

УДК 78.071

**Цитування:**

Іванова Л. О. Традиціоналізм у складі стильової парадигми мистецького мислення ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 209-214.

*Іванова Людмила Олександрівна,*  
викладач Одеської національної  
музичної академії імені А.В.Нежданової  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5363-0685>  
[luda93609@gmail.com](mailto:luda93609@gmail.com)

Ivanova L. (2021). Traditionalism in structure of stile paradigms in the artistic thinking of the XXth century. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 209-214 [in Ukrainian].

### **ТРАДИЦІОНАЛІЗМ У СКЛАДІ СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМИ МИСТЕЦЬКОГО МИСЛЕННЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Метою** роботи є усвідомлення традиціоналізму як метанапряму мистецтва ХХ сторіччя, що історично у співіснуванні з метанапрямом модерну-авангарду склав стильову мистецьку парадигму минулого століття, чим ствердив останній у *неоренесансному* світобаченні згідно «системі Леонардо да Вінчі» П. Валері. **Методологічна** основа дослідження – історико-компаративний підхід, як це демонструють праці О.Лосєва, а також культурологічний ракурс музикознавчого аналізу, як це подано у історично-оглядових статтях «Симфонічних етюдів» та ін. Б.Асаф'єва. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що вперше в українському мистецтвознавстві вказується на традиціоналізм як метанапряму, що базується на інерції романтичних-реалістичних творчих накопичень від ХІХ століття і еволюціонує, вбираючи певні «м'які» виявлення модерну типу веризму, деяких виявлень неокласицизму, примітивізму та ін. **Висновки.** Традиціоналізм утворює метанапряму, оскільки в основі тієї стильової єдності покладено виразність романтизму-постромантизму і реалізму ХІХ сторіччя, що складає аналогії метастильовому утворенню модерну (веризм у кінці ХІХ – початку ХХ ст., «жорсткий» тип неокласицизму І. Стравінського та П. Хіндемита, ін.), у якому авангард склався як осередок симбіозу стилів-напрямів експресіонізм, футуризм, примітивізм, утворивши нову єдність авангарду другої хвилі у вигляді неоекспресіонізму.

**Ключові слова:** стиль в музиці, метастиль, традиціоналізм, модерн, авангард в музиці, еволюція традиціоналізму у ХХ ст.

*Ivanova Lyudmila, Lecturer, Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova*

#### **Traditiorialism in structure of stile paradigms in the artistic thinking of the XXth century**

**The purpose of the article** is a realization of traditionalism as metadirection of art in XX century that historically comparable with metadirection of styles modern-vanguard, jointly forming artistic paradigm of the past century, then the last becomes firmly established in neorenaissance world-outlook according to with "system of Leonardo da Vinci" P. Valéry. **The methodology** of the study is a historian-comparative approach, as this demonstrates works of A.Losev, also culturology foreshortening of musicology analysis, as this is given in "Symphonic etude" and others beside B.Asafiev. **The scientific novelty** of the work is conditioned, first, that that for the first time in specified foreshortening is presented analysis composition of V.Vlasov, but, secondly, original is a theoretical idea about cultural intrusion in style-typology life length Neo-Gothic that impossible was in classicist of music creative activity to XIX-XX cent. **Conclusions.** Traditionalism forms metadirection since in base this style unity prescribed expressiveness of romanticism-postromanticism and realism XIX century that forms analogies to metastyle forming of the modernism (verism at the end XIX - at the beginning initially XX century, "hard" type of the neoclassicism I. Stravinsky and P. Hindemith, others), in which vanguard took place as focus of the symbiosis of the styles-directions expressionism, futurism, primitivism, having formed new unity of the vanguard of the second wave in the manner of neoexpressionism.

**Keywords:** style in music, metastyle, traditionalim, modern style, vanguard in music, evolution of the traditionalim in XX century.

