

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
імені М. Т. Рильського НАН України

**САВЧУК Ігор Борисович**

УДК 785.7.+78.01

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ  
СВІТОБАЧЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО МАЙСТРА  
(НА МАТЕРІАЛІ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ  
20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ)**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат**

**на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Київ, 2005**

Ш 315.23-0



00761999 (+)

48

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури і туризму України.

**Науковий керівник:** КОПИЦЯ Маріана Давидівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського,

**Офіційні опоненти:** КОЗАРЕНКО Олександр Володимирович,  
доктор мистецтвознавства, професор, посада  
зав. кафедрою теорії музики  
Львівської державної музичної академії  
імені М. В. Лисенка, м. Львів;

СТЕПАНЧЕНКО Галина Василівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
імені М.Т. Рильського НАН України, м. Київ.

**Провідна установа:** Одеська державна музична академія  
імені А. В. Нежданової, кафедра історії музики та  
музичної етнографії, м. Одеса.

Захист відбудеться 17 січня 2006 року о 16.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради до захисту на спеціалізованій Вченій Раді Д.26.227.03 при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України за адресою: 01001, Київ, МСП, вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Автореферат розісланий 9 грудня 2005 року.

Учений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства, доцент *В.В.В.* О. І. ОБЧАРЕНКО

**Актуальність теми.** Розуміння тенденцій розвитку української культури і мистецтва у третьому тисячолітті можливе тільки завдяки концептуальному переосмисленню системи цінностей, які лежать в основі сучасної культури, й осягненню специфіки її взаємодії з попередніми культурно-історичними традиціями.

На початку третього тисячоліття єдиний світ цінностей, що існував у традиційній культурі, втратив свою загальнокультурну очевидність і перебуває у стані, який можна охарактеризувати як «аномія» (Е. Дюркгейм) або «генералізація цінностей» (М. Вебер). Екзистенціалізм був одним із перших бунтів на рівні цілісної культури проти просвітницького прагнення раціоналізації життєвого світу. Екзистенційне і неоекзистенційне розуміння онтологічних засад буття, які є типологічно спорідненими за своєю суттю, можна охарактеризувати як прагнення до найвищої духовності, до розуміння самоцінності особистості людини, категоричне протистояння сталим формам мислення і жорстким канонам буття.

Мовби аксіома, екзистенційна природа мислення домінує над світоглядними доктринами часу «модерного» і «постмодерного». А мистецтво, ця найбільш адекватна форма самовиявлення та самоідентифікації культури, як «лакмусовий папірець» вбирає в себе екзистенційну модель модерністського Майстра, розмаїто відтворюючи різні аспекти «існувальницького» (екзистенційного) дискурсу у жарово-стилістичних мистецьких феноменах.

Ідея екзистенційної свободи як одна з вихідних цінностей європейської культури призводить до появи нового типу митця – *модерністського Майстра* з ознаками екзистенційної спрямованості у творчому доробку, трагізм буття якого полягає в тому, що «все життя – це зусилля у часі, зусилля утриматись на певній історичній людській точці, нерухомій точці збожеволілої кривої» (М. Мамардашвілі). Свобода відкривається Майстру у новому вимірі як безпосереднє почуття, не опосередковане ніякими зовнішніми умовами. Елімінована людська чуттєвість, внутрішній світ людини, що власне відтворюється саме в мистецтві, наполягає на рівноцінності мистецтва перед наукою, філософією, на його першочерговому значенні у процесі становлення людини.

Мистецтво постає в нашій дні як певна множина різних за суттю, але рівних за значенням творчих моделей-паттернів, що спільно утворюють його загальний чуттєво-концептуальний простір. Серед цього художнього розмаїття неординарністю та впливовістю виділяється власне український варіант модернізму з його загостреним екзистенційним забарвленням, що робить актуальним його мистецтвознавчий аналіз.

Відтак, певна тематика й проблемне поле екзистенціалізму – сенс існування, свобода як відповідальність, збереження цілісності й ідентичності «Я», уникнення деперсоналізації та нівелювання особистості-екзистенції – стає важливим джерелом світогляду багатьох європейських композиторів 20-х років минулого століття, їхніх художньо-естетичних засад. Не є винятком у цьому сенсі й український музичний дискурс означеного часу, в центрі уваги якого так само важливими стають константи вічності, які самобутньо-загострено розкриваються, переживаються крізь призму глибокого осягнення власної історії, національного духу



народу, що має спільне європейське «родинне» коріння – як «рух назад і вглиб». Найбільш яскраво ця особливість мислення та світовідчуження виявилася у вітчизняній камерній музиці 20-х років ХХ століття, яка, актуалізуючи найважливіші риси «екзистенційного», проголошує себе як самобутнє і самоцінне явище.

Робота над дисертацією зумовила необхідність вивчення наукової літератури, що стала **теоретико-методологічною базою** дослідження. Використані джерела можна умовно поділити на три групи.

До першої належать філософсько-естетичні дослідження, присвячені питанням екзистенціалізму: зарубіжних авторів – А. Камю, Е. Кассіра, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера, К. Ясперса, О. Больнова, П. Тілліха, О. Шпенглера та вітчизняних – М. Бердяєва, П. Гайденко, Л. Левчук, А. Романової, В. Руднева, Г. Тавризян, В. Соловйова, Л. Шестова.

До другої групи відносимо роботи, в яких досліджуються історико-культурні паралелі європейського і вітчизняного модернізму, а також ті, де висвітлюються особливості української музичної культури цього періоду – М. Бахтіна, В. Бичкова, Ю. Борєва, К. Гаджієва, Н. Гартмана, Т. Гуменюк, А. Гуревич, Н. Горюхіної, А. Долгенко, О. Забужко, О. Козаренка, О. Кривцуна, М. Кургінян, А. Лосєва, Н. Лосського, Ю. Лотмана, М. Мамардашвілі, О. Осьмак, С. Павличко, М. Ржевської, О. Шевченка.

До третьої – дослідження з проблем музичного жанру, зокрема, жанру камерної музики Л. Аюпяна, Л. Андрєєва, М. Арановського, І. Белзи, М. Боровика, В. Бобровського, Т. Булат, О. Берегової, Д. Канєвської, О. Козаренка, М. Копиці, О. Підсухи, М. Ржевської, Б. Сюті, А. Сохора, О. Таранченко, І. Царевич.

**Метою дисертації** є багатостороннє осмисленні феномену екзистенціального у творчому доробку на ниві камерної творчості 20-х років ХХ століття *модерністського музичного Майстра*.

Незважаючи на досить ґрунтовну розробку окремих питань, що лежать у площині нашого дослідницького інтересу, вони, окрім забезпечення надійної теоретичної бази, створюють також передумови для подальшого музикознавчого дослідження векторів розвитку вітчизняного музичного мистецтва 20-років ХХ століття відповідно до сучасних вимог. Це і зумовило необхідність даної роботи.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідницької роботи кафедри історії української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вона відповідає темі № 2 «Українська музика в контексті світової музичної культури» тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Об'єктом** дослідження стала екзистенційна філософсько-естетична традиція аплікована на музичний ґрунт, її основні прояви як модуси існування, що знайшли своє безпосереднє втілення, з одного боку, на постаті *модерністського*

*Майстра* – Творця – композитора, з іншого – у функціонуванні жанру камерної музики, зокрема у її національному варіанті, у 20-х роках минулого століття.

