

## МОДЕРНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ 1910Х–1920Х РОКІВ: СВИТОГЛЯДНІ, ЗМІСТОВІ, ЖАНРОВІ ДОМІНАНТИ, ТВОРЧІ ПОСТАТІ

Таранченко О. Г., Волосатих О. Ю.

### ВСТУП

Пізнання українського музичного модерну – один з актуальних, перспективних, проте недостатньо розроблених напрямків у просторі сучасної гуманітаристики, зокрема, музикознавства. Останнім часом інтерес дослідників до нього значно посилюється. Наукові розробки в цій сфері засвідчують: український музичний модерн – явище складне й неоднорідне. Багатьма суспільно-естетичними чинниками, типологічними зв'язками й перегуками, прямими й опосередкованими впливами воно невіддільне від новітньої культури Європи 1900-х–1920-х років. Водночас, український музичний модерн постає як унікальний у своїй національній неповторності, універсальності, неоднолінійності. Короткотривалий у часопросторових вимірах, він становить яскраву епоху історичного розвитку української музичної культури, процесу духовного розвою нації. Модерна музика України того періоду проступає у багатовимірності художніх, світоглядних позицій митців, у музично-інтонаційних, жанрових, індивідуально-стилістичних ознаках. Вона оприявлюється неординарними постатями композиторів різного обдарування, масштабу талантів. Крізь поліфонізм і новаційність їхніх творчих пошуків, художніх озарінь, український модерн, зокрема музичний, постає, на думку вчених, як незаперечний історико-культурний феномен.

Позаяк, подібно до європейського модерну, він являє собою не чітко структуроване явище, а репрезентується як складний конгломерат художньо-естетичних орієнтирів, напрямків, індивідуальних стилів. За своїми параметрами, багатоскладовістю смислів, концептів, знаків, музичний модерн складно надається до наукового осмислення як цілісне явище. Воно нелегко систематизується, піддається диференціації та регламентації. Труднощі у наближенні до з'ясування його сутнісних ознак додає, передусім, відсутність чіткого категоріального апарату дослідження, методологічних підходів і методичних прийомів, розмитість меж і змістовного наповнення основних понять «модерн» і «модернізм» тощо. Існують різні погляди музикознавців щодо змістового наповнення цих понять. Узагальнюючи, можна констатувати,

що український музичний модерн тлумачиться як: певний соціокультурний період історичного процесу розвитку української композиторської творчості, в якому віддзеркалились загальні ідейно-художні, суспільно-політичні, ідеологічні, культурологічні риси новітнього часу; зміни у свідомості митців, що призвели до переосмислення музичної мови і способу звукової організації художнього простору; осмислення різновекторних пошуків в українській музиці в контексті співіснування й функціонування стильових течій імпресіонізму, символізму, неоромантизму, неокласицизму. Тож в аналізі сутнісних рис українського музичного модерну варто звернутись також до суміжних галузей знань – філософії, соціології, літературознавства, культурології. Накопичений там досвід дозволяє ефективно наблизитись до вирішення методологічних питань означеної проблеми. Актуальними є пошуки нових інтерпретаційних моделей, міждисциплінарних підходів, які відкривають перспективні шляхи комплексного вивчення українського модерну, осягнення його «музичного ландшафту».

### **1. «Динаміка музики життя» як модерністський модус діяльності Анатолія Буцького**

Специфіка розвитку української модерної музики 1910–1920-х років позначена стрімким, справді «вибуховим злетом». Він був стимульований зростанням самоусвідомлення й самототожності нації, закономірностями еволюції національного мистецтва. В умовах драматичних соціокультурних подій і світоглядних зрушень тієї зламної доби, всупереч їм, українська музика означалась прискореною висхідною динамікою розгортання та свого європейського поступу на перетині західних і східних культурних тенденцій. Ранньомодерні риси, що увиразнюються з кінця 1890-х – 1910-х років в творчості Миколи Лисенка та його молодших сучасників, неухильно проростають й творчо переосмислюються в діяльності нового покоління митців 1920-х років. Їхня музика засвідчила сутнісні новаційні зміни у світоглядній системі і композиторському мисленні в Україні. Вона знаменувала наступний, зрілий етап розвитку української модерної музичної культури, її ренесансний період. У ньому складно співіснують і взаємодіють різні, часом протилежні естетичні позиції, мистецькі орієнтири, стильові напрямки. У різнобарв'ї імен вибагливо резонували новітні пошуки й традиції минулих епох, сміливі експерименти й творчі відкриття, що спрямовувались в майбутню культуру постмодерної доби.

До музичного мистецтва тієї доби входить і яскраво заявляє про себе покоління яскравих, обдарованих митців. Творчість означеного часу

репрезентують модерні хорові поеми Миколи Леонтовича, вишуканий космізм програмних інструментальних опусів Федора Якименка, психологічно заглиблені лірико-епічні композиції Левка Ревуцького, філософсько-драматична напруга симфонічно-інструментальних творів Бориса Лятошинського, гармонійна просвітленість лірики Віктора Косенка, експериментально виражена музика Михайла Вериківського і Пилипа Козицького. У шереху славних імен цих представників зрілого музичного модерну вирізняється ім'я композитора, виконавця, педагога, науковця, активного громадського діяча Анатолія Буцького (1892–1965). Життєдіяльність митця пройнята енергією розбудови новітньої української музичної культури, самовідданою працею на ниві реформування системи музичної освіти, творення музикознавчої науки. Один з яскравих діячів періоду національного відродження, він незаслужено опинився на периферії уваги сучасних дослідників цієї доби. Позаяк, творення об'єктивної цілісної картини української музики новітньої доби було б не повним без урахування таланту митця універсального типу, його багатогранної діяльності. А. Буцького по праву можна віднести до категорії ренесансної особистості.