Актуальність теми дослідження визначається значущістю для творчого сьогодення, сформованого постмодерном-поставангардом 1970-х – 2010-х років, узагальнень щодо парадигматики стильового наповнення ХХ сторіччя у цілому. В ньому

названі «пост-утворення» склалися на перетині модерну-авангарду і традиціоналізму, в певному їх «суміщенні» і певній взаємній анігіляції на користь «концептуального» мистецтва. Відповідно, висувається необхідність понятійного тлумачення термінів,

за якими стоїть досвід професійного словотворення, коли під модерном-авангардом розуміють цілий ряд напрямів-стилів (див. у роботі Д. Андросової [1, 386-398]), аналогічно, говорячи про традиціоналізм, теж вживають посилення на ряд стилів-направів, які пролонгувалися із XIX у XX сторіччя.

Такий термінологічний розклад спонукає логічний аналіз термінологічного вжитку, що склався у професійних колах, заради розрізнення стилів-направів і тих їх едностей, що виходять на рівень, доречний втілення як метастильового утворення – пор. з «мета жанром XX ст.» у книзі О. Маркової [8, 120-142].

Метою роботи є усвідомлення традиціоналізму як метанапрямку мистецтва XX сторіччя, що історично у співіснуванні з метанапрямком модерну-авангарду склав стильову мистецьку парадигму минулого століття, чим ствердив останній у *неоренесансному* світобаченні згідно «системі Леонардо да Вінчі» П. Валері.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що вперше в українському мистецтвознавстві вказується на традиціоналізм як метанапрямок, що базується на інерції романтичних-реалістичних творчих накопичень від XIX століття і еволюціонує, вибираючи певні «м'які» виявлення модерну типу веризму, деяких виявлень неокласицизму, примітивізму та ін. XX сторіччя увійшло в історію людства під гаслом науково-технічної революції і психології нового типу (психології підсвідомого). XX сторіччя склало перший етап реалізації Новітньої історії, що протиставила раціоналізму Нового часу і торжеству «європецентризму» у політичному і творчо-практичному, буттєвому мисленні ідеї «модерну», буквально «сучасності», що розуміли як генеральне оновлення життєвих засад, в яких позараціональні виміри мислення і поведінки, особливого роду довіра до благ технічного прогресу та ін. зайняли суттєве місце. Вказані фактори стимулювали і пошуки «розриву з європоцентризмом», який в музиці прийняв характер відмови модерну/авангарду від тонально-гармонічної системи на користь модальності в монодійних формах, що мають всесвітнє втілення у народів самих різних географічних і державно-адміністративних проявів населення землі.

XX ст., з одного боку, доводить до апогею атеїстичні засади мислення і наділяє музику максимально шумово-звуковою матерією, концентруючись в тій якості в сонористичних наслідуваннях Л. Руссола і в «звукових хмарках» Я. Ксенакіса. З іншого боку, в філософсько-мислительних побудовах минулого століття відверто відроджується довіра до релігійних істин, найвпливовішими

ланками наукового знання стають напрями релігійної філософії такі, як екзистенціалізм, неотомізм, конкретна метафізика. Концепції історії як прогресизму, тобто вчення про невинну удосконалюваність соціуму, і метафізики як повторюваності заданих етапів життєбудови, їх циклізація, утворюють певне співіснування як «контрастну поліфонію» ідей-принципів.

У сфері мистецтва П. Валері в есе 1896 р. заявляє ознакою принципово нового мислення феномен чи систему Леонардо да Вінчі [4], де вказує на *неоренесансний* принцип прийдешнього XX сторіччя, пророкуючи появу творчих особистостей, які, ніби наслідуючи Леонардо да Вінчі, відстороняться від прийнятих у століттях раціоналізму розрізнення мистецької і наукової сфер, зближуючи в індивідуальнім виявленні єднання сфер діяльності, несумісних у свідомості представників епохи романтизму. І те пророцтво П. Валері сповнилося в найзначніших обсягах (див. дисертацію В. Батанова [3] й ін. напрацювання того типу).

