вже як неокласицизм. Балет «Ігри», поставлений на сцені Дягілева, несе риси неокласицизму, презентує подальші пошуки Дебюссі в створенні музичної фактури, тембрової колористики, зіставлення піаністичного стилю етюд, прелюдії з пластикою людського тіла, а власне, з тим сценізмом, який можна зазначити як імпресіоністичний. Цей внутрішній сценізм музиканта, комунікативна сцена його «Я» був надзвичайно поліфонічним, відкритим простором сфер музичної гармонії. Сценізм, який сформувався як динамічний виток трансформації, динаміки, зміни хореографічних моделей і загострення модерністських інтенцій, формувалися саме в рамках сценічної діяльності С. Дягілева.

К. Дебюссі отримав багатомірний простір для своєї діяльності. Він був домашнім вчителем музики, виходець неможливої буржуазної сім’ї, він з допомогою Фон Мекк був вчителем музики її дітей, разом з Фон Мекк мав подорож Європою, зустрівся в Росії з композиторами «Могутньої купки» і в певній мірі був заангажованим досвідом спілкування зі слов’янським світом.

Антитрадиціоналізм, пошуки нетрадиційних форм, починаються з першої роботи «Блудний син». Ця кантата стала його дипломною роботою, після неї композитор вийшов в європейський простір, де легко поєднував вагнерівські інтуїції з символізмом. Дебюссі був орієнтований на ту конфігурацію символічної творчості, яка починається від С. Меларме, була феноменалогічно визначена як динаміка зіткнень. Це спонукає говорити про монтажність, динаміку рефлексів, тобто алюзії відображення, чутливості до іншого світу, до інших фарб, до інших реалій.

Вважається, що Клод Моне вплинув на композитора як той, хто створив імпресіонізм як панхудожній принцип рефлектування над світом. Адже, імпресіонізм в його крайньому вимірі – постімпресіонізм художника Ван Гога був ближчим до Дебюссі, ніж імпресіонізм Клода Моне. Швидше – це постімпресіоністичні музичні ексцерсиси, які надзвичайно рефлексивні, символічні, більше того, сакрально означені як пошук ідеального світу. Цей етичний, естетичний ідеал визначився в строгій формі Прелюдії до «Післяполуденного відпочинку Фавна».

Музичний імпресіонізм, кубізм, символізм, синтетизм були засновані на тому почутті, яке характеризують як синкретизм і внутрішню полімодальну цілісність образу, що пов'язують із синестезією. Поліфонія повертає до діонісійського розкріпаченого свята, а також дає можливість підняти образи над світом. Ці образи гостро заангажовані і яскраво визначені в «Іспанії» – балеті за музикою М. Равеля. «Іспанська рапсодія», хореографія Л.Мясіна, художник – Н. Гончарова могла б стати надзвичайно цікавою синтетичною виставою, але балет не був здійсненим.

В роботах французьких імпресіоністів визначається спомин про античність, про галантні століття доби Відродження. Образи перетинаються з певними жанровими аранжуваннями, які віртуозно виконуються як своєрідні п'єси і маленькі драми. Тобто, ті відкриття, які здійснив Дебюссі в сфері фортепіанної школи, аранжування «Великих пасторалей» Ф. Шопена, вже тяжіли до полістилізму. І. Стравінський був вражений цим полістилізмом і був зобов'язаний таким широким звуковим баченням та інтерпретацією. Це ясно визначається в оркестровому інструментальному складі. Соната для віолончелі, фортепіано, флейти, альту і арфи, скрипки, фортепіано і всі ін. вводять в простір музики своєрідний формалізм, який спирається на традиції французької музичної школи XVII–XVIII століття. Можна говорити, що це вже неокласицистська система.

Моріс Равель створює своєрідний жанр, який можна назвати імпровізаційним, а семантично означити як постімпресіонізм. Тобто – це філософський імпресіонізм, який позбавляється зайвої чутливості і структурований на достатньо жорстких формотворчих стильових прийомах, несе в собі певну естетику і поетику. Равель яскраві і був тим майстром, який надзвичайно гостро поєднував реалії різних стилістичних систем. В його творчості можна прослідкувати діалог французько-іспанської і східної музики. У Равеля сформувався внутрішній сценізм постімпресіоністичного характеру, який був суто рефлексивним, екзистенційно означеним. Роботи майстра орієнтовані на відкритий синтез, який, однак, був недоведеним. І Дебюссі, і Равель, так сталося, не поставили останньої крапки в своїй творчості.