У цьому смислі особливо яскравою і показовою є діяльність музиканта, пов'язана з Києвом<sup>1</sup>. Саме тут він здобуває блискучу освіту в Київському університеті Св. Володимира, де закінчив спершу природничий факультет, і продовжує подальше навчання на медичному факультеті. Тоді формуються світоглядні позиції майбутнього музиканта. Визначальними стали для нього ідеї «максимально напруженого у своїй активності творчості життя<sup>2</sup>», прагнення до пізнання нових наукових відкриттів, розуміння науки як основи усвідомлення цілісної картини світу. Гострота аналітичного розуму, висока працездатність, ерудиція доповнювали і поглиблювали культуру виховання, закладену традиціями і передовими поглядами родини Буцьких. Його батько, нащадок відомого польського роду, передав Анатолієві кращі волелюбні традиції своїх предків. Разом із матір'ю майбутнього композитора, видатною скрипачкою і педагогом Оленою Вонсовською, яка походила із сім'ї учасників польського повстання 1863-го року, він сформував його моральні принципи й чесноти, почуття гідності й сумління, прищепив велику любов до природи, літератури, історії, театру. Це визначило сутнісні риси особистості митця, його

---

<sup>1</sup> Детальніше дивись: Таранченко О. Г. Музика у творчості життя. Анатолій Буцький – неординарна особистість, митець, вчений. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ, 2014. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1913–1922 роках. С. 73–95.

<sup>2</sup> Буцький Ан. Музика в творчості життя. *Музика*. 1923. Ч. 1. С. 14.

життєві й світоглядні позиції. Ще за років навчання в університеті А. Буцький брав активну участь у студентських протестах проти заборони святкування днів пам'яті Тараса Шевченка. За організацію й участь в студентській демонстрації 1914 року він був засуджений до місячного ув'язнення в Лук'янівській тюрмі. Громадянський темперамент А. Буцького не згасав також і упродовж наступних років його життєдіяльності. Відкритість до людей, до творчості, палке жадання самореалізації в багатьох сферах культури відповідатимуть запитам модерної доби.

Навчаючись в університеті, А. Буцький серйозно зацікавився багатьма науками, не тільки математикою, фізикою, а й хімією, ботанікою, біологією. Здійснені на межі століть нові наукові відкриття в цих галузях збурювали уяву, дисциплінували думку юнака. Вони позначались на поглибленні аналітичних здібностей і навичок, були творчо переосмислені і стали в нагоді у створенні дослідницьких та музичних опусів майбутнього композитора і музикознавця-теоретика.

Водночас вагоме місце в житті А. Буцького посідала музика. Маючи від природи вишуканий музичний слух, здібності до гри на фортепіано і скрипці, він відшліфовував їх спершу під керівництвом своєї матері, а згодом вступив до Музично-драматичної школи Миколи Лисенка. Музикант блискуче навчається на фортепіанному відділі в класі Миколи Віталійовича. Постійне спілкування з композитором-класиком справило на юного музиканта, як він сам підкреслював, колосальне враження. Особистість М. В. Лисенка, європейська висота фахової майстерності, його полум'яне слово, ідеї беззастережного служіння музиці, рідній культурі вплинули на формування світоглядно-естетичних принципів А. Буцького, визначили подальший вибір професійного шляху національного музиканта, відповідальність вибору.

Важливим фактором становлення особистості А. Буцького – модерного митця стало подальше навчання в Київській консерваторії в класі композиції і теорії музики у Рейнгольда Глієра та Бориса Яворського. Саме харизматична постать видатного музикознавця Б. Яворського, автора новаторської на той час теорії ладового ритму, блискучого лектора, пропагандиста філософських ідей пізнання класичної та новітньої світової культури допомогла А. Буцькому в становленні індивідуального композиторського стилю, відкрила перспективу наукової праці. Вчений зацікавив молодого митця проблемою дослідження механізмів і закономірностей музично-творчих процесів у проекції на сучасну практику.

Модерний модус життєдіяльності молодого музиканта виразно проступає в той період у його композиторській праці. Показовим є

звернення А. Буцького до ідеї циклічності в жанрі камерної інструментальної та вокальної музики. Принцип циклізації як спосіб організації музичного часопростору стало характерною ознакою модерного музичного мистецтва. Окрім того твори А. Буцького періоду кінця 1910-х – початку 1920-х років позначені багатовимірністю символічного змісту, оригінальністю музичної мови, деталізацією у втіленні психологічної гами почуттів сучасної людини, поєднанням вишуканості імпресіоністичної колористики з неоромантичним стильовим забарвленням<sup>3</sup>.

