

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 821

**Цитування:**

Моклиця М. В. Міжмистецька теорія модернізму: роздуми над книгою Олени Корчової «Музичний модернізм як terra cognita». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 152-160.

Moklytsia M. (2021). Inter-artistic theory of modernism: reflections on the book by Elena Korchova "Musical modernism as terra cognita". *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 152-160 [in Ukrainian].

**Моклиця Марія Василівна,**  
докторка філологічних наук, професорка,  
професорка кафедри теорії літератури  
та зарубіжної літератури  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7984-4377>  
[moklytsja@gmail.com](mailto:moklytsja@gmail.com)

**МІЖМИСТЕЦЬКА ТЕОРІЯ МОДЕРНІЗМУ: РОЗДУМИ НАД КНИГОЮ  
ОЛЕНИ КОРЧОВОЇ «МУЗИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ ЯК TERRA COGNITA»**

**Мета дослідження:** проаналізувати теоретичний аспект концепції музичного модернізму О. Корчової, виявити дискусійні аспекти, важливі для створення міжмистецької теорії модернізму. **Методологія дослідження:** використані історико-культурологічний і компаративний методи, із залученням філософії і психології. **Новизна** дослідження полягає в тому, що музикознавча концепція модернізму зіставляється з літературознавчою, на основі чого доводиться необхідність створення міжмистецької теорії модернізму, необхідної в практиці стильового аналізу модерністських творів. **Висновки.** Важливим здобутком дослідження О. Корчової є пошук «стильової формули» кожного композитора епохи. Митець шукає не просто суголосний стиль чи форму, а – себе і свій власний стиль. Індивідуальний стиль не постає із простих комбінацій запозиченого. Стили модернізму конфліктують між собою, щоб їх з'єднувати, щоб уникнути еkleктики, треба знайти спосіб і причину для поєднання. Шлях пошуку власного стилю ніколи не буває чисто мистецьким, він завжди життєвий. Модерністи, ставлячи в естетиці на перше місце мистецтво, відкрили поняття життєтворчості, те, що відрізняє модерніста від митців попередніх епох. Життєтворчість – це особливий шлях митця у мистецтво, рух одночасно у двох вимірах, зовнішньому і внутрішньому, постійне їх узгодження і поступове перетворення себе самого, з життям і творами разом, на явище культури. І якщо це сталося – значить сформувалося щось неповторне, унікальне, цілком індивідуальне і водночас універсальне, щось оригінальне і цілісне, те, що стане цінністю для сучасників і нащадків, тобто авторський стиль. Як непросто кожному митцеві знайти свій стиль, так само непросто і досліднику знайти формулу цього стилю. Але без такої мети дослідження творчості будуть історіографічні, описові і риторичні. Важливо кожному науковцю, який досліджує конкретні тексти культури, розуміти тенденції епохи і психологію творчого процесу, усі закономірності, які об'єднують.

**Ключові слова:** модернізм, епоха, стиль, імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, неокласицизм.

*Moklytsia Maria, Dr.Sc. in Philology, Professor, Department of Literary Theory and Foreign Literature, Lesia Ukrainka Volyn National University*

**Inter-artistic theory of modernism: reflections on the book by Elena Korchova "Musical modernism as terra cognita"**

**The purpose of the article** is to analyze the theoretical aspect of the concept of musical modernism O. Korchova, to identify debatable aspects important for the creation of the inter-artistic theory of modernism. **Methodology:** used historical, cultural, and comparative methods, with the involvement of philosophy and psychology. **The scientific novelty** of the study is that the musicological concept of modernism is compared with the literary, which proves the need to create an inter-artistic theory of modernism, necessary in the practice of stylistic analysis of modernist works. **Conclusions.** An important achievement of O. Korchova's research is the search for a "stylistic formula" of each composer of the epoch. The artist is looking not just for a consonant style or form, but for himself and his style. Individual style does not arise from simple combinations of borrowed. Styles of modernism conflict with each other, to combine them, to avoid eclecticism, you need to find a way and a reason to combine. The way to find your style is

never purely artistic, it is always vital. Modernists, putting art in the first place in aesthetics, discovered the concept of life creation, which distinguishes the modernist from the artists of previous eras. Life-creation is a special way of an artist into art, movement simultaneously in two dimensions, external and internal, their constant coordination and gradual transformation of oneself, with life and works together, into a cultural phenomenon. And if this happened - then something unique was formed, unique, completely individual, and at the same time universal, something original and holistic, something that will become a value for contemporaries and descendants, that is, the author's style. Just as it is not easy for every artist to find his style, so it is not easy for a researcher to find a formula for this style. But without such a goal, the study of creativity will be historiographical, descriptive, and rhetorical. It is important for every scholar who studies specific texts of culture to understand the trends of the era and the psychology of the creative process, all the laws that unite.