До речі, це вдалося зробити Ігорю Стравінському. І. Стравінський прожив надзвичайно плідне життя, а його останній ексцерсис «Симфонія псалмів» та пізні роботи стають панстилістичними. Тобто, універсалізм стилю вже не можна описати як полістилістику. Утворюється один могутній стиль Стравінського, який тяжіє до внутрішньої поліфонії. Втім, М. Равель і К. Дебюссі в своїх стильових реаліях залишилися в неокласицистській традиції, яка походить у Равеля від античного менуету і згодом вже стає завершеною симфонією з трьох актів.

Фактично, ці твори є своєрідною спробою інструментального жанру сонатного циклу вийти в простір більш поліфонічний, більш відкритий. Тут рефлектуються сонати Моцарта, твори Скарлатті, а також визначаються своєрідні запозичення прийомів старовинних французьких майстрів. Равель свої твори називає сонатинами, але не через легкість викладу і компактності форми, а саме тому, що це певна, якщо не редукована, то сконцентрована соната. Сонатини надзвичайно гостро свідчать про те, що внутрішній сценізм (а соната – це певне рондо, завершений твір) у Равеля формується як елітарний, рафінований, орієнтований на локальні музичні інтонації, обтяжені тонкощами мистецтва і естетичної позиції, яка у нього набуває самодостатнього благоговіння перед класикою.

Цикл «Благородні сентиментальні вальси» був згодом оркестрований і використаний для балету. Але однією з важливих і рушійних тем, будемо говорити, образної конфігурації, стала сюїта, що свідчить про те, що виникає завершений неокласицизм як певна межа в стилітворенні. Тема, що походить від античних мотивів у Куперена, досягає варіативних конфігурацій, які перетворюються на дрібний хиткий малюнок, де художник задіює французький, ще ширше – латинський музичний простір раціоналізму, тектонічності, архітектоніку традиційного класичного мистецтва, а також відкриває екзистенційний простір музики. Цей простір можна назвати символічним. Втім, цей простір так чи інакше наслідуваний від Дебюссі, хоча лінія наслідування Дебюссі у Равеля не має однозначного тлумачення.

Можна казати, що сюїта «Гробниця Куперена» свідчить про те, що звернення композитора до старовинних традицій французьких класиків є не суто стилізаторським напрямом, не є полістилістикою постмодерного типу, а є власне тим постімпресіонізмом, де «пост» існує як філософський надлишково-естетичний простір гармонізації моральних, естетичних, поетичних максимумів музики в цілому. Адже, творчість Равеля пов'язана з тим, що він переважно формував піанізм, в його творчості домінував фортепіанний вимір. Фортепіанна творчість Равеля мала свою сцену та свої тенденції розвитку, які потім набували аранжування, виходили в той широкий полісценізм, який зго-

дом набув інших аранжувальників, сформувався в різних жанрових рішеннях. Адже, фортепіанна музика, фортепіанне письмо, особливо в неокласицистській манері, виходять на різні сучасні реалії, зокрема джазовий піанізм стає однією зі складових синтез. Равеля зараховують до тих колористів, які легко поєднували музичні альянси, рефлексії і створювали легку і надлишково динамічну колористику.

Слово «колорит» як єднання загальною рефлексією всіх інших, відоме у більш ранньому розумінні, ніж імпресіоністичні течії, належить Леонардо да Вінчі. Цікаво, що у Леонардо да Вінчі ми не побачимо рефлексій в тінях, але відтінки так згармоновані, що всі просякнуті загальним кольором. Загальна рефлексія створює моністичний світ, який є постімпресіоністичним.

Динамізація музичної матерії по горизонталі набуває одну вертикальну вісь. Музичний постімпресіонізм, звичайно, корелює з добою Відродження. Так, неокласицистські імплікації імпресіоністів (Дебюссі і Равеля) свідчать про монізм *compositio*, а не зібрання твору з різних рефлексій. Музичний твір є не купою дзеркал, які знайшов Вячеслав Іванов на дні своєї душі у сутінках блукань та пошуків. Це одне дзеркало – не побите, чисте, прозоре як струмок, як вода, як природній виток всього сутнього, з якого розтікаються багато інших, більш штучних, більш структурних утворень, які нібито кінетично, кінематографічно, монтажно формують цілий світ.