Для музикантів це виявилось в сполученні не тільки множинних художньо-творчих умінь, які були органічними в самовиявленні особистостей у XIX сторіччі (композитор-виконавець-публіцист), але й у виходах у теоретико-експериментну, менеджментську, педагогічно-організаційну, державотворчу, соціальну й ін. сфери, неможливих для творця-музиканта як прояву на попередньому історичному етапі.

У роботі В. Батанова з цього приводу зроблене певне узагальнення: «У європейських умовах ця видова множинність творчості зафіксувалася в перегляді прийнятих навичок з оглядкою на відкинуті романтизмом критерії професіоналізму XVII-XVIII сторіч. Для представників Сходу, у тому числі Корей, Китаю, у силу історичного розкладу інтеграції Схід – Захід, входження в європейський культурний ареал, зі збереженням культурного національного охоплення своїх країн у ціннісних орієнтаціях і в мистецтві особливо, XX століття представило немислимі в попередні сторіччя перетинання культурних установок, що вимагають особливого роду *універсалізації* образу думки» [3, 3].

Щодо подолання меж європоцентризму і децентралізуючого географічно-владно і культурно-творчо, то маємо також спеціальні зсуви, які наступним образом характеризує цитований вище автор:

«І якщо «система Леонардо да Вінчі» у поданні П. Валері спеціально не заявляє новизни регіонально-планетарного перетинання, те сама історична відкритість ренесансних особистостей до контакту із самими несподіваними культурними

феноменами, аби тільки ці останні усвідомлювалися в культурній якості, «убирає» і такий варіант «нової універсальності», істота якої виявила позиція співвітчизника й сучасника П. Валері – П. Клоделя і його російського адепта М. Волошина, що бачили в повороті Європи до Китаю високе джерело мислительно-творчого відновлення [3, 171, 200].

Помічена наприкінці XIX – початку XX століття тенденція *зрошення* європейського і східного культурних ареалів реалізувалася, уперше в історії людства, наприкінці XX – початку XXI сторіччя в протилежній спрямованості: у вигляді «входження» неєвропейських музикантів у структуру європейської авторської композиторської системи. А це змінює мислительно-художні розклади в спектральних показниках активності творчих особистостей, немислимої по суті сполучень не тільки в найближчі попередні, але й у сукупному історично усвідомлюваному часовому континуумі до XX сторіччя взагалі.

Музика у XX столітті зазнала потужної трансформації паралельно до інших мистецтв і у відокремленні від них. Якщо музика у трійці (музика-література-зображальна художня сфера) класичних мистецтв у Новий час була однією із провідних складових тієї лідируючої художності, то у XX ст. безумовно першими серед інших стали кінематограф і архітектура. У кінематографі, навіть німому, внесок музичних засобів суттєвий, тим більш у «музичних» фільмах, аж до опери-фільму, опери-балету, але неореалістичне кіно, до якого належали окремі фільми А. Тарковського, у тому числі «Іванове дитинство», де музичний ряд взагалі не виражений, інші напрями, музику як звучання взагалі оминали. І концепція фільму у цілому закономірно «покривала» музичне наповнення, можливо, окрім вказаних та інших (кіно-мюзикл, кіно-фєєрія, і т.п.) спеціально музичних втілень.

Архітектуру традиційно називали «застиглою музикою» (як і музику «архітектурою, що рухається») і архітектура XX ст. як «архітектура без декора» втілювала безпосередньо музичні проєкції (аж до поєднання тих мистецтв у діяльності геніального вихованця Ле Корбюзє і О.Мессіана, грека Я.Ксенакіса). Архітектурна велич українського мислення буйно проявилася у живописній лінії *бойчукізму* і, перш за все, у полотнах одного з лідерів цього творчого об'єднання – у І. Падалки (див. роботу «Будинок Держпромисловості», 1927, ін.). Недарма у книзі Л. Соколюк [10], присвяченій М. Бойчуку і вихованій ним високоталановитої групи українського

зображального модерну, спеціальне місце виділене паралелям із творчістю Д. Рівера, мексиканського монументаліста, що служив ідеям та ідеалам Мексиканської революції, що символічно одночасно з Жовтневою революцією в Росії перемогла у Новому світі.