**Предмет дослідження** – камерна творчість композиторів (Б. Лятошинського, І. Белзи, Ю. Кофлера, З. Кассерна), що творили на теренах України у 20-х роках ХХ століття, де віддзеркалюються екзистенційні мотиви-інтенції загальноєвропейського модернізму.

**Метою роботи** є створення нової концепційної позиції щодо екзистенційної оцінки української камерної музики 20-х років ХХ століття в контексті європейського модерністського музичного руху.

Означена мета вимагає постанови і вирішення таких завдань:

- узагальнити основні аспекти розуміння «екзистенційного» у філософії, естетиці, мистецтвознавстві та специфіки його прояву у музичному мистецтві, зокрема, в камерній творчості композиторів, які творили в Україні у 20-х роках ХХ століття;

- розглянути специфіку функціонування екзистенційної світоглядної парадигми в контексті європейської та української музики 20-х років ХХ століття;

- виявити ознаки «екзистенційного» у камерній музиці 20-х років ХХ століття на рівні образної мови і музично-виразових прийомів композиторської творчості;

- визначити сутність феномену модерністського Майстра як уособлення ідеї екзистенційної свободи: «рух вперед і вгору – життя – смерть – безсмертя»;

- здійснити аналіз маловідомих та невідомих творів українських композиторів 20-х років ХХ століття камерно-вокальних, камерно-інструментального жанрів з метою виявлення в них екзистенційних конотацій.

#### **Методи дослідження.**

Методологічною основою дисертації є порівняльно-історичний метод дослідження. Він вимагає розгляду еволюції ідей і теорій з урахуванням конкретно-історичних умов їх народження та розвитку. Така складна багаторівнева природа об'єкта дисертаційного дослідження обумовила застосування комплексного підходу.

Принцип наукової об'єктивності та всебічності зумовив використання аналітичного методу дослідження, яким передбачено вивчення першоджерел філософської, естетичної, мистецтвознавчої, власне музикознавчої літератури, а також залучення до кола досліджень значної кількості маловивчених музичних творів 20-х років ХХ століття композиторів, які творили в Україні.

Відштовхуючись від особливостей предмету дослідження – свідомо орієнтація на життєвий досвід самого митця-Майстра, – доцільно використати біографічний метод, продуктивність якого наявна там, де від кінцевої дороги треба повернутися до самого міркування, до мовби драми розмірковувань. Базовими поняттями біографічного методу стають поняття вчинку і ситуації (екзистенційні за



свою сутність – І. С.). Це первинні цінності, в обрії яких постає індивідуальність Майстра.

#### **Наукова новизна дослідження полягає у таких аспектах:**

- вперше у музикознавстві здійснено аналіз екзистенційного підґрунтя музичного мистецтва доби модернізму, а саме 20-х років ХХ століття;
- феномен «екзистенційного» розглядається в єдності проявів його іманентних властивостей у філософії, естетиці і музиці, що дозволило систематизувати напрямки у трактуванні його сутності, які склалися в різних сферах знань, і запропонувати авторське бачення «екзистенційності» в музичному просторі;
- означено поняття *модерністського Майстра* з його екзистенційною смисловою сферою;
- вперше здійснено смисловий аналіз вибраних творів камерного жанру 20-х років ХХ століття українських митців Б. Лятошинського, І. Белзи, Ю. Кофлера, З. Кассерна під екзистенційним кутом зору;
- до наукового музикознавчого вивчення вперше введена низка творів камерно-вокального жанру Б. Лятошинського, «Політональна прелюдія» З. Кассерна, Сонатина ор. 9 і «Варіації на тему віденського вальсу Й. Штрауса» ор. 23 Юзефа Кофлера;
- здійснено доповнення до систематичного показника камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського 20-х років.

**Аналітичну базу дослідження** складає значна частина камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського; фортепіанні, камерно-вокальні цикли 20-х років І. Белзи; датована початком 20-х років «Політональна прелюдія» З. Кассерна; Сонатина ор. 9 і «Варіації на тему віденського вальсу Й. Штрауса» ор. 23 Ю. Кофлера – твори кінця 20-х років. З огляду на їхню загальну образно-смислову палітру, у центрі практичного дослідження знаходиться саме сфера камерної музики в різних геополітичних площинах, виявляються музичні пошуки 20-х років, з *одного боку*, київських композиторів Б. Лятошинського і І. Белзи, а, з *іншого* – камерна творчість львівських композиторів Ю. Кофлера і З. Кассерна з відповідним модерністським забарвленням.

**Практична цінність роботи** визначається тим, що її матеріали і практичні результати можна використовувати у навчальному процесі вищих освітніх закладів у курсах історії світової та вітчизняної музичної культури (ХХ століття), сучасної музики, аналізу музичних творів тощо.

**Апробація** результатів дисертації у звітах на засіданні кафедри історії української музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, у виступах на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція молодих музикознавців (Київ, 2000); науково-теоретична конференція пам'яті Івана Карабиця (Київ, 2002); науково-теоретична конференція «Українська та світова музична культура: сучасний погляд» (Київ,

2003); науково-теоретична конференція «Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України» (Київ, 2004).

**Публікації.** За означеною темою дослідження опубліковано низку статей у фахових виданнях,

**Структура роботи.** Дисертаційне дослідження (обсягом 205 ст.) складається зі вступу, трьох основних розділів, які включають підрозділи, списку використаних джерел із 163 найменувань та додатків.

### Основний зміст роботи

У **Вступі** обґрунтовується актуальність теми роботи, вказується на її наукову новизну, формулюється мета і завдання дослідження, надаються відомості про методологічні засади і структуру дисертації, наголошується на її практичній цінності.

У **першому розділі «ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МОДЕРНІСТСЬКОГО МИСТЕЦТВА 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ»** узагальнюються відомості про екзистенційну ситуацію у філософсько-естетичному дискурсі першої половини ХХ століття, зокрема 20-х років. При цьому проводяться безпосередні паралелі зі світоглядною доктриною модерністського Майстра як провідника екзистенційних смислів у лоно музичної творчості 20-х років.

У першому підрозділі – **«Філософсько-естетичний базис екзистенційних мотивів модерністської творчості 20-х років ХХ століття»** – всебічно розглянута екзистенційна ситуація часу з її відповідним методологічним осмисленням на постаті модерністського Майстра у трьох напрямках.

У параграфі – **«Культурологічні перспективи осмислення екзистенційного у творчості модерністського митця»** – означається широке поле екзистенційних ідей філософсько-естетичного дискурсу, які знаходять широке висвітлення у модерністському мистецтві 20-х років. З одного боку, це методологічна база «чистої екзистенціальної філософії», предмет, сфери якого доволі нечітко окреслені у філософській думці. З іншого – екстраполоючи свій погляд у 20-ті роки музичного мистецтва України, передусім «означаємо» вихор екзистенційності у потужному модерністському мисленні Майстра як сфери протиставлення себе абсурдності світу і його недосконалої. Така якість стала головним пріоритетом творчості 20-х років ХХ століття, охопивши практично всі сфери існування творчої особистості. Зумовлені філософськими конотаціями, «припущення» «філософії буття» найбільш яскраво проявилися у процесі творчості модерністського Майстра, а саме на ниві камерної музики (полем для пошуку екзистенційних мотивів є камерно-вокальні, камерно-інструментальні та фортепіанні твори Б. Лятошинського, І. Белзи, Ю. Кофлера й З. Кассерна) як рефлексія внутрішнього голосу Майстра, «співу його душі», що перегукується з екзистенціальною інтерпретацією буття особистості.