Такий вертикальний стрижень в музиці пов'язується з романтизмом як наскрізною метастильовою парадигмою. Якщо в музиці бароко романтизм стає пафосно універсальним, то романтизм постімпресіонізму має своєрідні образні доміанти, які дають можливість уявити музичний образ, музичні синтези як ретроархаїзуючу форму, як повернення назад, щоб іти вперед. Лінія такого пунктирно наміченого ретроархаїзуючого проєктивізму або романтизму визначається в синестезійних модальностях музичного образу, які навіть відчуваються у назві: п'єса для двох фортепіано «Пейзаж, який можна почути». Можна говорити, що ці твори так і залишилися проєктами, вони не були опубліковані за життя Равеля, але їх тематичний проєктивізм був використаний в більш пізніх творах, а власне музичний простір дзвонів розгортається у п'єсі «Долина дзвонів» з циклу «Відображення». Тема, означена як рапсодія, проєкт, який так і не був здійснений в сезонах Дягілева.

Твір «Гра води» – це надзвичайно потужний, новітній, справді імпресіоністичний, який, у більшості орієнтований на романтизм. Так, зокрема тут, відмічається своєрідний діалог з Листом. Фактура, драматургія є імпресіоністськими або постімпресіоністськими. Равель як романтик, постімпресіоніст, поєднував у собі дві риси, харак-

терні для вертикального, якщо не монтажу дій (краще сказати тотальної рефлексії, що походить від Леонардо да Вінчі), який спонукає до проєктивності творчості, то до пошуку певних зон спокою, тиші, рекреацій. Якщо Леонардо да Вінчі написав декілька проєктних книг-задумів, які позначено як «Книга № 91», «Книга № 92», то не варто думати, що він їх написав. Це лише проєкт. Якщо Леонардо да Вінчі зробив проєкти механізмів, які зараз цілком втілили в життя, і всі вони виявилися діючими, то проєкт, який здійснив Равель, – це проєкт власне той, який походить від вертикалізму і тотальної рефлексії Леонардо да Вінчі.

Висновки. Кольори, рефлексії по горизонталі анулюються, вводиться одна рефлексивна вертикаль, ця вертикаль стає моністично зазначеною, драматично аранжованою світлодією. Музичний люмінізм, визначений як поетична символічна реальність та ренесансний підхід свідчать про дистанційну відкритість середовища, оточуючого музичні сцени простору, що утворював Равель як сцену свого буття. Отже, можна стверджувати, що постімпресіонізм як філософське осмислення музичної рефлексії, альянсів, які є доавангардними за власною формою, є своєрідною сценічною метакультурною реальністю. Ця реальність як тоталогія сцени душі (сцени камерної, сцени великої, сцени всесвітньої, сцени, яка орієнтується на діалог культур) пробуджує наскрізні інтуїції, інтонації, спонуки, інтенції творчості, що є парадигмічними для всіх діячів тієї доби. Але у французькому варіанті їх можна чітко зазначити як рефлектований або рефлексивний романтизм, який знаходить свої конфігурації в постімпресіоністській колористиці.

Отже, Равель і Дебюссі привнесли у музичний простір Дягілевських сезонів новітню поетику (новизна полягала в тому, що була символічно заангажованою), символічну гармонію, яку можна було донести через неокласицистські інтерпретації. Втім, неокласицизм доходив до певних індивідуально визначених конструкцій мелодії, мелодичного малюнку. Це свідчить про те, що і «Гра води», і цикл «Відображення» Равеля, фактично були рефлексією одного великого океану – акватичного рефлексивного виміру музики, який можна зазначити як одну сцену, де грають всі разом: всі художники, всі поети і хореографи.

Література

1. Ареф'єва Є.Ю. Поетика як хорей та аретей: синкретизм музики І.Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
2. Вершинина І.Я. Ранние балеты Стравинского. Москва : Наука, 1967. 222 с.
3. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во казан. ун-та, 1987. 364 с.