Однак архітектурний тип мислення в художній сфері автономізований, вбираючи більш чи менш інтенсивно музичні виявлення. Останні живили храмову архітектуру безпосередньо, а вплив останньої на будівництво минулого століття закріплений як широким зверненням до храмового замовника, так і напрями, серед яких «неовізантинізм» став чи не одним з провідних напрямів і в архітектурі, і в різних мистецьких виявах (див. про це в монографії О. Муравської [9, 278-280]).

Те ж саме стосується мистецтва кіно, яке втілювало технічні запити століття науково-технічної революції, де музичні позиції у цілому зазначені солідно – див. у З.Кракауєра щодо *компенсативності* музичного доданку у цілісність художнього фільму [6]. А у сукупності художнього буття кінематограф сильно вплинув на музичні можливості вираження, як і архітектура, залишивши провідними і самодостатніми вказані види мистецтва, для яких музика стала додатковим і важливим, але ніяк не керівним чинником сфери вираження.

Релігія, що була «моральним компасом» для суспільства протягом багатьох століть, в умовах XX століття стала, з одного боку, «фактором зі знаком мінус» у державах, де атеїзм став урядовим державно-ідеологічним знаряддям керівництва масовою свідомістю. А з іншого боку, релігійні принципи стали знов усвідомлюватися в їх психолого-моральній і соціально-гармонізуючій цінності, відродивши релігійну філософію, виявивши наукові й творчо-практичні розвідки у позарациональну сферу підсвідомості, нарешті, виявивши релігійне Відродження як таке у межах молодіжного руху 1950-х і у планетарному обсязі постмодерну 1970-х – 1990-х років.

І знову художні надбання України, перш за все, у «могутній трійці» хорових майстрів – М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий – продемонстрували планетарну настанову на релігійне відродження, працюючи як для широких кіл слухачів, так і спеціально за церковним замовленням. Вищеназвана «живописна неовізантистика» М. Бойчука і його школи, поставлена у європейський вимір визнання Митрополитом А. Шептицьким, самим своїм існуванням демонструвала те релігійне Відродження, яке стало знаковим для минулого століття не менше, чим торжество атеїзму у тоталітарних державних системах Сходу і Заходу.

Не забуваємо, що і філософські надбання М. Бердяєва, одного з найкрупніших релігійно налаштованих мислителів ХХ сторіччя зобов'язані впливові київської університетської еліти, яка сформувала і піднесла до європейських масштабів генія слов'янської романістики М. Булгакова.

Музика ХХ століття у порівнянні з попередніми епохами потрясає безпрецедентною наполегливістю до «розриву з європоцентризмом» як у професійній області, так і у популярному, мас-культурному середовищі. Останнє найбільш наочно у головуванні афроамериканського компонента у джазі і безпрецедентне захоплення «латиною», тобто латино-американською продукцією від початку до кінця століття, з певною кульмінаційною вершиною у творчості А. П'яцоллі, що виринув із популярного мистецтва і ствердився на межі фольклоризму і традиціоналізму у 1980-ті – 1990-ті роки.

У такому ж плані на межі ХХ і ХХІ століття засвітився геній Є. Вангеліса, що із групи інструменталістів, які виступали із Демісом Руссосом, вийшов на самостійний шлях у композиторському самоствердженні. Його «Ода міфам» стала у 2002 р. подією не менш значною, ніж презентація 4-х Пасіонів від 4-х найвеличніших композиторів на честь святкування Бахівського ювілею (С. Губайдуліна, В. Рімм, О. Голіхов, Тан Дун). Як бачимо, у тому переліку найбільш поважних композиторів два (О. Голіхов від Латинської Америки, Тан Дун від США і Китаю) демонстрували органіку проникнення європейського в позаєвропейське і навпаки, позаєвропейського творчого досвіду у суто європейський ареал композиторської авторської творчості.