Культурологічний та філософсько-естетичний дискурс часу 20-х років ХХ століття крізь призму загальних екзистенційних процесів світобуття означу-



ють такий спектр ідей, які характеризують буттєве у творчих пошуках модерністського митця, а саме: загальний суспільний негативістський процес, який породжує містичне розуміння екзистенційного ества митця та його доробку, що ніби штовхає його занурюватися у глибини власноруч створеного світу; загострене відчуття крихкості індивідуального існування модерністського Майстра; виразно проступає екзистенційне через екзальтованість творчих пошуків митців, їх інтровертивно заглиблене переживання, яке позбавлене відчуття фізичного часу, де картина творчості розкривається в екзистенційному часі.

У параграфі – «Філософська “свобода і творчість” як пошук категорії екзистенціальних змістів» – означено слов’янський екзистенціальний наратив Вл. Соловйова, М. Бердяєва, Л. Шестова, які найбільш повно і ґрунтовно у модерністському вирі початку ХХ сторіччя окреслили проблему «свободи особистості» та «вільної творчості» як центральний філософсько-естетичний дискурс модерністської доби; філософи відносно точно репрезентують часові рамки нашого дослідження; їх екзистенційні ідеї щодо розкодування «вільної творчості», віднаходження свободи і творчості мистецькою особистістю без застережень були прийняті та стають цементуючими для осягнення постаті *модерністського Майстра* 20-х років ХХ століття – феномену модерністської доби, про якого мова буде йти у другому розділі.

Екзистенційний аспект розуміння «способів реалізації ситуації творчої свободи на теренах мистецтва» часу 20-х у Майстра проявляється через основну модерністську установку – модерністський митець через екзистенційне шукає і знаходить всеохоплюючу свободу у творчості, відкинувши певні зовнішні стереотипи часу. Він ніби знаходить своє вираження в інтровертивно спрямованій світоглядній доктрині (митець мовби існує у паралельному, душевному вимірі, відстороненому від об’єктивного буття) та у «духові свободи» модерністської творчості з її центральним стрижнем – *ідеєю творчості як одкровення*. Звідси – яскрава екзистенційна палітра відчужених станів митця (смерть, замкненість героя, відчуженість від об’єктивного світу тощо), що знаходить широке застосування у колі його образних пріоритетів.

Остання складова філософсько-естетичного погляду на мистецьку картину модерністського часу реалізована у параграфі «Екзистенційні параметри у світоглядному горизонті української культурологічної думки», де підкреслюється ідея того, що українська, як і російська філософські традиції, що значною мірою переплетені, акумулюючи у процесі екзистенційного творення (як основна національна ознака) екзистенційно-персоналістичну глибину. Саме своїм проникненням в надра людської душі так вразив світ Ф. Достоєвський і український мислитель В. Винниченко. Продовжуючи традиції української філософії, закладені ще Г. Сковородою, українська екзистенційна традиція висуває на перший план про те, що людина передє філософії. Традиція кордоцентризму пронизує українську думку ХІХ–ХХ століть, грає різноманітними барвами у творчості М. Гоголя, П. Куліша, П. Юркевича, мислителів «розстріляного» відродження.



Очевидно, кордоцентризм стає екзистенційною ознакою музичної образності модерністського Майстра 20-х років.

**Розділ другий «МОДЕРНІСТСЬКИЙ МАЙСТЕР – КОНТИНУУМ НАДІДЕЙ ЧАСУ»** присвячений розкриттю структурно-загальноючої моделі універсуму творчої особистості означеної як *модерністський Майстер*.

У підрозділі «Поняття “модерністський Майстер” крізь призму екзистенційних модусів існування» детально означаються складові поняття *модерністський Майстер*, який за екзистенційними параметрами у творчих пошуках «привіряний» до Творця універсуму власного героя. До речі, модерністський мистецький вир висуває на перший план саме героя з екзистенційними характеристиками буття – змученої, ексальтованої, мовби незадоволеної суспільним ритмом істоти, для якої її буття чи екзистенція втратило усілякий сенс, ставши абсурдним і незрозумілим. *Модерністський Майстер* акумулює у своїй персоналії переродження крізь мистецький дискурс від класично-романтичної «плодини як істоти» до власне модерністського екзистенційного – розуміння себе як єдиного і неповторного «я». Означивши себе ще на межі XIX–XX століття як поstattь трагічну, як таку, яка ґрунтовно сконцентрувала в собі екзистенційні модуси «смерть, страх, нудьга тощо...», модерністський Майстер на ниві камерної музичної творчості стає свого роду пророком XX століття музичних новацій і цікавого образного насичення у власному творчому доробку.

Означені в параграфах екзистенційні модуси в умовній інтерпретації модерністського Майстра на музичному камерному ґрунті закріплюють такі смислові сфери у творчому доробку.

*«Екзистенція як страх».*

У модерністському мистецькому дискурсі 20-х страх – це те, що болісно переживає митець. Власне така категорія екзистенційного напруження скеровує творчу особистість на інтровертивне заглиблення: з одного боку, на філософсько-естетичному ґрунті такого роду екзистенція пізнається в її основоположному значенні – страх як умова становлення справжнього існування; з іншого – на мистецькому – як своєрідна картина образів-станів у творчому доробку, як експресія нової музичної мови, привнесена XX століттям. Для рефлексії модерністського героя екзистенційний страх – це свого роду метафізичний жах прозріння, що охоплює образні відчуття, де онтологічна природа проявляється через «раптово відкрити» безодню буття. Зверненням до «екзистенції як страху», мистецький дискурс 20-х тим самим продовжує утвердження центральної проблеми буття, де за кожним життєвим порухом може «чекати» вічність. Герой модерністського Майстра пізнає усю суть екзистенційного існування не на основі власного волевиявлення, а завдяки страху, що немовби наздоганяє його: Майстер у запамороченні бачить між собою і світом простір-порожнечу, втрачаючи при цьому будь-яку впевненість у творчих орієнтирах, знаходячи свободу лише у специфічному образі страху, який пізнається у проходженні крізь страх самого Майстра по його життєвій дорозі.

*«Екзистенція як невдоволення, нудьга, туга, відчай, розчарування».*

Значущим для екзистенційного дискурсу камерного жанру 20-х років ХХ століття стає модус існування, який втілюється крізь образний потік, увібривши широкий спектр станів – невдоволення, нудьгу, тугу, відчай, розчарування. Ці модуси існування (загалом мова йде про відтінки єдиного фундаментального екзистенційного настрою) віднаходять своє екзистенційне призначення за рахунок того, що у відповідних формах повторюють результат страху.

Тема екзистенційної туги Майстра, як часто розуміють її сучасні дослідники, означає не просто загострено сумний настрій, а даність в екзистенційно-світлі, що сприймається як вираз специфічної інтровертивної заглибленості Майстра. Звідси, екзистенційне як відчай – це те, що у творчому контексті мовби внутрішньо охоплює митця і «міцно» тримає його коло образів в страху. Для мистецького дискурсу 20-х – це тема героя Майстра, якого охоплює відчуття бездонної пустки, де для нього нічого не має значення, все на дорозі утопічного кінця. У цьому випадку означені кордони як *невдоволення, нудьга, туга, відчай, розчарування* – це своєрідний опис байдужості існування, в якому потопає все навколишнє. Таке екзистенційно-образне різнобарв'я музичної камерної творчості проявляється в образному мисленні модерністського Майстра, в його апеляції до кола специфічних сюжетних колізій, і дозволяє говорити про насиченість екзистенціальними мотивами модерністського дискурсу 20-х років ХХ століття на українському ґрунті.