Та чи не найрезультативніше модерністичні пошуки митця позначились на жанрі театральної музики. Художні прагнення і світоглядно-естетичні шукання А. Буцького органічно співпали з процесом бурхливого розвитку українського модерного театру. Ідея театральності буквально заповонила композиторську уяву і фантазію митця, відкрила інші обрії світовідчуття / світобачення, нові можливості творчої самореалізації. Блискучий піаніст з абсолютним слухом, природнім даром імпровізації, він глибоко розумів й чутливо сприймав режисерські задуми, розкривав та поглиблював їх через майстерне музичне втілення у своєму виконанні на роялі. Працюючи в тісному контакті з видатними українськими режисерами-новаторами Лесем Курбасом, Марком Терещенком, Борисом Тягном, А. Буцький перетворювався на справжнього співавтора спектаклю. Близькою за духом і новітньою сутністю була для А. Буцького форма студійної роботи як колективного творення театральної вистави. Саме як музиканта-одномумця нової формації його запрошує до роботи в театрі «Березіль» Л. Курбас. Новаторська за своєю сутністю музична складова вистав «Газ» Г. Кайзера, «Макбет» В. Шекспіра, «Жакерія» П. Меріме перетворила їх на знакові події культурного розвою нації. А сучасна оригінальна темброва симфонічна палітра, сміливі ритмодинамічні ефекти, тонке втілення «модерної гри стилями» задля музичного вирішення ідей спектаклю спричинило справді європейське визнання розмаїтих жанрових модерністичних пошуків сучасного українського театру, його ідейно-філософської естетики.

Одночасно з композиторською творчістю, а також насиченою педагогічною діяльністю на ниві реформи системи національної музичної освіти (А. Буцький в цей період викладає фортепіано і теорію музики в Музично-драматичній школі М. Лисенка, а після її

---

<sup>3</sup> Див також: Таранченко О. Г. Композитор Анатолій Буцький: на шляху творення модерної культури. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 229–231.

реорганізації у музично-драматичний інститут імені М. Лисенка обіймає посаду професора і невдовзі ректора цього вишу), А. Буцький чимдалі більше занурюється в науково-дослідну музикознавчу справу. Знання сучасної філософії, соціології, точних наук, а також ідеї А. Бергсона, Е. Маха, Р. Авенаріуса, Е. Гансліка, Г. Рімана, Е. Курта, принципи теорії ладового ритму Б. Яворського стали методологічним підґрунтям у розробці А. Буцьким власної теорії і методології осмислення сутності музики, закономірностей її походження і функціонування. Вагомі знання А. Буцького з історії світової музики, власний практичний педагогічний та концертно-виконавський досвід сприяли глибині постановки і вирішення проблеми щодо ролі музики в житті, значення категорії «музичного» в культурі модерної доби. Зрушення у світоглядній системі митця призвели до нового розуміння сенсу буття. Цим питанням присвячені наукові розробки А. Буцького «Музика в творчості життя», «Походження музичної матерії», «Безпосередні дані музики»<sup>4</sup>. Як митець модерного світогляду А. Буцький стверджує: «Суть всього того, що сталося, його філософія лежить у заміні старого ідеалу життя ідеалом новим»<sup>5</sup>. Це своєю чергою вимагає виховання нової людини з новим світоглядом. Актуалізуючи проблему «Митець і нова реальність», А. Буцький надає визначальної ролі та виводить у центр модерної доби людину активну, чие існування «заповнене працею, діяльністю, життя по самій своїй істоті максимально творче та активне»<sup>6</sup>. А. Буцький підкреслює, що саме «зв'язок з динамікою життя» стане одним з творчих факторів новітньої доби. «Хто ж як не музика мусить дати загальну картину, загальну формулу цього нового життя в її систематизованій новій формі»<sup>7</sup>. Новаторською буда спроба обґрунтування А. Буцьким таких сутнісних характеристик музики як «звукова матерія», «процесуальність», «поетика музичної мови». Розкриваючи сутність музики як мистецтва інтонації і ритмів життя, які утворюють «алгебраїчно-загальні формули динаміки світу»<sup>8</sup> він виводить ідею звукових символів, що є показниками процесуальної сторони всесвіту. Таким чином, Анатолій Буцький наближається до системного осмислення і створення загальної картини музики як мистецтва. Тим самим він здійснює спробу створення філософії музики, яка в молодій тоді українській музикознавчій науці стала справжнім проривом в майбуття.

---

<sup>4</sup> Дві перші були опубліковані в часописі «Музика» за 1923 рік, третя – 1925 року надрукована окремим виданням.

<sup>5</sup> Буцький Ан. Музика в творчості життя. *Музика*. 1923. Ч. 1. С. 14.

<sup>6</sup> Буцький Ан. Музика в творчості життя. *Музика*. 1923. Ч. 1. С. 14.

<sup>7</sup> Буцький Ан. Музика в творчості життя. *Музика*. 1923. Ч. 1. С. 18.

<sup>8</sup> Буцький Ан. Музика в творчості життя. *Музика*. 1923. Ч. 1. С. 18.