4. Легенький Ю.Г. Эстетика (опыт апофатической дескрипции). Киев : КНУКиМ, 2007. 600 с.

5. Маньковская Н. Б. Глобализация а la russe: художественно-эстетический ракурс. *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. Вып. 3. Москва : ИФ РАН, 2008. С. 25–57.

6. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Издательский дом «Композитор», 2001. 328 с.

7. Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.

Анотація

Ареф'єва А. Ю. Полістилістика французького музичного імпресіонізму. – Стаття.

Стаття присвячена визначенню творчості французьких імпресіоністів в музиці, які працювали у Дягілєвських сезонах. М. Равель і К. Дебюссі не лише брали участь у сезонах, а й дружили з І. Стравінським. Зокрема, «Весна священна» має вплив музики Дебюссі. Синтез мистецтв у просторі сезонів здійснювався як синтетичний музичний образ, де діалог культур ставав шляхом розвитку європейської музики. Равель був майстром, який надзвичайно гостро поєднував реалії різних стилетворчих систем, зокрема його оркестровка «Картин з виставки» Мусоргського стає одним з перших досвідів французько-російського діалогу. М. Равель, на відміну від К. Дебюссі, був екзистенційно відкритим у внутрішній простір сцени. Сценізм його творів перетворювався на певний пансценізм. Роботи композитора стають своєрідними емблемами музичного олімпу, які апелюють до золотого віку музики, дають можливість почути синтетичні інтенції музики початку ХХ століття. Імпресіонізм – не настільки поширений термін, щоб його вживати у музичному просторі. Він більше пов'язується з тотальністю рефлексії, тої системи письма, яка виводить художника на плінер, робить світло і колір найголовнішими актантами події творчості. Наскільки можна вважати універсалії світла та кольору музичними? Тут немає однозначних тлумачень, можна лише сказати, що синестезія, яка розуміється не лише в психологічному значенні, а в художньому, культурному, властива цим майстрам. Синестезія як полімодальне сприйняття, сприйняття «проміжками» модальностей почуття, слухової, зорової і тактильної рецепції грала величезну роль, відбувалася на рівні різних видів мистецтв. Музична синестезія стає засадою синкрети та синтези видів мистецтв, де полімодальний

образ формувався у сценічному просторі. Отже, важливо описати музичний образ полістилістики французького імпресіонізму мовою живопису, хореографії.

Ключові слова: музичний образ, сценічний простір, музичний імпресіонізм, хореографія, композиція.

Summary

Arefieva A. Yu. Polystylistics of French musical impressionism. – Article.

The article is devoted to defining the work of French Impressionists in music, who worked in the Diaghilev's seasons. M. Ravel and C. Debussy not only took part in the seasons, but also were closed friends with I. Stravinsky. In particular, «Sacred Spring» was influenced by Debussy's music. The synthesis of the arts in the space of the seasons was carried out as a synthetic musical image, where the dialogue of cultures became the path of development of European music. Ravel was a master who extremely sharply combined the realities of different stylistic systems, in particular his orchestration of Mussorgsky's «Paintings from the Exhibition» became one of the first experiences of French-Russian dialogue. M. Ravel, in contrast to C. Debussy, was existentially open to the inner space of the stage. The scenicism of his works turned into a certain panscenicism. The composer's works become a kind of emblem of the musical Olympus, which appeal to the golden age of music, give the opportunity to hear the synthetic intentions of music of the early twentieth century. Impressionism is not so common term to use in the musical space. It is more associated with the totality of the reflection, the system of writing that brings the artist to the open air, makes light and color the most important actants of the creative event. To what extent can the universals of light and color be considered musical? There are no unambiguous interpretations and we can only say that the synthesis, which is understood not only in psychological terms, but in artistic, cultural, is inherent in these masters. Synthesis as a polymodal perception, the perception of «intervals» of sensory modalities, intervals of audience, visual and tactile reception played a huge role, took place at the level of various arts. Musical synesthesia becomes the basis of syncretism and synthesis of arts, where the polymodal image was formed in the stage space. Thus, it is important to describe the musical image of the polystylistics of French Impressionism in the language of painting.

Key words: musical image, stage space, musical impressionism, choreography, composition.