*«Екзистенційна трагедія «як смерть» у мистецькому дискурсі».*

Екзистенційне в мистецькому дискурсі з надзвичайною виразністю проявляється через «існування як смерть». Скінченність буття героя Майстра на рівні образного змісту творчого доробку неминуче відсилає до образів *смерті* як остаточної, граничної межі людського буття. А сам модус «екзистенція як смерть» у камерній музиці 20-х років ХХ століття займає центральне місце у творчому доробку Майстра, з одного боку, як виняткова обставина, яка зумовлює внутрішню екзальтованість митця, його особистого буття в тенетах екзистенційної безвиході, так і з іншого – як сфера образного насичення камерного жанру. Майстер крізь ество свого героя мовби переживає кожну смерть, де значні соціальні зриви тільки поглиблюють цей екзистенційний процес, де мистецька образність смерті втілює позицію – потрясіння від смерті, постійне її передчуття, яке підсвідоме і мовби не має під собою об'єктивних передумов. Звернення у модерністського Майстра до містичного розуміння смерті – це спроба власне екзистенційного осмислення протилежностей життя і смерті в більш високій єдності цих двох начал. І при цьому не можна виключати мета-смерть, як загальну обумовленість скінченого існування на землі: смерть особиста, смерть чужа та мета-смерть, що зумовлено у модерністського Майстра самою крихітністю свого героя.

*«Екзистенційне “як відчуження”».*

У контексті модерністського музичного руху 20-х років ХХ століття з його яскраво вираженою екзистенційною філософсько-естетичною установкою однією з головних ознак стає парадокс відчуження як філософсько-естетична кате-



горя, яку найбільш випукло означила на музичному ґрунті Н. Горюхіна. Екзистенційне через категорію «відчуження» породжене «соціальними й екологічними катастрофами, буттєвими й духовними конфліктами особистості й суспільства, світорозумінням на основі реальних або ідеальних уявлень про дійсність...»<sup>1</sup> Задляючи історичним реаліям, «екзистенція як відчуження» вже повнокровно розкривається на мистецькому ґрунті української камерної музичної культури починаючи з 20-х років ХХ століття, інакше чим пояснити низку музичних творів, які вміщують в своїх «назвах» (образному насиченню. – І. С.) авторську установку «образів», «відсторонень», «інтровертивного заглиблення», яке «викликає до життя» «розвінчання банальності, викриття фальшивого, анти-людського, заперечення жорстокості з одного боку, а з іншого – іронія, гротеск, що досягають межі зруйнування <...> серед обрисів стилю відчуження запанувало обличчя страху...»<sup>2</sup>. Відчуження породжує самотність і, як її наслідок, невпевненість буття, які і викликають власне відчуття неспокою, нестійкості у музичному мисленні.

*«Невротичність як екзистенційна умова модерністської творчості».*

Чинник, який, безумовно, впливає на поверхню образних асоціацій у творчих пошуках модерністського Майстра, – невротичність буття, звідси – *невротизм творчої ідеї* модерністського часу, як мистецтва екзальтованої, оголеної емоції. Ця якість, що лаконічно відображає напружену круговерть буття (мистецтва-Майстра-його героя – І. С.), стає майже вимогою для модерністського Майстра, виступаючи однією з основних домінант екзистенційного дискурсу модерністського мистецтва 20-х років ХХ століття.

Узагальнено чи схематично *невротизм* як ознака екзистенційного в модерністському мистецтві 20-х років ХХ століття увібрав такі три буттєві позиції, а саме: *невротичність* як домінуюча ознака існування у модернізованому соціумі (соціальні конфлікти новітнього часу); *невротизм* як відчуття часу у розвитку модерного мистецтва (нашарування мистецьких стилів і напрямків, хаотичність мистецьких орієнтирів); *невротизм* мистецької ідеї, сюжету або існування як смерть чи божевілля, породжене передчуттям останньої.

У другому підрозділі другого розділу «Виявлення екзистенційного у творчості модерністського Майстра крізь філософські аспекти “часу”, “рефлексії”. Екзистенціалізм у постмодерністській інтерпретації» розглянута концепція екзистенційного з позиції сучасного часу: підхід сучасного дослідника, який, як на нашу думку, тлумачить постмодерністські оцінки екзистенційного камерної творчості 20-х років ХХ століття з позицій трьох векторних величин, а саме: оціночні судження про час, хронотоп, вияви екзистенційного в часопросторі модернізму; рефлексію *модерністського Майстра*, як результат впливів екзистенційного; власне інтертекстуальні аналізи, в яких з позиції сьогоднішнього пошарово розгортається весь спектр екзистенціальних мотивів модерніст-

<sup>1</sup> Горюхіна Н. Відчуження в музиці // Українське музикознавство. – Вип. 28. – Київ. 1998. – С. 127.

<sup>2</sup> Там само.

ського митця. Ці три методологічні напрямки у свосму суміщенні дають закономірний результат проявлення феномену екзистенційного у творчості модерністської епохи, на яку ми скеровуємо увагу у цьому дослідженні. Дані величини розгортаються незалежно одна від одної, розкриваючи в різних площинах задекларовані екзистенційні прояви в модерністській творчості 20-х років ХХ століття.

У параграфі «**Модерністський митець і хронотоп**» розглядається екзистенційне як специфічне відчуття модерністського часу. Адже для нового митця час виступає «вируючою» екстравертивною дійсністю; екзальтованим відчуттям внутрішнього самозаглиблення, в якому екзистенційний час немовби медитація; а також на образній мові у творчому доробку – своєрідний символ у тексті. Модерністський митець сповна вбирає цю екзистенційну характеристику часу. Сюжетна або символічна смерть призводить ніби до зовсім іншого, медитативного часового відчуття музичного простору. Набувши певних медитативних ознак, модерністський митець своє самозаглиблене відчуття екзистенційної скінченності існування передається через новий тип творчого мислення. Сюжет у класичному розумінні відходить на другий план, є тільки зв'язок між структурами розрізненої цілісності. Герой митця-модерніста, немовби кволий, він ніби «смакує» смерть, що розтягується на вічність, яка може бути у фізичному часі стиснута до миті.

У параграфі «**Екзистенційне в рефлексії модерністського Майстра**» розглядаються певні сфери, які визначають екзистенційну спрямованість рефлексії модерністського митця. Тут почуття занепокоєння і провини постають не як афекти, а як характеристики, що мовби приховані в екзистенційній природі творчих пошуків Майстра. *З одного боку*, занепокоєння – стан творчої особистості, коли вона зіштовхується з проблемою реалізації життєвих потенціалів. Модерністський митець (з відомих соціальних причин) завжди відчуває провину, тому що вона «реалізує» не всі варіанти чи можливості творчого буття, вибираючи одне, а не інше рішення. *З іншого* – кардинальні зміни у світовідчутті часу 20-х років ХХ століття в бік трагічної свідомості у рефлексивному виверженні модерністського митця на рівні кодів та смислів камерної творчості даного часу відбулася не тільки і не стільки сама по собі, скільки під впливом зовнішнього середовища (соціальні зриви, що породили нові взаємини, ставлення до цінності людського життя тощо).