**Keywords:** modernism, epoch, style, impressionism, symbolism, expressionism, futurism, surrealism, neoclassicism.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що для дослідження численних творів модернізму, в тому числі і таких, які набули статусу класичних, необхідна чітка теорія модернізму, досі ще не вироблена. Одна з причин – недостатня кількість міжмистецьких і філософських досліджень модернізму як епохи в історії європейської і світової культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Елементи теорії модернізму накопичувались від самого початку появи перших угруповань, зокрема у програмах і маніфестах, у дискусіях і статтях початку ХХ ст. Тоді ж з'явилися перші спроби узагальнити ці матеріали з філософської точки зору (Х. Ортега-і-Гассет). Але стильове розмаїття епохи зумовило певний герметизм мистецтвознавчих, музикознавчих, літературознавчих досліджень явищ модернізму. Численні праці, які можуть скласти міжмистецьку теорію модернізму – неохопне поле, але досі не виробилась ефективна методологія дослідження стилів модернізму, часто спільних для різних мистецтв.

Мета дослідження: проаналізувати теоретичний аспект концепції музичного модернізму О. Корчової, виявити дискусійні аспекти, важливі для створення міжмистецької теорії модернізму.

Виклад основного матеріалу. Науковці люблять називати об'єкт своїх досліджень «terra incognita»: данина поважній традиції і водночас риторичне підсилення власних зусиль. Олена Корчова цей вислів ставить в опозицію до неафористичного (зумисне заниженого) «terra cognita». Звісно, модернізм, зокрема й музичний, не міг протягом століття залишатися землею невідомою (де були і що робили численні покоління науковців?). Але назва провокує питання: якщо відома земля, то в чому сенс саме цієї розвідки? Чи варто досліджувати усім і так добре відоме? Відповідь на це питання Олена Корчова дає тверду й переконливу, а завершує вступне слово до монографії так: «Хочеться вірити, що

завдяки цій книзі подорож культурно-історичними маршрутами першої половини ХХ століття буде цікавою та корисною, а приставка in- у словосполученні terra incognita, котре цього разу прикладається до феномену музичного модернізму, назавжди щезне з наших професійних карт» [4, 12]. Не знаю, як почуватимуться музикознавці, мандруючи за допомогою цієї книги музичними світами ХХ століття, але для мене, літературознавиці й авторки теоретичної концепції модернізму, яку використовую (і пропагую через численні публікації) чверть століття, це була справді захоплива і корисна подорож, яка ще раз підтвердила: земля невідома – це часто поруч, саме те, що здається добре знаним. Думаю, що материк модернізму ще принесе чимало відкриттів, перш ніж стане terra cognita. Як і твори видатних митців, «тексти» культури багатозначні і багатозначні, вміння їх «відчитати» часто культура набуває протягом дуже тривалого часу. Свідченням цьому – історія з переоцінкою доби бароко, явища першої половини ХVII, яке відбулося аж у ХХ столітті. Не втратили актуальності і дослідження інших епох в історії європейської культури. Зокрема, дуже актуальна проблема для пострадянських країн – зняття негативних маркерів з епохи Середньовіччя. Що ж до Модернізму, то навряд чи його дослідження стане колись неактуальним<sup>1</sup>.

«Головною причиною слабкого представництва терміну «модернізм» у вітчизняному музикознавчому просторі є його вперто відтворюваний навіть у наші дні радянський ідеологічний вміст...» [4, 21]; «...вітчизняна теорія музичного модернізму перебуває на стадії первинного оформлення, про що свідчать і вибірковість застосування поняття, і відсутність його чіткого визначення» [4, 31]. Можна те саме сказати про літературний модернізм, хоча вже три десятиліття відсутні заборони і написані численні книги.

Олена Корчова на самому початку «подорожі» викладає «мапу» і чітко формулює

правила. Одразу виділене жирним шрифтом авторське визначення модернізму: «Музичний модернізм – це епохальний період розвитку європейського музичного мистецтва від кінця 80-х років XIX століття до кінця 30-х років XX століття, впродовж якого відбувається поступовий перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови» [4, 32]. Так само можна позначити межі літературного модернізму, принаймні у своїй першій монографії «Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика» (Луцьк, 1998) я подавала саме такі межі епохи. Втім, межі епох завжди розмиті, через поступове поширення явищ. В українську літературу модернізм прийшов із запізненням на десятиліття і через історичні обставини не зміг розгорнутися до кінця. Очевидно, що відома своїми здобутками і маніфестацією сюрреалізму Нью-Йоркська група поетів, утворена після Другої світової війни, є абсолютно органічною часткою епохи Модернізму. Апелюючи до досвіду одного із чільних представників групи, не лише письменника, а й критика, Ю. Тарнавського, залучу принагідно його формулу модернізму: «Про Аполінера, Маяковського, Семенка, Пікассо, Полока, Воргола і т.д., і т.д. нема що й говорити. Вони професійні модерністи, а егоцентризм – це одна з характеристик, які модернізм перейняв від романтизму. / Модернізм, це не мистецький рух чи стиль, а спосіб думання, бачення світу, настанова – метарух чи метастиль» [10, 197]. Стаття 2001 р. написана з метою наголосити Нью-Йоркську групу саме як послідовно модерністську.

І такі «до-виконані» у повоєнний час проекти властиві багатьом національним культурам. Скажімо, латиноамериканський роман 1950-60-х років – це суто модерністське явище. Загалом межу з точністю до десятиліття провести і неможливо, і немає сенсу.