## 2. Модерністичні інтенції в життєтворчості Віктора Косенка

Доволі своєрідною<sup>9</sup>, але беззаперечною є належність до модернової парадигми творчості й такого представника української музичної культури першої третини ХХ століття, як Віктор Степанович Косенко. Прийmemo за вихідне постулат про найвиразніші прояви досліджуваного явища «в українській музиці вибірково, окремими рисами у творчості різних композиторів, не так у стилістиці й музичній мові (вона цілком могла бути також романтичною, пізньоромантичною, або в річищі нової музики), як в ідейному спрямуванні (свідоме поєднання стилів різних епох, українського музичного фольклору й жанрово-стилістичних особливостей західної академічної музичної культури... риси декадансу, звернення до літературних творів Модерну, Сецесії, елементи театралізації в інструментальних творах), тематиці (античний міфологізм, звернення до доби Середньовіччя, жанрів і елементів стилів бароко і класицизму, жанру казки, орієнталізму), особливостях образності (настрої розчарування, екстатичні емоції, «скрябінізм», гротесковість), драматургії (наприклад побудова музичної композиції за принципами літературних жанрів, поєднання непоєднуваного, стилізація і гра з музичними моделями різних стилів і епох)... використанні... фольклорної символіки і т. п.»<sup>10</sup>. Тоді чи не найпереконливіші підтвердження знаходимо у сюжетичі цілковито реальних камерно-вокальних творів композитора 1910–20-х років (показово, що коло авторів використаних текстів охоплює найпопулярніших поетів другої половини ХІХ – початку ХХ століття; треба зауважити також, що значна частина їх і досі перебуває в рукописах). І театральних вистав, до створення музичної складової яких він долучився. І незакінчених або відкинутих митцем ідей творів музично-драматичних. Приречене почуття, гонитва за недосяжним щастям, прагнення до нездійсненої мрії – майже вичерпне узагальнення змісту і опрацьованих композитором поетичних першоджерел і, зрештою, зразків сучасної йому драматургії («Любов під в'язами» Юджина О'Нілла датована 1924 роком, «Фея гіркої мигдалю»

---

<sup>9</sup> «Складність життєвих обставин посилювалася певною творчою відокремленістю композитора, який вже на початку 20-х років відчував невідповідність власних стильових орієнтирів деяким тенденціям епохи. Свідoctва цього знаходимо, зокрема, у листах В. Косенка з Москви: його бентежать прояви авангардизму, орієнтація на сучасні європейські течії. Так само не вписувався композитор у цей період і у генеральну лінію тенденцій стилеутворення української музики, яка активно опрацьовувала фольклор як джерело формування національної музичної мови». (Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ : Автограф, 2005. С. 313).

<sup>10</sup> Калениченко А. П. Модерн, Сецесія. *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. : Л – М. Київ : ІМФЕ, 2011. С. 443.

Івана Кочерги – 1925). Павутиння свідомих й підсвідомих прагнень, здебільшого недозволених, персонажів першої зі згаданих п'єс<sup>11</sup> значущо узагальнюється стремлінням до мрії. Жадання сфантазованої коханої / нареченої, втілюване в пошуках загадкової незнайомки<sup>12</sup>, контрапунктує в сюжеті комедії українського драматурга із ностальгічним мотивом поривання до минулого, до омріяної головним героєм, графом Романом Бжостовським, Батьківщини часів власного дитинства.

У обох випадках на комплекс типових для модернового мистецтва тем на макрорівні по-своєму накладається й тема перевдягання, маски або один з різновидів, прийомів гри зі створеною раніше моделлю – обидва драматичні твори, музику до яких написав Віктор Косенко живучи в Житомирі, насправді виявляються «переспіваними» знаних сюжетів світової культури. Обидва драматурги «переграють» винайдену набагато раніше фабулу на рідному для себе ґрунті, але дистанціюючись від «злободенного сьогодення» хронологічним проміжком. У творі майбутнього Нобелівського лауреата пристрасті античних трагедій («Едипа», «Федри», «Медей» тощо) вирують на квітучій фермі в Новій Англії середини XIX століття (1850 рік). Кочерга ж переказує усіма добре знану історію Попелюшки, але... у реаліях Ніжина початку XIX століття («Діється в Ніжині 1809 року» – бачимо під переліком дійових осіб п'єси<sup>13</sup>).

Елементи гри з відомими літературними моделями (як на рівні сюжету, так і на рівні програмності конкретизованої течії романтизму) драматург яскраво художньо поєднує з важливими моментами злободенних за часів появи п'єси дискусій щодо національного самовизначення й самоусвідомлення (рівною мірою в аспекті особистості, соціуму, культуротворчих, мистецьких процесів тощо). Сприйняття України протагоністом комедії (як дізнаємося з тексту, він має мішане походження: поляка-батька й українку-матір) виглядає уявним маніфестом української школи в польській літературі, якби такий існував насправді: «...козацький, лицарський край. Край, що як

---

<sup>11</sup> Оригінальна назва («*Desire Under the Elms*», дослівно – «Бажання / жадання / прагнення під в'язами») має дещо інше змістове наповнення, більш релевантне до досліджуваної сукупності сюжетних мотивів.

Показово також, що змістовно твір перекликається зі знаковою в контексті модерної української літератури повістю Ольги Кобилянської «Земля».

<sup>12</sup> Йдеться, звісно ж, про наскрізну для мистецтва доби Модерн тему-образ, пов'язану зі звично приписуваним Й.-В. Гете поняттям Вічної Жіночності (*Ewig-Weibliche*) романтиків, а за часів появи комедії І. Кочерги невіддільну від багаторівневої культурно-побутової аперцепції п'єси Едмона Ростана «*La Princesse lointaine*» («Принцеса Мрія»), у російськомовній традиції Срібної Доби – «Принцеса Греза», 1895).