Онтологічна природа рефлексії як екзистенційного знаку має три модуси просторового вирішення (В. Розін): перший модус пов'язаний з неможливістю повного саморозкриття і відноситься до внутрішнього світу модерністського Майстра. Другий – із приреченістю на нечуливість і відноситься до соціального світу (як неможливість до кінця зрозуміти себе і світ). Третій – модус провини – це туга з приводу втрати єдності з природою, що відноситься до об'єктивного світу.

Екзистенційне в такому саморефлексивному процесі через епістолярні, бібліографічні, архівні джерела тощо пізнається за трьома векторами: загальне, вербальна реакція на суспільні негаразди зовнішнього екстравертивного світу – відповідне коло образного змісту творчості; як *наслідок*, емоційний пласт відчут-



тів – безпосереднє відношення до власного твору, своєї особистості тощо; як *наслідок*, рефлексивні авторські «зауваження» про власну музичну мову – процес модерністського творення як прояв екзистенційного світу Майстра у новій експресіоністичній музичній мові 20-х років XX століття.

Для нас поняття рефлексії прояснює цілісність і становлення модерністського митця як учасника екзистенціальних «ігор в життя». *З одного боку*, екзистенційне в модерністського Майстра постійно здобуває нові форми вияву, специфічні уявлення, поняття, *з іншого* – увесь цей зріз екзистенційності в модерністській творчості 20-х років XX століття міцно «закований» в коло особистісного «я», належить універсуму особистості, породжений нею, її творчими потугами. Аналіз екзистенційного в рефлексії Майстра певною мірою прояснює екзистенційну тематику камерної музики 20-х років XIX століття.

У параграфі **«Інтертекст як методологічна модель розкриття смислів творчості модерністського митця»** розкривається позитив очікуваних перспектив від інтертекстуального методу, привнесеного на ниву камерної музики 20-х років XX століття для виявлення екзистенціальних мотивів. Інтертекстуальний підхід, який далеко не зводиться до пошуків безпосередніх запозичень та ілюзій, відкриває нове коло цікавих можливостей для означення буттєвих смислів камерного доробку Майстра, а саме: виявлення екзистенційного через розуміння глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя аналізованих музичних текстів; інтертекстуальний аналіз екзистенційного через зрушення цілих художніх систем, зокрема, опис творчої еволюції автора як його діалогу із самим собою і культурним контекстом. Спроєктувавши увагу на безліч контекстів, модерністський музичний твір з'являється як комплекс акцій, спрямованих на ті чи інші явища життя і мистецтва, де екзистенційне на внутрішньо текстовому рівні проявляється передусім крізь складові самого розглянутого тексту – його частини, образи-персонажі, структурно-семантичне насичення.

Російський дослідник А. Жолковський пропонує такі типологічні контексти, врахування яких у оцінці екзистенціальних мотивів модерністського Майстра є об'єктивно необхідними, а саме: конкретний підтекст, з яким грає твір; жанр, у якому він написаний, і котрий він, певною мірою, намагається оновити; уся система інваріантних (образних) для Майстра мотивів, теж, швидше за все, піддається модифікації; впливовий сучасний контекст, часто соціокультурний, у дружбі-ворожнечі з яким формується даний текст; той глибинний (міфологічний чи психологічний) архетип, що реалізований у добутку, можливо з новаторськими варіаціями; і, нарешті, весь (авто)біографічний текст життя і творчості модерністського митця.

У контексті камерної музики 20-х років минулого століття плідність інтертекстуального методу важко переоцінити. Привнесений на ґрунт камерного мистецтва досліджуваного часу, інтертекстуальний підхід зовсім не зводиться до пошуків безпосередніх запозичень та ілюзій, а відкриває нове коло цікавих можливостей, де під таким кутом зору виявляються ознаки екзистенційного дискурсу

крізь розуміння глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) піддрунтя аналізованих музичних текстів.

У третьому розділі «ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ЯК ОЗНАКА МОДЕРНІСТСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНІ» розглянута сама естетична картина екзистенційних характеристик Майстра – його героя – та самої музичної доктрини екзистенційного часу – у контексті камерної музики в Україні 20-х років, в якій екзистенційне проявляється на різних рівнях мистецької рефлексії в камерному жанрі: як твір з екзистенційно забарвленою картиною змістового насичення з відповідними формально-логічними та структурними проявами; та, зрештою, сам соціокультурний контекст, в якому існує Майстер.

Буттєвому виру в камерному жанрі 20-х сприяла переломна доба кінця XIX початку XX століть з її естетичним протистоянням між «старим» мистецьким дискурсом (який уже немовби себе віджив) та народженням нового (до речі, у 20-х роках XX століття нове мистецтво повнокровно функціонує) з ніби незвичними на перший погляд новими мистецькими орієнтирами та стереотипами. Тут екзистенційний момент *камерності* як пошуку моделей виразовості *внутрішнього, свого, особистого, інтимного світосприйняття* виступає тим стрижнем, навколо якого і формується модерністська мистецька доктрина.

Сама діалогічна ситуація естетико-культурного взаємозбагачення «захід – схід» на українському музичному небосхилі 20-х з позицій сьогодення розуміється як «спостережений етноцентризм, часто “прогресивний консерватизм” українського модерну, романтичний “акцент” в естетичному пережитті дійсності зумовили поміркований (в сенсі новацій) характер української музичної продукції першої третини XX ст., що особливо виразний на тлі екстрем західноєвропейського музичного модерну...» (О. Козаренко).

Виявлення екзистенційного в лоні камерної музики проявляє суть мистецько-естетичних орієнтирів модерністської творчості в Україні того часу. Цьому, безумовно, сприяє сама поетична метафора текстів камерно-вокального жанру часто з екзистенційними параметрами, які обиралися композиторами для романсового жанру. І, з огляду на такий поетичний контекст, екзистенційні мотиви проявляються як у представників-послідовників неоромантичної, ніби традиціоналістської групи у мистецтві України (Я. Степовий, В. Косенко, Л. Ревуцький та ін.) на рівні музичного оформлення поетичного тексту, так і у представників власне нового музичного дискурсу (Б. Лятошинський, І. Белза, Ю. Кофлер, З. Кассерн) – крім поетичних текстів (які самі по собі є надто модерністськими: митці часто використовували поезії символістські, східні, зокрема китайські, акмеїстські тощо) вже на рівні музичної мови оформлюється, так званий, новий монотематичний комплекс музично-виразових засобів, що спрямований на «світ одного героя» з його внутрішньо сформованими, мовби не об’єктивними, переживаннями. Саме в такому смисловому контексті – екзистенційне як певна доктрина виживання героя є домінуючою у визначенні смислів авторського задуму.

У параграфах цього підрозділу під різними кутами зору виявляється екзистенційне – від застосованого біографічного методу (вчинок і ситуація, що екзис-



тенційні за своєю сутністю) у вивченні епістолярій Б. Лятошинського часу 20-х до виявлення екзистенційних модусів на прикладі камерно-вокальної музики композитора, яка вперше вводиться до музикознавчого вжитку.

У параграфі «**Екзистенційна самотність і невпевненість як умова модерністської творчості Майстра**» розглядається пласт епістолярій Б. Лятошинського з метою простежити екзистенційне у світоглядній доктрині модерністського Майстра, в яких однією зі стрижневих сентенцій звучить *тема розчарування* у логіці суспільних процесів того часу, яке, своєї черги, стає осердям песимізму (суму, розчарувань тощо) – однією з головних образних тем.