Але: якщо «епохальний», то «епоха». Епоха – це не лише метафора, а й поняття історичне, період в історії культури, важлива сходинка, етап. Щось цілком певне забарвлює всі явища і процеси періоду, відбивається у світогляді, науці, літературі, усіх мистецтвах, модах і навіть у побутовому житті. Якщо Модернізм – епоха (очевидно, що це саме так, адже останні понад сто років лише це поняття функціонує як об'єднувальна назва, плюс похідне від нього постмодернізм), то з'являється питання питань: що є її стрижнем? У наведеному визначенні О. Корчової названа лише одна така ознака: полістильовий устрій.

Можна погодитись, що це тотальна, очевидна ознака усієї епохи Модернізму (особливо якщо порівнювати її з попередніми), але навряд чи стрижнева, скоріш за все вона похідна від чогось іншого. Стильове розмаїття (іноді воно здається хаосом) – це поверхня культури. Чим більш строката поверхня, тим ймовірніше, що на глибині, схований від більшості очей, працює «двигун», який цю строкатість зумовлює.

На мою думку, усі процеси (і парадокси) епохи Модернізму пов'язані з інститутом авторства. Як довели психологи (філософо-психологи, психоаналітики, етнологи, лінгвісти, міфознавці, письменники...) XX століття, основу будь-яких явищ культури треба шукати у внутрішньому світі людини, у психіці й психології. З. Фройд, дослідивши творчість трьох видатних митців минулого – Леонардо да Вінчі, Шекспіра і Достоевського, показав, наскільки неможливо митцеві відірватись у творчості від пережитого у житті, сформулював нову концепцію творчості, відому під назвою «сублімація». К.-Г. Юнг, простеживши історію європейської культури від Августина й Тертуліана до сучасності, переконливо показав, що відомий з античних часів поділ митців на реалістів і романтиків базується на психологічній основі: екстравертній та інтровертній психіці людини. Наступні покоління науковців розширювали і доповнювали знання про психологію творчості.

Свого часу, як і пані Олена, я теж намагалася впорядкувати хаос модернізму, структурувати епоху. Йдучи від літературної практики (простого читацького захоплення літературою модернізму), я зрештою відчула, що видимий хаос стосується лише поверхні культури, а глибше дуже багато спільного між авторами і національними літературами. Хтось цю рису називав суб'єктивізмом, хтось – гіпертрофованим «Я» митця, ще хтось життєтворчістю, або ж дегуманізацією мистецтва (Х. Ортега-і-Гассет, до якого ще звернемось). Очевидно, що відмінність періоду від попередніх задекларована як ніколи масово, ніколи не було стільки маніфестів, поети ніколи не присвячували стільки поезій проблемам мистецтва і творчості, ніколи так не мучились над простим питанням «Навіщо мистецтво?», ніколи так не зосереджувались на дослідженні й оприлюдненні власної робітні. А ще культові персонажі епохи: Шопенгауер, Ніцше, Фройд – надто вимовні, вимагають зосередитись саме на психології творчості. Якщо базуватись на психології, парадокси модернізму знаходять своє пояснення. Епоха Модернізму поставила в

епіцентр культури людину внутрішню, з якої й проростає вся культура. Внутрішня людина стає головним естетичним об'єктом, отже для кожного автора – він сам. Про що б не писав модерніст – він пише про себе, виражає себе. Відмінність від романтика в тому, що невід'ємним процесом творчості стає не пряме (суцільно емоційне), а опосередковане самовираження. Розмаїття стилів – це наслідок індивідуалізації творчого процесу. Кожен яскравий представник модернізму входить у культуру з настільки оригінальним внутрішнім світом і відповідним оригінальним оформленням, що попервах спроби сучасників ідентифікувати автора виглядають просто безпомічними. Відома історія з обговоренням роману «Улісс» Дж. Джойса (1922): резонансний твір більшість критиків схильні були визначити як реалістичний або реалістично-натуралістичний, хоча було очевидно, що твір органічний саме для модерністської літератури. І з часом роман таки став знаковим твором епохи Модернізму. Не можу не посперечатися на перше українське дослідження роману, здійснене мисткинею і мистецтвознавчицею, письменницею, мислителькою (словом, усебічно обдарованою, яскравою особистістю, характерною постаттю епохи Модернізму) Дарією Віконською на початку 1930-х років: книга «...спочатку вразила мене різноманітністю літературної форми. На перший погляд, ця різноманітність, здавалось, переходила на деяких сторінках у хаос, навіть безглуздя. Згодом полонило мене одне речення, за ним друге, третє. Слова вилискувались проблисками інтуїції, грубий друк ставав місцями прозорим, гейби через нього пробивалось глибоке трансцендентне значення цих явищ життя. Краса вислову тут і там чарувала мене, як чарує музичний твір, завдяки якому родяться в нас невідомі нам досі, хвилюючі почування» [1, 19]. Зайве казати, що твір читано в оригіналі.