Що ж стосується професійної сфери, то притаманне романтичній епосі тяжіння до «екзотики Сходу» як частки фольклористичного методу творчості на рівні ХХ ст. обернулося методологічним запозиченням розуміння художнього принципу вираження зі Сходу, що й закінчилося прийняттям на рівні геніального внеску композиторської продукції корейця Ісанга Юна і китайця Тан Дуна як органічної складової європейської системи композиції.

Але підсумковою і тотальною ознакою європейської художності ХХ сторіччя стали відмова від «життєподоби» об'ємного живопису у зображальній сфері на користь плоского малювання, прийнятого у всьому неєвропейському світі, відмова від системи гармонійного багатоголосся на користь монодії неогетерофонії із серійними показниками у музиці, відсторонення театральної «портретності» в літературі і «дому з трьома стінами» в театрі, приймаючи

умовність і символізм неєвропейських і староевропейських театралізованих-ритуалізованих форм мистецького подання.

І все ж, найвизначнішою прикметою ХХ ст. стало явище «двосвіття» в соціальному бутті і в мистецтві. Йдеться про державно-політичне протистояння соціалістичного табору та імперіалістичних держав у соціально-політичному розкладі минулого століття. А також про протистояння професійного, художньо-самодостатнього мистецтва і мас-культури, тобто особливого статусу популярної сфери, що завжди розвивалася паралельно з професійною художністю, але тільки у ХХ ст. принципово без огляду на професіоналізм. Поставангард згладив останнє, у паралелі до перебудовних процесів у світовому соціумі, як і наслідки ще одного розколу, який став предметом цього дослідження.

Виділяємо феномен потужного протистояння протягом усього минулого століття в професійній музиці – авангарду-модерну і традиціоналізму, причому, з присутністю рівня геніальної творчості як з одної, так і з другої сторони. Неприйняття одним із названих угруповань другого набували на певних етапах і в творчому бутті надзвичайно болісного вираження, особливо з огляду на підтримку у державних масштабах першого чи другого типів мистецького підходу. І якщо неприйняття модерну-авангарду стало атрибутивним моментом політики радянської держави з 1930-х рр., то ця остання склалася на протигагу підтримки авангарду (особливо це стосувалося футуристів) фашистськими колами Італії на чолі з Б. Муссоліні.

Але справедливості заради необхідно підкреслити певну рівновагу традиціоналізму і стильового радикалізму у представництві їх особистостями рівня геніальної обдарованості. Так, якщо «на стороні» традиціоналістів ми назвемо імена таких величних персоналій, як О. Глазунов, С. Рахманінов, М. Леонтович, Р. Воан-Вільямс, С. Барбер, І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, то на протилежному стильовому «крилі» позначаться О. Скрябін, Ч. Айвз, А. Шенберг, А. Веберн, Е. Варез, І. Стравінський, Б. Барток, К. Орф, О. Мессіан, Е. Денисов, С. Губайдуліна, К. Штокхаузен і багато інших.

І якщо до перших близько підходять «м'які» символісти і неокласики типу В. Ребікова, М. Метнера, Я. Сибеліуса, А. Казелли, ін., то в колі притягіння до других знаходяться Е. Саті, К. Дебюссі, А. Цемлінський, Л. Яначек, Р. Штраус, Ф. Шрекер, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, П. Хіндеміт, К. Шимановський,

Б. Лятошинський, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Е. Вілла-Лобос, Б. Бріттен, ін.

На «раздоріжжі» вказаних стильових альтернатив вибудували свій творчий принцип Дж. Пуччіні, М. Равель, Г. Свиридов, А. Жоліве, В. Лютославський, М. де Фалья, ін. Особливого підходу заслуговують майстри, які опинилися на рубежі прикладного/«третьорядового»-напівприкладного і художньо-самодостатнього мистецтва, як-от Дж. Гершвін, А. Пьяцолла, Є. Вангеліс, ін. І все ж, такого роду «двоїтий» стильовий розклад професійної художньо-самодостатньої музики ХХ ст. своєрідно відтворює за законами метафізики історії «двосвіття» ренесансної доби, стверджуючи справедливість пророцтва П. Валері щодо виявлення у творчості феномена Леонардо да Вінчі як втілення генія ренесансного універсалізму XV ст.