У параграфі «**Існування-замкненість як поле образних пріоритетів**» (далі проводиться аналіз листів) розкривається поле екзистенційних пріоритетів композиторської творчості як *насага для творчості*. Практично всі дослідники феномену творчості підкреслюють його *позасвідомість, спонтанність, неконтрольованість* волею та розумом, а також змінність стану свідомості. Власне й екзистенційний аспект як символ образних пріоритетів, зокрема, у Б. Лятошинського пов'язаний з провідною роллю позасвідомого, домінуванням його над свідомістю у творчому акті, зокрема, ефект *безсилля волі* у натхненні. Екзистенційна образність народжується і зникає спонтанно, протиставляється первинним задумам митця (раціонально створеним планам художнього твору), найбільш яскраві і динамічні образи витісняють зі свідомості менш яскраві. Талановита особистість, нездатна пристосуватися до кон'юнктурних умов соціуму, модерністський Майстер творить мистецтво, що відображає суть його буття.

У параграфі «**Екзистенційна картина смислів камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського**» аналізуються образність камерно-вокальної музики Б. Лятошинського крізь екзистенційні модуси, означені М. Гайдеггером, пізніше – Ж.-П. Сартром. Коло екзистенційних образів-станів охоплює *позареальне, відсторонене* (відчужене), *нежиттєдайне* як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування. Яскравий приклад – чотири романси ор. 9 на слова поетів-символістів, де передусім вражає звучання символістичної поезії. Вона звучить напружено, естетично загострено, відповідаючи експресіоністичному стилю нового музичного мислення композитора.

Модус *смерті-трагедії* – наступна головна екзистенційна символіка образних змістів камерно-вокальної творчості 20-х років Б. Лятошинського. Тут тема *смерті*, як то смерть закоханих, смерть героя, самогубство, домінує в текстах романсів періоду 20-х років. Сам модус смерті проявляється за трьома образними втіленнями: *по-перше*, об'єктивна сюжетна смерть; *по-друге*, смерть як відчужена споглядальність, *по-третє*, смерть як «метафора екзистенційного сюжету», де образність – відверто трагічна, з необхідною умовою існування фантастики та фантазмагорії. У романсі «Із Метерлінка» найбільш виразно протікає цей апокаліптичний процес. Про смерть героя виразно говорить стороння особа, яка спостерігала її. Наречений (герой) гине від нерозділеного кохання: «я видала смерть, що молча ожидала...». Найбільш трагічним втіленням екзистенційного модусу є романс «Смерть» на слова І. Буніна: «Спокойно на погосте под луною».

Характерною ознакою екзистенційного є образність, яка вбирає *схильність до самопоглядання, зосередження на минулому, іншими словами – буття в собі*; як приклад потік поетичних метафор: романс «Приснився мені», текст Гейне – сон-маревно про трагічне кохання; «Хоч не звучать швидкоплинні пісні», текст Шеллі – ідея минулості життя і кохання; «Минулі дні», текст Шеллі – в роздумах героя виникає тінь померлого друга (він, поетичний герой, схильний до емоційної екзальтації, не боїться *смерті*, яка містична, чим і вабить його до себе); «Листя осіннє шуміло», текст Плещеева – поховання героя, природа ніби оплакує його; «Прокляте місце», текст Метерлінка – образ смерті, «...треті двері – невідомість...»; романс з однойменною назвою на текст Геббеля «...квітка червона, бо кров'ю її земля напоїла, напившись сама...» тощо. Сислове навантаження у романсовому жанрі Б. Лятошинського переконливо передається мелодико-гармонічними засобами: у вокальній партії музична декламація близька до поетичної, в якій кожне слово передається гнучкою й індивідуалізованою інтонацією та гармонією, де наявне інтонаційне виділення слів, котрі несуть найбільше смислове навантаження у створенні художнього образу-стану.

У підрозділі «Екзистенційне в об'єктиві музичного діалогу модерністських культурних традицій «Схід-Захід» в Україні: Лятошинський – Белза та Кофлер – Кассерн» розкривається *надкордонність* екзистенційних виявів у модерністському музичному мистецтві 20-х років ХХ століття (своєрідна екзистенційна мета-образність). Зокрема, беруться до уваги камерні твори, з *одного боку*, київських композиторів Б. Лятошинського і І. Белзи, з *іншого* – польських композиторів, які творили у Львові – Ю. Кофлера та З. Кассерна. Використання саме таких композиторських пар дало можливість: *по-перше*, простежити модерністські мистецькі зв'язки в контексті загальноєвропейського мистецького обміну (творчість Ю. Кофлера та З. Кассерна живиться на перетині між модерною Європою та радянською Україною; ці композитори існують поза «доцентровими» силами, живучи та творячи нове мистецтво у провінційному середовищі); *по-друге*, це новизна музичного матеріалу у дослідженні (твори цих митців ніколи раніше не були використані у вітчизняних музично-інтерпретаційних дослідженнях); *по-третє*, в аналізі використані камерні твори власне 20-х років, що досить об'єктивно висвітлюють екзистенційну змістову ситуацію творчості; *по-четверте*, обрання саме цих модерністських авторів викликано тим, що згодом, у кінці 30-х років (після приєднання Західної України до СРСР), між Б. Лятошинським та Ю. Кофлером і З. Кассерном виникне творча приязнь, хоча твори, які ми взяли для практичних аналізів екзистенційного в їх творчому доробку датуються десятиріччям раніше.

Як приклад, Варіаційний цикл Юзефа Кофлера оп. 23 на тему віденського вальсу Й. Штрауса акумулює розмаїту гру екзистенціальних змістів. Структуруючи стилістичне насичення циклу, ми віднайшли основні сфери «тексту-в-тексті», в яких найбільш виразно проступають екзистенційні характеристики, а саме: споглядальність та зосередженість як сфера фантазмагоричного й ареального; інтроспективне заглиблення, медитація як відсторонення від катастроф зовнішнього сві-



ту; дієвість як емоційна екзальтованість (невроз, іронія, сарказм); трагічний спомин, передчуття смерті – трагізм як система образного насичення; образи і стилі минулих епох як «свій та чужий, що крокують поряд».

Подібні екзистенційні смисли проступають у камерній музиці 20-х І. Белзи (здійснено аналіз Чотирьох прелюдій ор. 5 і вокального циклу «Фарфоровый павильон. Пять китайских стихотворений Н. Гумилева для одного голоса и фортепиано» ор. 23). Такому насиченому екзистенціально-мистецькому дискурсу сприяли: об'єктивна ситуація, зумовлена роками Першої світової та громадянської воєн, пов'язана із масовим винищенням молодих людей (модус *смерті* – стас для І. Белзи певним сюжетним тропом); молодий вік завжди гостро, емоційно насичено переживає маргінальні ситуації, що часто пов'язано в героя із нерозділеним коханням, гіпертрофованими відчуттями власної незахищеності перед світом тощо (від поетичної культури срібного віку); *невроз* як невід'ємна частина культури декадансу незмінно наявна і в камерно-вокальному жанрі І. Белзи, герой якого любить сумувати, переживати над своєю дещо штучною безвихіддю, доводячи себе до екзальтованого надломленого внутрішнього стану при відповідному зовнішньому спокої. Образний контекст природи екзистенційного у камерній творчості І. Белзи 20-х років на рівні музичної мови проступає через тритонові інтонації на визначальних моментах форми та як спосіб і напрям становлення акордової фактури; акордові лівтонові сходження; екзальтовано романтизовану речитативну трактовку вокальної партії; переосмислення традиційних виразових засобів; яскраво виражену біфункційність у становленні тональних центрів, що вміщує і тональне тяжіння і яскраві ознаки збільшеної гармонії (характерне використання паралельних квінт, різноманітних септакордових конструкцій, збільшених тризвуків, тритонових звучностей, біфункційних співставлень тощо).