У результаті вивчення філософського і психологічного дискурсів епохи і поезики творів літературного модернізму, перелік модерністських стилів я скоротила до п'яти позицій, згодом навіть до чотирьох, відділивши окремо імпресіонізм (техніка опису, яка легко сполучується з будь-яким стилем): символізм, експресіонізм, футуризм і сюрреалізм. Так само, як і в музиці, імпресіонізм в літературі невід'ємний від символізму, але специфіка кожного мистецтва впливає на ієрархію стилів. Для живопису чотири головні стильові напрями модернізму – це імпресіонізм, експресіонізм, абстракціонізм і сюрреалізм. Звісно, трапляються і символістські, і футуристичні твори, але

скоріше як доповнення, відгалуження, або ж стильові течії (символізм – імпресіонізму, футуризм – абстракціонізму). Є універсальні стилі, а є локальні (якщо використати терміни Корчової), але вони можуть мінятися місцями залежно від специфіки мистецтва. Користуючись всіма найбільш популярними термінами, якими називають стилі модернізму, я все ж виділяю чотири головні маршрути модернізму (водночас і чотири сходинки): 1) символізм/імпресіонізм (йому передують декадентство): філософія двох світів, мова символів, настроєвість зображення, середньовічно-бароковий дискурс, психологія інтуїтивіста; 2) експресіонізм: соціальний глобалізм (крик з приводу неправильного світоустрою), загострена конфліктність, мова алегорій, схематизм, гіперболізм, дискурс класицизму, психологія емоційного екстраверта; 3) футуризм: утвердження цивілізації, скасування традиції, оновлення словника, ренесансний дискурс, психологія сенсорного урбаніста; 4) сюрреалізм: внутрішній світ – рівноцінна зовнішньому реальність, процес творчості як рефлексія і психоаналіз, мова метафори, парадоксів, двійництва (дзеркала), бароковий дискурс, психологія раціоналіста у процесі самопізнання [7].

Ясна річ, специфіка саме літературного матеріалу визначила дуже багато, тому на перший погляд моя концепція може видатись суттєво іншою. Але я сприйняла теорію модернізму Олени Корчової як суголосну моїй, коли відмінність визначається лише специфікою головного об'єкта дослідження.

До речі, Олена Корчова часто звертається до літературних, живописних чи архітектурних аналогій, демонструючи нахил теоретика апелювати до подібних процесів в суміжних мистецтвах. Це проблема, яку на матеріалі модернізму охоче досліджують компаративісти, в тому числі й українські.<sup>2</sup> І це закономірно: для модернізму характерна не тільки полістильовість, а й синтез мистецтв, про який Лесь Курбас ще 1919 року висловився так: «...елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні і ті ж і кожне з мистецтв містить у всій повноті всі інші. / Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань – що з цього сміє одкинути актор, який хоче бути справнішим артистом? / Мистецтво – єдине і нерозривно-органічне» (зі статті Леся Курбаса «Незалежна студія при Молодому театрі у Києві») [5, 224].

Теорія оперує словником термінів, спільним для більшості гуманітарних наук. І все ж специфіка мистецтва для ідентифікації стилю надто важлива, насамперед через суттєві різночитання одних і тих самих понять. А для вироблення спільної теорії модернізму важливо узгодити ключові поняття, зафіксувати, коли і чому відбуваються сходження/розходження тлумачень.

До початкового визначення О. Корчова додає по ходу дослідження низку інших ознак: «...якщо для мистецтва класичної доби головним мірилом художньої досконалості виступала категорія прекрасного, у добу модернізму це місце вочевидь посідає категорія нового» [4, 35]. Для координації з літературним контекстом треба уточнити, що поняття «класична епоха» для характеристики літературного розвитку надто абстрактне, адже охоплює кілька тисячоліть і низку епох. Можна, звісно, врахувати уживаний в філософії поділ на класичну і новочасну епоху. На думку відомого німецького філософа Ю. Габермаса, «У цьому дискурсі вже з кінця XVIII століття Модерн стає однією з головних філософських тем» [2, 11]. Але тоді втрачається кожна епоха цього періоду як самодостатній об'єкт, а міжмистецька дискусія навряд чи приведе до консенсусу. Якщо нас цікавлять якісні зміни від періоду до періоду, краще оперувати категоріями епох, межі яких менш дискусійні, більш дієві при дослідженні конкретних мистецьких явищ. Тисячолітні епохи, базові для європейської цивілізації, Античність і Середньовіччя (VIII до н.е. – IV ст.; V – XIV), переважно погоджені у межах, звісно, із залученням внутрішньої періодизації. Не мають підстав для широкої дискусії і межі наступних епох, адже прокреслити їх допомагають епохальні історичні події, суспільно-економічні зсуви і гострі літературно-мистецькі дискусії. Літературознавці, як і музикознавці, широко застосовують поняття «класицизм» і «неокласицизм», але для літературознавців перше – це явище другої половини XVII – XVIII століть (між бароко і романтизмом), з відповідним назві напрямом і стилем в осерді. Неокласицизм – так само, як у музиці, в літературі це складова модернізму, один із його стильових векторів.