Порівняння із століттям романтизму переконує, що на цьому етапі явно у творчому відношенні передували *новаційно* налаштовані автори, спрямовані на видобуття неповторного авторського стилю, навіть якщо у постромантичному бутті другої половини ХІХ ст. гордо солідаризувалися із гаслами «вагнеріанства» (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер) чи «шуманіанства-брамсіанства» (Й. Брамс, А. Дворжак). Розрізняючи геніальність «винаходу незнаного» (Р. Вагнер, М. Мусоргський) і «винаходу поєднання збираного» (Дж. Верді, П. Чайковський), все ж, критерій новаційності стосувався і першої, і другої категорії творців музики.

Відповідно, новаційність мислення вважалася атрибутом творчої здібності – звідти тотальне ігнорування більшості духовних, для церкви написаних творів Й. С. Баха, глибоко шанованого сучасниками і «лістіанців-вагнеріанців», і «брамінів».

Як бачимо, мислення ХХ ст. принципово скероване було на «контрастну поліфонію» стильових розшарувань, в яких «букети» напрямів, характеризуючи авангард (примітивізм, футуризм, експресіонізм) чи традиціоналізм (реалізм-натуралізм, веризм, «м'який» імпресіонізм-неокласицизм). Показово те, що представники і першого, і другого стильових об'єднань реагували на те, що називалося «поклик часу», відповідно, включаючи ніби протилежні їх загальній позиції стильові прикмети в тих чи інших напрямів.

Для традиціоналістів показова еволюція по засвоєнню академізованих стилів, що до того оцінювалися у близькості до авангарду, відповідно, авангардисти схилилися до засвоєння засобів традиціоналістського призначення. Наприклад, у Рахманінова маємо численні звертання до засобів символізму-

імпресіонізму, що зафіксовано у програмах симфонічних творів («Острів мертвих» за картиною А. Бьокліна), у текстах романсів, написаних на вірші поетів «срібного віку», – і це не порушує загального принципу постромантизму з рисами веризму, які уgruntовують цілісний традиціоналістський підхід у цього автора.

І у С. Барбера знаходимо в «мендельсонівському» в цілому Першому квартеті h-moll побудову другої повільної частини із жанровою назвою «Мадригал» втілення неоренесансного комплексу, який приніс особливу славу у вигляді авторського перекладення Adagio для струнного оркестру і т.п. Також показовим є включення у фінал Другого фортепіанного концерту Барбера стильових цитат із Стравінського – «російського» фовістського періоду «Петрушки» чи «Весни священої». Такого роду стильові сполучення відверто збагачують метафоричне насичення художніх образів, складають втілення художньо-творчого потенціалу вираження за законами поетики, тобто майстерності побудови *складних* метафор.

У авангардистів знаходимо демонстративні звернення до певних традиційних смислів-засобів заради тієї ж художньої потреби розширення метафоричних складових виразу. Так, сама ідея введення серійності Шенбергом, що склала, за його визнанням (і це дійсно так є), проєкцію старовинної поліфонії у додекафонній, тобто дванадцятозвучній побудови серій-рядів, містить недвозначну метафору-троп, що поєднує протилежності модальної і атональної музик як Високого й жахаючого.

Аналогічно маємо у А. Веберна послідовне звертання до текстів символістів, що, відповідно, «засвічує» значеннєвість його техніки «пуантилізму» як надбання живописного порубіжжя імпресіонізму і символізму: «мигтіння» предметності у сукупній благій удаваності гармонії цілого. Примітивізм Б. Бартока із втіленням «несамовитої енергії першочасів» («Allegro barbaro», наприклад) не заважає присутності в цьому ж творі символу Христа (Барток схилився до марксистського атеїзму) у вигляді основної, діатонічно-пентатонно представленої теми та ін.