У підрозділі «Екзистенційне в інтертекстуальному аналізі композиторської творчості модерністського часу 20-х років ХХ століття в Україні як «міфотворчість» про модерністський час» дається спроба оцінки творчого потягу модерністського митця до орієнтальної мистецької традиції, як безпосередній прояв *екзистенційного у світобаченні* (як внутрішня відстороненість, екзальтованість, інтровертивна медитація, відчуження від соціуму тощо), що привнесені на поетичне слов'янське тло Срібним віком, потребують певного інтертекстуального глумачення та глибше формують сучасні уявлення про екзистенційне в модерністській творчості 20-х років ХХ століття. У такому контексті детально розглянуто вокальний цикл «Три романси Бориса Лятошинського на вірші китайських поетів», що створений у 1925 році і який вперше вводиться до музикознавчого обігу. Сама екзистенційність у постмодерністській інтерпретації проявляється крізь *розкодування образних змістів «мовби міф про Схід»* (орієнтальність в європейській музичній традиції); екзистенційний символізм східних поетичних текстів – поетичний герой, обраний Лятошинським, самозаглиблений, мислить символами, існує поза реаліями об'єктивного часу. Як наслідок, екзистенційний смисл музичного тексту проявляється як апелювання до «образів та стилів» інших Майстрів (зокрема «*прочитування*» С. Рахманінова в музично-

му тексті романсів), як відчуження, характерна «медитативність» становлення музичної тканини тощо.

«Міф про Схід як спосіб відчуження від зовнішнього світу» у Б. Лятошинського перекикається з романтичним європейським музичним втіленням «міфу про Схід». У таких музичних міркуваннях густо використані псевдосхідні засоби (зокрема пентатонічні побудови). До того ж сам музичний настрій – сповільнений, мов медитація. При цьому у зверненні митців погромадянського часу до східної поезії екзистенційне проявляється через прихований певний соціальний контекст. Адже такого роду тексти майорять символами, а через цю символічну гру слів можна було сказати багато, не вдаючись до прямих висловлювань. Сама східна традиція споглядальності, виваженості, самозаглиблення як найкращим чином дає модерністському митцю можливість «сховатися» у своєму внутрішньому світі від соціальних негативізмів, що констатує екзистенційну спрямованість творчого доробку. До того ж, актуалізується сама ситуація певної гри розуму дослідника, виконавця, слухача тощо (інтертекстуальний момент – І. С.): для того, щоб зрозуміти суть потрібно скласти в одне ціле розмаїття відсилань (композиційні «дрібниці», символи поетичного тексту, образні суб'єктивні відчуття тощо). І лише тоді можуть прояснитися «потаємні смисли», закладені композитором. Така гра є принадами інтелекту, на що нерідко вказує композитор, рефлектуючи з приводу власного творчого доробку.

«Екзистенційне як символ поетичного тексту “Трьох романсів на вірші китайських поетів”» проявляється кризь: *по-перше*, загальний зміст, у якому поетичні образи-символи ніби перетікають з одного романсу в текст іншого, складається загальна цілісність сюжетної казки циклу, його екзистенційної спрямованості (перший доповнює об'єктивно сюжетно наступний, і, як синтез, глибини внутрішні міркування героя – третій романс); *по-друге*, складові екзистенційного світовідчуття, як то споглядання, самозаглиблення, страх, меланхолія, безвихідь тощо; *по-третє*, коло образів камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського відображає жіноче начало. До цього вокального циклу та після нього жіночий образ практично не з'являється у творчому доробку Б. Лятошинського за винятком романсу оп. 12 № 1 «Из Метерлінка».

«Інтертекстуальні відсилання “Трьох романсів на вірші китайських поетів” як «свій і чужий текст, які крокують поряд» простежується екзистенційне кризь цитування та аллюзії в даному музичному тексті («Трьох романсів»). При цьому відкривається звернення митця до постаті іншого Майстра (наразі до С. Рахманінов). Свідоме чи підсвідоме звернення розкриває для сучасного дослідника палітру екзистенційних за своєю природою символів часу, епохи, стилю тощо. До того ж, звернення до образної символіки у Б. Лятошинського часто має екзистенційно забарвлений потенціал – як гра в екзистенції – авторська *переключка-згода* з ідеями (як в нашому контексті) про самозаглиблення внутрішнього «Я» у світі власних міркувань митця. Це свого роду популярна в модерністську мистецьку добу проекція відображень, кризь яку Б. Лятошинський мовби повніс-



то адаптує до модерних ознак неоромантичну образність смислів від С. Рахманінова.

У **ВИСНОВКАХ** вперше в музикознавстві здійснено аналіз екзистенційного підґрунтя музичного мистецтва доби модернізму, а саме 20-х років ХХ століття; етап формування екзистенційного смислового дискурсу як пошуку нової мистецької світоглядної доктрини, цікавих аспектів самовираження *модерністського Майстра* – його мистецького героя, крізь образне тло якого у даному часовому зрізі потужно формується мистецька, мовби інваріантна, модель буттєво забарвлених смислів творчості. Сам феномен «екзистенційного» розглядається в єдності проявів його іманентних властивостей у філософії, естетиці й музиці, що дозволило систематизувати напрямки у трактуванні його сутності, які склалися в різних сферах знань, і дати аналітичну проекцію екзистенційного у камерній музиці 20-х років ХХ століття.

Такої ситуації з її об'єктивними і суб'єктивними проявами в реалізації екзистенційного на мистецькому ґрунті сприяв, з одного боку, історичний час з притаманними йому соціальними зривами, який багато в чому став фундаментом для екзистенційних орієнтирів музичної творчості в Україні. Очевидно, що екзистенційні ознаки найбільш випукло передає саме сфера камерного музикування як ідея камерності, чогось на кшталт інтровертивного, свого, що іманентно чи генетично притаманне камерному стилю вислову як світу індивідуального буття, як екзистенційне переживання модерністського Майстра.

До речі, сама екзистенційна природа камерної музичної творчості передається двома шляхами у зверненні композиторів означеного часу: з одного боку – звернення до вербальних поетичних рядків, де сама музична мова немовби «опирається» на традиційні музично-виразові засоби, і з іншого – камерно-інструментальна, камерно-вокальна творчість композиторів, які музичним експресіоністським пером значно заглиблюють смислові тропи поетичного тексту.

Означене поняття *модерністського Майстра* з його екзистенційною смисловою сферою. *Модерністського Майстра* «хвилює» камерність душі людини, згорбленої під тягарем буття. Звідси коло образів-станів у творчому доробку в романсовому жанрі охоплює позареальне, відсторонене, нежиттєдайне як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування.

Сама естетична картина екзистенційних характеристик камерного музичного жанру, більш узагальнено – музична доктрина екзистенційного в мистецтві України 20-х років ХХ століття проявляється у різних площинах мистецької рефлексії: як постать *модерністського Майстра* з відповідною філософією існування; як *твір* з його буттєвою картиною змістового насичення з відповідними формально-логічними та музично-структурними проявами.

Автоматично виникає ситуація *героя* як «прототипу» композиторської душі. Виведені метафоричні характеристики героя модерністського Майстра, а саме його схильність до самоспоглядання, зосередження на минулому; розмірковування про трагічне кохання, як тінь померлого друга; схильність до емоційної екзальтації, страху смерті, помисли що обертаються у площині недосяжного, ефемерно-

го, в основі своїй швидко минулого, по суті трагічного; трагізм із необхідною умовою існування фантастики та фантазмагорії – розкривають власне екзистенційну характеристику існування митця.