Зрозуміло, що для музики, меншою мірою залежної від суспільно-історичних процесів, ніж література, поняття «класична» епоха цілком доцільне. Втім, заради увиразнення теорії, варто було б уточнити, що класична епоха в музиці – це також принаймні три суттєво різні етапи: бароковий, класицистський і романтичний (реалізм для

музики, як і для поезії, – поняття неактуальне, хоча під впливом літератури і театру і в них відбулися певні зміни).

Що ж до категорії нового, здається, однаково актуальною для всіх без винятку явищ культури епохи Модернізму, то воно все ж потребує обговорення, принаймні, в якості основного розмежувального критерію. Традиція і новаторство – це діалектична єдність (за Гегелем), або бінарна опозиція (за структуралістами) будь-якої культури, вічний двигун для забезпечення розвитку. Будь-яка традиція рано чи пізно застаріває і потребує оновлення, іноді еволюційного, а іноді – революційного.

Розглядаючи музичний модернізм як системне явище, О. Корчова наводить низку характеристик музичного модернізму як епохального явища культури. Майже все можна взяти на озброєння й мистецтвознавцям, і літературознавцям, долучити до загальної теорії модернізму. Тому вважаю за доцільне кожен пункт прокоментувати. Але спершу наведу визначення модернізму, яке належить видатному іспанському філософу Х. Ортезі-і-Гассету, стаття якого «Дегуманізація мистецтва» є однією із ключових праць про модернізм, написаних в коловороті того часу (1920-і роки): «Він (новий стиль – М.М.) прагне: 1) дегуманізувати мистецтво; 2) уникати життєподібних форм; 3) щоб витвір мистецтва був нічим іншим, тільки витвором мистецтва; 4) вважати мистецтво лише грою, і більше нічим; 5) бути глибоко іронічним; 6) стерегтися подробиць і тим самим прагнути ретельного виконання; 7) на думку молодих митців, мистецтво – це щось несерйозне, що не впливає на життя» [9, 245].

На думку Корчової, в модернізмі «втрачається сакральність ритуалів професійного мистецтва», «послаблюється інститут авторства». Звісно, це так: модернізм відкриває шлях у культуру для значно ширшого кола діячів. Але автор, як ніколи, в шанобі: Творець, Деміург. Наскрізним для періоду є образ Нарциса (безвідносно до конкретних імен) як концепт митця нового часу. Дещо пізніше Г. Маркузе доєднає його до Орфея і підсумує як знакову пару модернізму. В образах Орфея і Нарциса «примірюються Ерос і Танатос», Орфей і Нарцис несуть світові не руйнування і страх, а красу [6, 168].

На зміну митцеві-суспільнику (включно з романтиками) приходять егоцентрик, автор не лише творів, а й власного життєвого шляху, який стає і естетичним об'єктом, і складником творчого процесу.

«Полістильовий принцип» (так звані -ізми, дуже численні): тут, немає сумніву, строкатість епохи впадає в око, який фрагмент для розгляду ми б не обрали. Питання інше: чому? Звідки раптом це взялося?

Наступний пункт: «Модерністські явища розвиваються одночасно...», по горизонталі і по вертикалі. Так, на якомусь етапі всі явища взаємодіють і перетинаються, утворюють певну систему координат. І все ж є глибока логіка в тому, що першим в літературі розгорнувся символізм, далі оформився експресіонізм, після нього – футуризм, а згодом сюрреалізм. Модернізм «перечитує» попередні епохи і по чергово актуалізує кожну з них. Прискорений повтор культурного розвитку, що передує Модернізму. Таке свого роду «прокручування» дискурсів, якщо асоціювати з кіно, внаслідок якого і з'явилися усі не лише -ізми, а й -нео. У живописі процес відкриває імпресіонізм, ледь дистанційований від реалізму, його палким опонентом стає експресіонізм, який знецінює усі складні вміння реалістів, легітимуює простоту дитячого малюнка і живопис самоуків. А тоді з'являється «Чорний квадрат» К. Малевича, знакова картина абстрактного живопису, вікно в безодню (Кандинський) або завіса між митцем і зовнішнім світом, дозвіл малювати не навколишнє (його копіювати складно і вже нема сенсу, бо це місце у культурі захопила фотографія), а будь-що, самі лінії і барви, наприклад. Не лише, власне, абстракціонізм, а й численні кубо- й его- футуризми, дадаїзм, примітивізм народилися внаслідок цього дозволу. Ясна річ, не один Малевич його автор. Завдяки йому – принципово важливий крок далі від природи, з якою живописець століттями мусив змагатися. Після цього перевороту свідомості природа знову повернеться, вже у творчості сюрреалістів, але у формі іншої реальності, підглянутої у власних сновидіннях.