<sup>13</sup> Кочерга І. А. Фея гіркого мигдалю : комедія на 4 дії. Харків : РУХ, 1926. С. 4.



один чоловік, підіймався на захист своєї вільності; край, де кожний крок землі напоєний кров'ю вільного сміливого народу! Такою отчизною варт гордувати. <...> Край пишних гетьманів і лицарських пригод; край безоглядного козацтва, що шукало волі й слави з мечем у руці і з піснею на вустах, – і оця-то козацька кров, панове, мусить вилляти нові сили до наших знесилених тіл<sup>14</sup>».

Наведений опис, безперечно похідний від художньо-літературної образності, може тлумачитися винятково як елемент стилізаційної гри драматурга з глядачем/читачем, адже автор чітко визначає час дії – 1809 рік, позначений народженням (!) щонайменше трьох геніїв світової літератури, принаймні двоє з яких є дотичними до створення декларованого мистецького образу України. Адже зрозуміло, що реальний сучасник припущених автором подій таких уявлень і міркувань мати не міг – перші твори-репрезентанти «української школи» датовані 20-ми роками XIX століття, появу власне літературознавчого терміна датують 1837 роком. Але в середині 1920-х переосмислення з новітніх позицій художніх традицій минулих століть багатьма митцями й мистецтвознавцями вбачалося саме «кров'ю, здатною сповнити новими силами знесилене тіло» новітньої модерної культури. Наголошуване згодом персонажами зі сцени (хай навіть і на побутово-комічному рівні) розмежовування «руського» й «московського» також виглядає доволі симптоматичним у контексті животрепетних мистецьких суперечок.

Схожим спектром емоцій персонажів і сюжетних мотивів позначені й незавершені або відкинуті митцем оперні задуми – орієнтування переважно на міфологізовані історичні сюжети, у процесі мистецького опрацювання перетворені на напівлегенди є досить показовими в річичі модернового ретроспективізму. Масштабна музично-драматична інсценізація «Сави Чалого», яка ймовірно, мала б бути пов'язаною з нещодавньою виставою «Березолю»; вимріяна «кіноопера» «Загибелі ескадри», яка зрештою частково втілилась в програмній симфонії; звернення до подій XIX століття (нетривалого періоду Паризької комуні) і розчарування в сюжеті через недосконалу роботу лібретиста; захоплення поетикою народної пісні в злободенному суцільно-художньому синтезі «Лісової пісні»; зачарування зворушливо-поетичною світлою казковістю феєрії Олександра Гріна). Але зрештою примарна вишукувана ідея остаточно увиразнюється цілковито реальним лібрето Філімона Гасвського – фантазією-компіляцією з

---

<sup>14</sup> Кочерга І. А. Фея гіркого мигдалю : комедія на 4 дії. Харків : РУХ, 1926. С. 18.

Текст свідомо цитовано за першодруком (зі збереженням особливостей правопису), аби уникнути різночитань, які могли виникнути в процесі подальших редагувань й потенційного пізнішого цензурування.

текстів творів Тараса Шевченка «Марина», «Відьма», «Сотник», «Москалева криниця», «Сова», «Із-за гаю сонце сходить», «У неділю не гуляла...», «І виріс я на чужині...», «Сон» тощо<sup>15</sup>. Хронологічне дистанціювання подій, сконцентрованість саме на центральному жіночому образі, вирішення теми кохання як трагічно нездійсненого / нездійсненого якнайкраще вписуються до кола художніх ознак доби. Додатково ця актуальність наголошується показовим мистецьким оточенням й системою наскрізних зв'язків – від європейської драматургії XVII століття й вітчизняної уснопоетичної народної традиції до сучасних композиторів режисерських експериментів і музично-драматичних творів<sup>16</sup>.

Декларовані раніше як форми втілення Модерну в українській музиці «стилізація і гра з музичними моделями різних стилів і епох» ілюструються не лише на прикладі «Одинадцяти етюдів у формі старовинних танців» – «знаменитого циклу, який можна вважати «програмним твором» українського неокласицизму, де за зовнішньою позірною скромністю та простотою тексту постає геніальна неокласична модель: вишуканий, художньо бездоганний триєдиний сплав барокових, класицистських і романтичних елементів, відтворених крізь призму актуальних культурних смислів та інтонаційних реалій»<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Волосатих О. Ю. Матеріали особового фонду Віктора Косенка як джерело реконструкції цілісної панорами творчості композитора. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : матеріали Міжнар. наук. конф. (5–7 жовт. 2021 р.). Київ, 2021. С. 558.

Цікаво, що до цих саме текстів майже одночасно звертаються й інші українські композитори, зокрема й безпосередньо близькі Косенкові Левко Ревуцький й Борис Лятошинський.

<sup>16</sup> Детальніше про це: Волосатих О. Ю. «Чарівна Дама» Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2016. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття : збірник статей. Книга перша. С. 69–84.

<sup>17</sup> Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 101.

Аналогічно – як втілення «своєрідного українського «неокласицизму»» – визначає косенків цикл у своїй ґрунтовній монографії й Олександр Козаренко, дещо раніше констатуючи, що «робота за певною стильовою моделлю», становила, власне, невід'ємну ознаку процесів «глибшого осягнення своєрідності і збагачення власної національної музичної мови» в українській культурі першої третина XX століття (Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. С. 176, 146)

Зв'язки з міфотворчим хронотопом, універсальними ідеями, особливості перевтілення в структурі твору барокової символіки нескінченності детально розглядає також Інеса Беренбейн (Беренбейн І. С. Драматургічна ідея фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка як вияв романтично-барокової рефлексії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2016. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття : збірник статей. Книга перша. С. 101–113.)