Отже:

- соціальна площина ХХ століття являла принципову двоїстість політично-державно організованих едностей соціалістичного та імперіалістичного світів, народжуючи «роздвоєності» у мистецьких проявах, з яких найразючішим було розходження мас-культурної (дітище «гіпердемократизованого»

мислення) і художньо-самодостатньої сфер при принциповому ігноруванні першою останньої, що неможливо було у постійності взаємодій популярної і професійно-художньої діяльності Нового часу;

- музика в ХХ в. визначилася також в альтернативах внутрішньо порядку професійного художньо-самодостатнього мистецтва як втілення модерну-авангарду (абсолютизованої художньої новачності попередніх століть) і традиціоналізму (абсолютизованої ж традиційності як культурного тла професійної і народної творчості);

- множинність напрямків ХХ століття, що охоплюють полюси традиціоналізму й модерну-авангарду, мають тенденцію чи поєднуватися в рядах вищезгаданих комплексів модерну-авангарду і традиціоналізму, чи заради втілення метафоричної насиченості художнього вираження «втягувати» протилежні такій стильовій позиції засади, відзначаючи реакцію авторів на те, що називають «дух часу» [5] і складає визначений показник метафізичних («понадфізичних») особливостей історичної ходи;

- традиціоналістський принцип складає логічну підоснову існування модерну-авангарду, оскільки усвідомлення стильового радикалізму в тій чи іншій мірі інтенсивності вираження можливе при наявній точці відліку від нормативності традиції, яка є основа академічної професійної освіти; відповідно, в масі підготовки фахівців і творчого виявлення відхилення в модерн-авангард у ХХ столітті явно скромні поряд академічним тлом професійних розробок традицій і її стимулів.

Висновки. Традиціоналізм утворює метанапряма, оскільки в основі тієї стильової єдності покладено виразність романтизму-постромантизму і реалізму ХІХ сторіччя, що складає аналогії метастильовому утворенню модерну (веризм у кінці ХІХ – початку ХХ ст., «жорсткий» тип неокласицизму І. Стравінського та П. Хіндеміта, ін.), в якому авангард склався як осередок симбіозу стилів-напрямів експресіонізму, футуризму, примітивізму, утворивши нову єдність авангарду другої хвилі у вигляді неоекспресіонізму.

#### Література

1. Андросова Д.В. Символізм і поліклавирність в фортепіанному виконанні ХХ в. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асаф'єв Б. Симфонические этюды. Ленинград: Музыка, 1971. 264 с.

3. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ в. Канд.дисс., специальность 17.00.03 – муз.искусство. Одесская нац.муз.академия имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.

4. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи // Об искусстве, сборник / предисловие А.А. Козлова – 2-е изд. Москва, 1993. С. 25-55.

5. Гегель Г. Лекции по истории философии... см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени).

6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва, Искусство, 1974. 421 с.

7. Лосев А. Философия, мифология, культура. М.: Издат. полит. лит, 1991. 524 с.

8. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.

9. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ-ХХ стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.

10. Соколюк Л. М. Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О.О, 2014. 386 с.

#### References

1. Androsova D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].

2. Asafiev B. (1971). Symphonic etudes. Leningrad, Muzyka [in Russian].

3. Batanov V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX - begin XXI st. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]

4. Valéry P. (1993). Introduction to system Lonardo da Vinci. About art, collection. P. Valeri, foreword A.A. Kozlov - 2 publishing. Moscow. P.25-55 [in Russian].

5. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy... see "Spirit of its time" Der Geist seines Zeit. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени) [in Russian].

6. Krakauer S. (1974). The nature of the film. The rehabilitation to physical reality. Moscow: Iskustvo [in Russian].

7. Losev A. (1991). Philosophy, mythology, kulitura. Moskow: Publishers of the political literature [in Russian].

8. Markova E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukraïna [in Ukrainian].

9. Muravskaja O. (2017). East-Christian paradigm of the European culture and music ХVІІІ-ХХ century: monograph. Odesa, Astroprynt [in Ukraine].

10. Sokolyuk L. (2014). Boychuk and his school. Harkiv: Publisher Savchuk O. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 05.03.2021  
Отримано після доопрацювання 26.03.2021  
Прийнято до друку 02.04.2021*