У наступному пункті йдеться про два культурних вектори епохи – модерний (поміркований) і авангардний (радикальний), які взаємодіють. Це простий і переконливий спосіб «помирити» опонентів, адже очевидно, що модернізм в цілому досить радикальний (інакше звідки стільки новацій?), але завжди існує градація. Хтось на перше місце ставить проблему «розчистити місце від старого», а хтось – знайти для нового місце поміж старого. Радикалізм накопичується (кожне наступне явище сміливіше за попереднє), поки не стане основою естетики. Але, для прикладу, у Краківському Авангарді 1920-х рр. мирно уживаються досить різні за стилем автори, спільним є хіба правило трьох М (місто-маси-

машини), сформульоване Т. Пайпером (три М зберігаються і в перекладі на українську). Настільки влучне правило, що під ним підпишуться урбаністи усіх країн, і дехто з опонентів Краківського Авангарду – варшавських «Скамандритів», шанувальників традиції, творців раннього польського модернізму [див. про це у В. Моренця: 8]. Це іменно вектори, які взаємодіють, причому, переважно, у творчості більшості модерністів.

Ще один пункт концепції процитую повністю: «Жоден із представників модернізму не є носієм єдиного («чистого») стилю, але кожен проходить складний шлях пошуків власної творчої ідентичності, що для митця передбачає момент (моменти) стильового самовизначення, а для дослідника – пошук певної «стильової формули його творчості» [4, 39]. Важлива думка, яка повністю відповідає моїй концепції. І вперше, на жаль, вона трапилася мені в музикознавчій, а не літературознавчій монографії.

У розвідках українських дослідників періоду літературного модернізму можна часто натрапити на першу частину цього визначення («чистих» не буває), як підсумок загальної характеристики стильових шукань. У кожного автора цього періоду обов'язково знайдеться хоч дрібка символізму-імпресіонізму, експресіонізму й сюрреалізму (імажизму, імажинізму – хто яку літературу вивчає), трохи рідше, але також і футуризму, дадаїзму, конструктивізму і дрібніших змін. Втім, перелік не безкінечний, а тому «стильова формула» виходить у всіх модерністів приблизно однакова. Усі модерністи стежать за сучасною літературою, усі мають слух і вміння підхоплювати наймодніші мотиви. Якщо стиль розбити на фрагменти й ігнорувати його змістову і формальну функцію, то, справді, у всіх митців періоду набір засобів виявиться той самий.

Дуже важливо до першої частини («чистота» у мистецтві загалом сумнівна вартість) додати оте «але»: але шлях, але стильове самовизначення. Митець шукає не просто йому суголосний стиль чи форму, а – себе і свій власний стиль. Чи може індивідуальний стиль постати із простих комбінацій запозиченого? Звісно, ні. Стилі модернізму конфліктують між собою, щоб їх з'єднати, треба знайти спосіб і причину, інакше вийде не індивідуальний стиль, а еkleктика. Чим талановитіший автор, тим вищу планку вимог до себе ставить. Першорядні здатні кинути виклик усім сучасникам, або цілій традиції (Культурному Канону, за Юнгом), але це не забезпечить автономії. Все одно шлях, і він ніколи не буває

чисто мистецьким, точніше, він завжди життєтворчість. Втім, це і є питома риса модерніста, відмінного від митця попередніх епох. Життєтворчість – це особливий шлях митця у мистецтво, рух одночасно у двох вимірах, зовнішньому і внутрішньому, постійне їх узгодження і поступове перетворення себе самого, з життям і творами разом, на явище культури. І якщо це сталося – значить сформувалося щось неповторне, унікальне, цілком індивідуальне і водночас універсальне, щось оригінальне і цілісне, те, що стане цінністю для сучасників і нащадків, тобто авторський стиль. Як непросто кожному митцеві знайти свій стиль, так само непросто і досліднику знайти формулу цього стилю. Але якщо не шукати – лишиться історіографія, описовість і риторика.

Те, що наведена характеристика модернізму є для Олени Корчової не просто теорією, а дієвою теорією, а її дослідницька стратегія – це, насамперед, пошук «стильової формули» для кожного композитора, підтверджують другий і третій розділи монографії. Тут я вже не стільки суміжний науковець, скільки читач, вдячний читач: стильові характеристики композиторів, творчість яких я також свого часу виділила як суголосну літературному модернізму, справді відповідають визначенню «стильова формула», захоплюють цілісністю, влучністю і переконливістю.

Деякі параграфи, попри моє дилетантство в музиці, хочеться дописати – настільки вони потрапляють «в яблучко», настільки суголосні моєму сприйняттю і розумінню.

Дописати – не означає, що у дослідженні є якісь прогалини, відсутність чогось: дописати хочеться іншим матеріалом, тим, в якому я краще орієнтуюсь. Тобто розширити контекст і увиразнити міжмистецьку типологію. Оскільки це додасть аргументів до обґрунтування необхідності теорії модернізму, спільної для всіх гуманітаріїв і дієвої, спробую «дописати» розділ про улюбленого Карла Орфа.