Багатогранність звернень Віктора Косенка до музики Фредерика Шопена, майстерне, винахідливе й глибоке композиторське проникнення до шопенівського образно-інтонаційного тезаурусу, уведення до власного твору шопенівської інтонації (найкоротшого мелодійного звороту або виразного інтервалу) як носія емоційної ідеї твору, перетлумачення її на багатьох рівнях, зокрема і як елементу поліфонії й гармонії, запозичення принципів організації фраз, метроритмічних прийомів і насичення фактури<sup>18</sup> так само блискуче свідчить, хай і на дещо іншому рівні організації, про практичне засвоєння цього принципу. Творчий діалог українського композитора із польським генієм, втілений, крім різнорівневих алюзій у доробку, численними точками перетину, аспектами дотуку аж до специфіки музичного мислення, «відображеннями» в найрізноманітніших площинах життєтворчості – від розмаїття діяльності музиканта до повсякденних реалій<sup>19</sup> – був набагато глибшим і ґрунтовнішим, ніж повсякчас, аж до сьогодні закидуване Вікторові Косенку «копіювання-імітація» характерних прийомів видатних композиторів-піаністів минулого й сучасності<sup>20</sup>.

Не варто обминати увагою й безпосередню наявність в доробку композитора – зокрема в галузі камерно-вокальної творчості – доволі виразних стилізацій. Йдеться насамперед про романсову лірику XIX століття<sup>21</sup>, а також про узагальнення (здебільшого так само крізь призму романтичної традиції XIX століття) жанрової моделі

---

<sup>18</sup> Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України* : археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. 2023. Вип. 30. С. 59–75.

<sup>19</sup> Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Сплетіння доль. Фредерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XXXI. Харків : ХНУМ, 2023. С. 7–29.

<sup>20</sup> «Ще більш трагічними обставинами стали внутрішня еміграція в Радянському Союзі, численні невинуваті художні втрати, згублені, обірвані, подеколи – у буквальному сенсі «розстріляні» музичні біографії, ще й затьмарені навмисно політизованими ярликами, які, на жаль, мають обіг й до сьогодні.

Гіркий приклад – життєтворчість талановитого музиканта Віктора Косенка (1896–1938), найпошлюбнішого представника українського неокласицизму. Усім відомі його головні опуси, як і прикра репутація композитора-імітатора, котрий начебто ледь не сліпо копіює прийоми О. Скрейбіна, С. Рахманінова, Ф. Шопена. Така вбивча й болісно несправедлива оцінка, «посяяна» колись давно і «проросла» в сучасному професійному ґрунті, є наслідком ігнорування художньої природи В. Косенка як вродженого неокласика, до того ж музиканта з тонким чуттям національного» (Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita* : монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 101.)

<sup>21</sup> Булат Т. П. Солоспіві. *Історія української музики* : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. С. 185–186.

фольклорного походження – іспанської танцювальної пісні-сегідилі<sup>22</sup>. Специфічний саме для цього часу жанр мелодекламації подібним чином знайшов свою реалізацію у вокальній спадщині композитора<sup>23</sup>.

Беззаперечним є також використання фольклорної символіки, зокрема й на рівні глибинної, можливо навіть підсвідомої, просякнутості музичної мови композитора народнопісенними інтонаціями<sup>24</sup>. Дослідниця фортепіанної музики Віктора Косенка Богдана Фільц, сама будучи знаною композиторкою, зауважувала, що «осною музичної виразності» його творчості є «щира і наспівна мелодія... у багатьох творах інтонаційно близька до українського музичного фольклору, і хоч композитор ні разу не наводить цитат з народних пісень, сама будова фраз свідчить про український характер музики<sup>25</sup>».

Повертаючись до наведеного вище переліку ознак Модерну-Сецесії в українській музиці, принагідно підкреслимо, що театралізована образність в інструментальній музиці Віктора Косенка є доволі відчутною, зокрема й у жанрі фортепіанної мініатюри. «Ще один начебто «містичний» збіг пов'язують з датами прем'єр вистав найвидатнішого українського режисера Леся Степановича Курбаса і концертних програм Віктора Степановича Косенка у Харкові.

Насправді це може свідчити про добре знайомство і тісну співпрацю обох митців. Лесь Курбас мав два види вистав: німі і звукові. Хтось повинен їх «озвучувати»? А хто ж, як не Косенко? Тим паче, що він мав величезний концертмейстерський досвід, ще за часів роботи у Маріїнському театрі, де самостійно розучував з артистами вокальні партії. Виходить навіть більше – Курбас і Косенко – це те саме, як Ейзенштейн і Прокоф'єв, тільки у театральному вимірі<sup>26</sup>.

Чи залишилося щось від музичного матеріалу до вистав Леся Курбаса? Є вірогідність і навіть деякі відомості, що 8 з 24-х дитячих п'єс В. Косенка засновані саме на матеріалі цієї музики. Це «Петрушка» (№ 1), «Вальс» (№ 6), «Полька» (№ 10), «Похід» (№ 13), «Дощик»

---

<sup>22</sup> Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 144–145.