Застосований біографічний метод, який включає вивчення епістолярної спадщини, дає можливість у дещо іншій площині констатувати екзистенціальні риси у світоглядній доктрині *модерністського Майстра* 20-х років XX століття, де умовне протистояння *внутрішнього* і *зовнішнього* світів створює сприятливий ґрунт для ствердження екзистенційного світогляду, який формується шляхом умовної кризи традиційних мистецьких ідеалів та «заміни» їх на світоглядному рівні «довершеними» модерними рисами.

Усе це склало підстави для трактування концепції екзистенційного кризі «міф сучасного дослідника про модерністського митця». Для нас це поняття увібрало весь спектр екзистенціально-філософських думок, які відображуються в поведінці (епістоляріях, спогадах тощо) та певних знаках творчості Майстра (як звернення до певних стильових орієнтирів часу 20-х), де по суті несвідомо і відобразився увесь буттєвий вир модерністської філософії буття.

Оновлене розуміння «екзистенційного в модерністському мистецтві» кризі інтертекстуальне скло дало поштовх для розкодування смислових кодів буттєвого як своєрідної «картини кризі час», в якій на прикладі камерно-вокального циклу «Трьох романсів на вірші китайських поетів» Б. Лятошинського ми намагалися розкрити глибину екзистенціальних мотивів митця через мовби «реконструйовані» смислові коди, що при «звичайному» погляді лишаються ніби поза увагою. А саме, екзистенційне як «мовби міф про схід» – орієнтальність в європейській музичній традиції; символізм східних поетичних текстів, в яких герой – самозаглиблений, мислить символами, існує поза реаліями об'єктивного часу; де сама буттєвість музичного тексту проявляється на рівні апелювання до «образів та стилів» інших Майстрів тощо.

У роботі вперше здійснено смисловий аналіз вибраних творів камерного жанру 20-х років XX століття українських митців Б. Лятошинського, І. Белзи, Ю. Кофлера, З. Кассерна під екзистенційним кутом зору. Низка творів камерно-вокального жанру Б. Лятошинського, «Політональна прелюдія» З. Кассерна, Сонатина ор. 9 та «Варіації на тему віденського вальсу Й. Штрауса» ор. 23 Юзефа Кофлера вперше введені до наукового музикознавчого вивчення. Крім цього, здійснено доповнення до систематичного показника камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського 20-х років.

### **Основні положення дисертації викладено в публікаціях:**

1. Метод «вільної інтерпретації» на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано тв. 19 (1926) Бориса Лятошинського (до питання про філософсько-естетичні засади творчості композитора. 20-ті роки) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 8. Музичне виконавство. – Кн. 5. – Київ, 2000. – С. 58–65.



2. Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років) // Київське музикознавство: Збірник статей. – Вип. 5. – Київ, 2000. – С. 150–158.

3. Постаць майстра в об'єктиві екзистенціального діалогу культурних традицій // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). – Випуск 16. – Київ, 2002. – С. 217–224.

4. Екзистенціальна гра у тексті 24 прелюдій для фортепіано Івана Карабица // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 31. – Київ, 2003. – С. 125–135.

5. Екзистенціальний міф про модерністського митця. Сміслові коди камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського та Ігоря Белзи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 36. – Київ, 2005. – С. 43–52.

*Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського Майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні).* – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2005.

Дисертацію присвячено камерній музиці 20-х років ХХ століття в Україні в контексті екзистенційного філософсько-естетичного дискурсу. До наукового обігу введено поняття модерністського Майстра, митця означеного часу, для якого екзистенційна смислова сфера стає однією з домінуючих у творчій спадщині. Особливу увагу звернено на аналітичні розвідки екзистенційного на прикладі епістоляріїв, спогадів та виявлення означених характеристик-особливостей у камерному творчому доробку Б. Лятошинського, його учня – І. Белзи та композиторів З. Касерна та Ю. Кофлера. Використані у дисертації камерні твори у переважній більшості вперше залучаються до музикознавчої практики. Також внесені доповнення до систематичного покажчика камерно-вокальних творів Б. Лятошинського 1920-х років.

**Ключові слова:** модерністський Майстер, модерністська творчість, екзистенційне, модуси існування, екзистенційні мотиви, камерна музика, міфотворчість про модерністський час.

*Савчук И. Б. Экзистенциальные мотивы мироощущения модернистского Мастера (на материале камерной музыки 20-х годов ХХ столетия).* – Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. – Киев, 2005.

Диссертация посвящена камерной музыке 20-х годов ХХ века в Украине в контексте экзистенциального философско-эстетического дискурса. В украинское музыковедение диссертант вводит новые понятия экзистенциального и модернистского Мастера с авторским определением очерченных смысловых сфер.

В диссертации предложена система понимания экзистенциальных мотивов на примере камерного творчества композиторов 20-х годов XX века. Среди имен, творчество которых рассматривается с позиции экзистенциального смыслового контекста, – Б. Лятошинский, его ученик и последователь его творческого метода – И. Бэла, а также З. Кассерн, Ю. Кофлер.

В работе проведен комплексный анализ экзистенциальных мотивов, включивший анализ мироощущения музыкального Мастера. Для этого используется эпистолярное наследие Б. Лятошинского, в котором посредством биографического метода предпринимается попытка раскрытия экзистенциальных мотивов мироощущения композиторов 20-х годов XX века.

Использованные в диссертации камерные произведения в подавляющем большинстве впервые введены в исследовательское поле украинского музыковедения. Кроме этого, были внесены дополнения к систематическому показателю камерно-вокальных произведений Б. Лятошинского 1920-х годов.

**Ключевые слова:** модернистский Мастер, модернистское творчество, экзистенциальное, модусы существования, экзистенциальные мотивы, камерная музыка, мифотворчество о модернистском времени.

**I. B. Savchuk. *Existential Motives of a Modernistic Master's World Perception (using material of chamber music of 20th years of XX century in Ukraine)*.** – Manuscript. Dissertation for the scientific degree of Candidate of art sciences gaining, speciality 17.00.03 – Musical art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. – Kyiv, 2005.

Dissertation is devoted to the chamber music of 20th years of XX century in Ukraine in the context of existential philosophical-aesthetical discourse. The notion of a modernistic Master has been brought into the scientific practice, an artist living in the period defined, for whom an existential semantic sphere becomes the dominant one in the creative heritage. Special attention has been devoted to the analytical investigations of phenomena of existential with help of correspondence and memoirs studying and discovering of the noted descriptions-features in chamber creative reserve by B. Lyatoshinsky, by his student – I. Belza and by composers Z. Kassem and J. Kofler. The main body of chamber works used in dissertation are enlisted in musicologist practice for the first time. Besides, the additions to the systematic pointer of B. Lyatoshinsky's chamber-vocal works of 1920th years have been introduced.

**Keywords:** modernistic Master, modernistic creation, the existential, modulus of existence, existential motives, chamber music, myth's creation on modernistic time.

Підписано до друку 22. 11. 2005 р. Формат 70 x 90 1/16

Ум. друк. арк. 0,9. Обл. вид. арк. 1,0.

Наклад 100 прим. Зам. 101 2005 р.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

Київ-1, Іг'рушевського, 4





АВ 65.845

Мист.

Мист

ПЕРЕ