На думку музикознавців, творчість Орфа належить до так званого мюнхенського неокласицизму. Поняття «неокласицизм» універсальне, а для музики взагалі одне з ключових (класична епоха – романтизм – антиромантизм – неокласицизм – так можна визначити основні етапи розвитку саме музичного мистецтва). Але кожна сфера має суттєві відмінності, і саме літературний неокласицизм суттєво відрізняється від музичного. Є українські науковці, які вважають, що неокласицизм – це міф, надумана концепція, а в літературі його взагалі

не існувало. Разом з тим, це поняття – чи не одне з найбільш вживаних у літературознавчих дослідженнях діаспори, часом письменників і науковців в одній особі (І. Качуровський). Дразлива тема – місце неокласиків у літературі модернізму (одні бачать його як модерністське угруповання, інші – чи не послідовним опонентом модерністів). Ну і, ясна річ, найбільш дискусійна тема – хто є неокласиком і які саме твори. Адже класицисти і романтики – засадничі, на естетичному рівні, опоненти, те саме зберігається і в диспозиції неокласик/неоромантик. Протилежності дуже складно з'єднати в цілість. А головне – навіщо? На якій основі ці протилежності мають узгодитись?

Так чи інакше, в темі літературного модернізму неокласицизм – це локальне явище, не стільки стиль, скільки вектор, який визначає ставлення до традиції: яке місце вона має посісти у посиленому новаторстві. Тому для мене визначення «Карл Орф – неокласик» зрозуміле в сенсі «класик ХХ століття». Я, звісно, враховую, що з музикознавчої точки зору така ідентифікація обґрунтована. А «стильова формула» Орфа, висунувана О. Корчовою, загалом не викликала жодних заперечень, навпаки, прояснила мені моє досі неусвідомлене виділення Орфа серед інших композиторів-модерністів. Ось якими «стильовими формулами» супроводжує Корчова свої «портрети» композиторів: «...К. Орф створив альтернативну до оперної моделі сучасного музичного театру. У ній він відкинув уже неактуальні психологічну сюжетність і героєцентризм; покінчив із диктатурою сольного вокалу, висунувши на перше драматургічне місце хор; суттєво розсунув горизонти жанрового синтезу, включивши до арсеналу, наприклад, елементи пантоміми; переніс головний смисловий акцент з колізії на дійство, а принагідно скасував іще кілька питомих оперних романтичних засад: наскрізний характер розвитку, віртуозність співу, традиційні уявлення про структуру» [4, 278]. Звісно, це не вся «стильова формула»: цілий параграф про Орфа і є такою формулою, як і параграфи про інших композиторів.

Тут не втримаюсь від літературної паралелі, розгорнутої відомим медієвістом, поетом і літературознавцем І. Качуровським: «...в монастирі Бенедиктсберн 1803 року секвестровано бібліотеку, серед скарбів якої знайдено збірник жартівливих, любовних, застольних, ігорних, повчально-дидактичних і, навпаки, блюзнірських пісень та віршів. 1847 року цей збірник опублікував Йозеф Андреас

Шмеллер (1785-1852), назвавши його *Carmina Virgana*, що можна перекласти як «Баварський пісенник» [3, 186]. Качуровський подає кілька текстів збірника у власних перекладах, зокрема ті з них, що увійшли до однойменної ораторії Карла Орфа.

Для мене представлений перелік новацій Орфа є переліком ознак, які визначають його, насамперед, як видатного модерніста епохи, одного з найбільш оригінальних авторів, стиль якого вирізняється особливою експресивністю, контрастивністю, поєднанням архаїчного і сучасного, характерним для неоміфологізму ХХ століття, дитинного й високоінтелектуального, індивідуального й вселюдського, тощо, тощо. І ще – він абсолютно органічна постать німецького модернізму, зокрема експресіонізму, який, в той чи інший спосіб, підпорядкував собі усі модерністські рухи в німецько-австрійській культурі, вважається і досі найбільш репрезентативним, суголосним ментальності (духу) німецької нації. Експресіонізм природно еволюціонував від романтизму, закоріненого в національне героїчне минуле. Тандем Вагнер/Ніцше, знаковий не лише для німецької, а й для європейської культури другої половини ХІХ ст., вже окреслив постання майбутнього експресіонізму, а внаслідок наслідування цих авторів – експресіонізм поширився Європою раніше, ніж був задекларований. Яскраво експресіоністські твори ми знаходимо серед творів символістів/імпресіоністів кінця ХІХ ст. – у С. Малларме, К. Гамсуна, С. Пшебишевського, Ф. Сологуба, В. Стефаника, багатьох інших. Експресіонізм є наслідком анти-цивілізаційних процесів, спробою захисту природної людини, природного (читай – також архаїчного) світу від наступу техніки, урбанізму, масовізму, перед лицем світових катаклізмів.

Органічна складова європейського експресіонізму – експресіонізм український, багатий і творами, й авторами світового рівня, згадаємо хоч би О. Довженка і Леся Курбаса. «В питаннях стилю величезний вплив на «Березіль» справив німецький експресіонізм...» [11, 248].

Олена Корчова вживає в характеристиці стилю Орфа поняття експресивний (хто іще такий експресивний, як Орф?), але, ясна річ, не визначає саме так індивідуальний стиль композитора. Та в цьому, мабуть, і нема потреби. Сильова формула Орфа, при всіх неминучих розбіжностях, зумовлених специфікою різних мистецтв, цілком прийнятна і для мене, а узгодження словника не вимагає особливих зусиль. Це значить, що

теорія дослідниці дієва, що її робота з конкретними текстами й авторами спирається на інструментарій, який не підводить дослідника, а виводить його на нові обшири.