<sup>23</sup> Там само. С. 142.

<sup>24</sup> Харитонова Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 296 с.

<sup>25</sup> Фільц Б. М. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. С. 65–66.

<sup>26</sup> Тут варто додати, що неопубліковані епістолярні матеріали (вилучені під час підготовки до друку фрагменти листування) свідчать про перспективи переосмислення театральної музики композитора для потреб кіноекрану – О. Т., О. В. (Волосатих О. Ю. Матеріали особового фонду Віктора Косенка як джерело реконструкції цілісної панорами творчості композитора. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : матеріали Міжнар. наук. конф. (5–7 жовт. 2021 р.). Київ, 2021. С. 558.)

(№ 14), «Балетна сценка» (№ 18), «Гумореска» (№ 19) і «Мазурка» (№ 20). Така інформація надійшла свого часу із Української діаспори Канади, Аргентини, США<sup>27</sup>».

Якщо припустити, що наведені Марком Пілявським (на жаль без конкретизації джерел) відомості мають під собою реальне підґрунтя, то факт первинної фіксації циклу п'єс саме на початку 1934 року<sup>28</sup> набуває додаткових підтекстів й потенційного нового змісту саме в контексті трагічної долі Леся Курбаса. Адже ми добре знаємо, що митці були знайомі, їх пов'язувала принаймні, хай і нетривала, співпраця над уже згадуваною планованою оперною інсценізацією «Сави Чалого», епістолярне підтвердження якої, на відміну від багатьох інших творчособистих контактів Косенка (зокрема з Василем Барвінським, Юрієм Масютиним, Леонідом Лісовським, Олександром Дзбанівським та іншими<sup>29</sup>), не було цілковито вилучено з опублікованих особових матеріалів митця<sup>30</sup>. Тож цілком можливо, що в подібні зовні непоказних п'єс-мініатюр «24 дитячих п'єс для фортепіано» Віктора Косенка ми маємо не лише проблемний концептуальний цикл-заповіт як квінтесенцію композиторського й піаністичного досвіду, але і своєрідну згадку, данину поваги (а нині й пам'яті) геніальному діячеві світового театрального мистецтва.

Зрозуміло, що наскрізно театралізована атмосфера часу не могла не позначитися, принаймні частково, на повсякденні композитора – і безпосередньо розвагами в колі друзів і рідних, дещо афектованим культом «чарівної дами», який вбачається у багатьох деталях побуту

---

<sup>27</sup> Пілявський М. М. Містика і реалії творчості Віктора Степановича Косенка. *Віктор Косенко, його доба і культура XXI століття* : науковий збірник матеріалів I Науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 111–112.

Далі (С. 114) у цитованій розвідці пропонується підказане відчуттям практиків (музиканта-педагога й музиканта-педагога-композитора) тлумачення змісту й образності «Коліскової» з «24 дитячих п'єс для фортепіано» також саме як зумовленої театральністю початкового задуму.

<sup>28</sup> Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України* : археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. 2023. Вип. 30. С. 62.

<sup>29</sup> Волосатих О. Ю. Програмні назви, присвяти й маргіналії як джерела дослідження творчості композитора (на матеріалі доробку Віктора Косенка). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : збірник статей і матеріалів наукових конференцій. Вип. 6. : Матеріали Шостої міжнародної науково-практичної конференції. Київ : НМАУ, 2023. С. 69.

<sup>30</sup> «Ось зараз йду у театр «Березіль», до Курбаса, він вже чекає на мене. В нього треба взяти усі матеріали по «С. Чалому»» (Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 13 травня 1928 р. *В. С. Косенко. Спогади. Листи* / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 231).

подружжя Косенків<sup>31</sup>, життєтворчою грою в митця і музу, зафіксованою у непоодиноких прикладах додаткових елементів авторського рукопису творів Віктора Косенка (особливо помітно це позначилось на матеріалах першої половини 1920-х років). До того ж, елемент перетворення / маскуваня / перевдягання тут додатково акцентується використанням кількох форм звернення у присвятах. Нотні записи, доповнені прозовими й віршованими маргіналіями – серед яких бачимо і різноманітні звернення до адресатів у випадку присвят (побажання, діалоги на відстані, вочевидь продовження розмови чи ситуації, яка сприяла виникненню ідеї твору), і інформація щодо обставин написання, і вербальні й нотні цитати – перетворюються фактично на синтезовані артефакти, із наголосом на поєднанні різних видів і навіть форм мистецтва.

## ВИСНОВКИ

Деталізований розгляд того, як позначалися естетико-стильові засади, що визначали обличчя мистецтва початку ХХ століття, на конкретних прикладах світогляду, художніх переконань і результатів діяльності Анатолія Буцького і Віктора Косенка додатково засвідчує багатогранність, складність й неоднорідність українського музичного модерну. Його проблематичне наукове осмислення як цілісного явища у випадку українського контексту додатково ускладнюється розпорошеністю (а подекуди й елементарною відсутністю) інформації щодо цілковито конкретної фактології життя та творчості представників, рівною мірою як і безпосередніх матеріалів для дослідження – текстів творів, що поставали у той час.