Наукова новизна пропонованого дослідження полягає в тому, що музикознавча концепція модернізму зіставляється з літературознавчою, на основі чого доводиться необхідність створення міжмистецької теорії модернізму, необхідної в практиці стильового аналізу модерністських творів.

Висновки. Міжмистецька теорія модернізму не повинна бути абстрактним теоретизуванням, навпаки, вона покликана стати теоретичною базою практичних методів дослідження індивідуального стилю митця. Саме це і вирізняє працю О. Корчової з-поміж інших подібних праць (одні з них теорію компілюють із численних цитат, які передують довільному аналізу творів, інші теоретизують безвідносно до конкретних текстів). Її теорія створена на основі доброго знання музичних творів, тому вона ефективна і може бути використана в інших галузях мистецтва.

Мені в теорії модернізму Корчової бракує психологічного компоненту, але його відсутність щедро компенсується опертям на філософію й естетику, високим інтелектуалізмом і... чудовим авторським стилем. Не хочу в чийсь очак применшити науковість розвідки (тут нехай говорять музикознавці, але вона вочевидь найвища), але скажу важливе: книга читається на одному подихові. Звісно, вражає професіоналізм зробленого аналізу, але тут я свідомо своїх обмежень. Зате можу оцінити інше, те, що, можливо, не побачать музикознавці: глибину суджень, яка завжди вирізняє справжнього науковця, а не просто вузького фахівця. Книга просякнута авторською присутністю, небайдужістю, емоційністю, гострим розумом і оригінальним поглядом на все, що цей погляд охопить. Книга людини, яка не може не втягувати сторонніх у поле свого впливу.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Велика буква (Модернізм) не для посиленого піетету, а згідно з правилами граматики як назва. Чому Ренесанс? Але бароко, класицизм, романтизм? Граматичної логіки нема, але зате є логіка ідеологічна: Ренесанс за радянських часів був єдиною епохою, яку гуманітарії мали право маркувати позитивно.

<sup>1</sup> Одне з останніх досліджень – докторська дисертація Н. Мочернюк («Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.).



## Література

## References

1. Віконська Д. Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя. Жінка в чорному / Упоряд. В. Габор. Львів: Піраміда, 2013. С. 15-75.
2. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Пер. з нім. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с.
3. Качуровський І. «Carmina Burana» як літературна пам'ятка / Генерика і архітектоніка. Кн. 1. Література європейського Середньовіччя. Київ: Вид-во «Києво-Могилянська академія», 2005. С.185-193.
4. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
5. Курбас Лесь. Березіль: із творчої спадщини / Упоряд. та авт. прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ: Дніпро, 1988. 518 с.
6. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда / Пер. с англ. и предисл. А. А. Юдин. Киев: «ИСА», 1995. 528 с.
7. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Вид. друге, змінене і доповнене. Луцьк: Волинський державний університет, 2002. 390 с.
8. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. – Україна і Польща. Київ: Вид-во С. Павличко «Основи», 2002. 327 с.
9. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва / Вибрані праці / Пер. з ісп. Київ: Основи, 1994. С. 238-272.
10. Гарнавський Ю. Модернізм, це теж гуманізм / Квіти хворому. Статті, критика, розмови. Львів: Піраміда, 2012. С. 195-211.
11. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. Друге видання. Київ: Ніка-центр, 2015. 384 с.

1. Vikonska, D. (2013). James Joyce. The secret of his artistic face. Woman in black. Lviv: Pyramid [In Ukrainian].
2. Habermas, Y. (2001). Philosophical discourse of Modernism. Kyiv: The Fourth Wave [In Ukrainian].
3. Kachurovsky, I. (2005) "Carmina Burana" as a literary monument / Generics and architecture. Book 1. Literature of the European Middle Ages. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy [In Ukrainian].
4. Korchova, O. (2020). Musical modernism as terra cognita. Kyiv: Musical Ukraine [In Ukrainian].
5. Kurbas, Les (1988). Berezil: from creative heritage. Kyiv: Dnipro [In Ukrainian].
6. Marcuse, G. (1995). Eros and civilization: A philosophical study of Freud's teachings. Kiev: "ISA" [In Russian].
7. Moklytsia, M. (2002). Modernism as a structure. Philosophy. Psychology. Poetics. Second edition, amended and supplemented. Lutsk: Volyn State University [In Ukrainian].
8. Morenets, V. (2002). National ways of poetic modernism of the first half of the twentieth century. Ukraine and Poland. Kyiv: S. Pavlychko Publishing House [In Ukrainian].
9. Ortega y Gasset, H. (1994). Dehumanization of art. Selected works. Kyiv: Osnovy [In Ukrainian].
10. Tarnavsky, Y. (2012). Modernism, it is also humanism. Flowers to the patient. Articles, criticism, conversations. Lviv: Pyramid [In Ukrainian].
11. Shkandriy, M. (2015). Modernists, Marxists and the nation. Ukrainian literary discussion of the 1920s. Kyiv: Nika-centre [In Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 05.02.2021  
Отримано після доопрацювання 15.03.2021  
Прийнято до друку 19.03.2021*