Можна констатувати загалом, що український музичний модерн тлумачиться як: певний соціокультурний період історичного процесу розвитку української композиторської творчості, в якому віддзеркалились загальні ідейно-художні, суспільно-політичні, ідеологічні, культурологічні риси новітнього часу; зміни у свідомості митців, що призвели до переосмислення музичної мови і способу звукової організації художнього простору; осмислення різновекторних пошуків в українській музиці в контексті співіснування й функціонування стильових течій імпресіонізму, символізму, неоромантизму, неокласицизму.

Проте ефективно наблизитись до вирішення численних методологічних питань осмислення визначеного феномену дозволяє

---

<sup>31</sup> Детальніше про це: Волосатих О. Ю. «Чарівна Дама» Віктора Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2016. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття : збірник статей. Книга перша. С. 69–84.

звернення до досвіду, накопиченого в суміжних галузях знань, і водночас – кропітка робота із заповнення утворених упродовж більшої частини ХХ століття змістовних лакун історії української музичної культури, подекуди практична реставрація її значущих конкретизованих складових, відтворення їх адекватного, звільненого від міфологем попередніх періодів сприйняття.

За цієї умови, пошуки нових інтерпретаційних моделей, міждисциплінарних підходів, які відкривають перспективні шляхи комплексного вивчення українського модерну, досягнення його «музичного ландшафту» набувають надзвичайної актуальності.

## АНОТАЦІЯ

У контексті прагнення до цілісного осмислення музичної складової українського модерну розглянуто втілення естетико-стильових засад цього явища на конкретних прикладах багатогранної діяльності видатного українського музикознавця Анатолія Буцького і не менш значущого українського композитора Віктора Косенка. Визначено їх місце у процесах розвитку української музичної культури 10-х–20-х років ХХ ст. Особливості творчої індивідуальності митців розглядаються в єдності наукового, виконавського, композиторського, педагогічного, організаційного напрямків діяльності. Виявлено також незаперечний внесок обох у розвиток вищої музичної освіти в Україні. У випадку А. Буцького також – вітчизняної музикнотеоретичної думки. Невіддільні від новітньої культури Європи 1900-х–1920-х років, прями й опосередковані впливи на життєтворчість досліджуваних митців багаторівнево позначились в їхній творчості. Історико-культурний контекст і обставини шляху знакових представників української музичної культури охарактеризовано із залученням набутків суміжних гуманітарних наукових дисциплін.

## Література

1. Беренбейн І. С. Драматургічна ідея фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка як вияв романтично-барокової рефлексії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2016. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття : збірник статей. Книга перша. С. 101–113.
2. Булат Т. П. Солоспіви. *Історія української музики* : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. С. 185–186.
3. Буцький А. К. Музика в творчості життя. *Музика* : місячник музичної культури. 1923. Ч. 1. С. 14–18.

4. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 144–145.

5. Волосатих О. Ю. Матеріали особового фонду Віктора Косенка як джерело реконструкції цілісної панорами творчості композитора. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями : матеріали Міжнар. наук. конф. (5–7 жовт. 2021 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. наук. б-к та інформ. центрів акад. наук – членів МААН; відп. за вип. М. В. Іванова. Київ, 2021. С. 556–559.*

6. Волосатих О. Ю. Програмні назви, присвяти й маргіналії як джерела дослідження творчості композитора (на матеріалі доробку Віктора Косенка). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : збірник статей і матеріалів наукових конференцій. Вип. 6. : Матеріали Шостої міжнародної науково-практичної конференції*. Київ : НМАУ, 2023. С. 68–73.

7. Волосатих О. Ю. «Чарівна Дама» Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2016. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття : збірник статей. Книга перша. С. 69–84.

8. Калениченко А. П. Модерн, Сецесія. *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. : Л – М. Київ : ІМФЕ, 2011. С. 438–447.

9. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, 2000. 286 с.

10. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.

11. Косенко В. С. Лист до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 13 травня 1928 р. В. С. Косенко. *Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко*. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 230–231.

12. Кочерга І. А. Фея гіркого мигдалю : комедія на 4 дії. Харків : Кооперативне видавництво РУХ, 1926. 104 с.

13. Пілявський М. М. Містика і реалії творчості Віктора Степановича Косенка. *Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття : науковий збірник матеріалів І Науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка*. Київ, 2020. С. 111–115.

14. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.



15. Таранченко О. Г. Музыка у творчості життя. Анатолій Буцької – неординарна особистість, митець, вчений. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2014. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1913–1922 роках. С. 73–95.

16. Таранченко О. Г. Композитор Анатолій Буцький: на шляху творення модерної культури. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 229–231.

17. Фільц Б. М. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.

18. Харитоновна Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 296 с.

19. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України* : археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. 2023. Вип. 30. С. 59–75. DOI 10.15407/rksu.30.059

20. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XXXI. Харків : ХНУМ, 2023. С. 7–29. DOI 10.34064/khnum2-3101

#### **Information about the authors:**

##### **Taranchenko Olena Heorhiivna,**

Candidate (PhD) of Art Studies, Associate Professor,  
Associate Professor at the History of Ukrainian Music and Musical  
Folklore Department

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
1-3/11, Architect Gorodetsky str., Kyiv, 01001, Ukraine

##### **Volosatykh Olha Yuriivna,**

Candidate (PhD) of Art Studies, Associate Professor,  
Associate Professor at the History of Ukrainian Music and Musical  
Folklore Department

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
1-3/11, Architect Gorodetsky st., Kyiv, 01001, Ukraine