

РИСИ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ М. РОСЛАВЦЯ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ, ЕСТЕТИЧНИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ ЗРІЗИ

Ольга Коменд

В історії мистецтва межа XIX–XX ст. – період складний і багатий. Ламання художніх традицій романтизму відбувалося одночасно з народженням та визріванням естетики та стильових засад модернізму. “Нам випало жити в той час, коли сама основа людського існування переживає момент потрясіння, – говорив І. Стравинський. – Сучасна людина втрачає відчуття цінності і стабільності”¹. Страхіння 1-ї світової війни, жорстокість суспільно-політичних переворотів у Росії, Німеччині, Австро-Угорщині, наукові відкриття З. Фрейда, К. Юнга, А. Берґсона, Д. Фрейзера зумовили хворобливий тонус світовідчуття кількох поколінь. Скепсис став виразником духу часу. Повсюдне усвідомлення кризового стану культури інспірувало передбачення “початку нового часу”. Так виникли “нова краса” В. Кандинського, “нова музика” А. Веберна, “нове звукоспоглядання” В. Каратігіна, “нове слово” поетів-футуристів, “нові, нечувані ще звукові світи” М. Рославця.

Поряд з фактором історичним, одним із першорядних у формуванні індивідуальності митця є фактор біологічний – нервово-психічна діяльність, основана на взаємокорекції його фізіології і психології. Зумовлюючи темперамент, характер, поведінкові реакції індивідуальності, вона стає її природним знаряддям у творчому процесі, чинить вплив на кінцевий результат, сама віддзеркалюється у ньому. Х. Ортега-і-Гассет стверджував: “Хоч би якою вартістю ми наділяли певний витвір культури – наукову сис-



М. Рославець (1881–1944)

тему, юридичний закон мистецький стиль – мусим шукати за ним біологічний феномен – тип людини” (Біологічний тип – головна причина того, що митці, я формуються в умовах одного історичного часу, однієї нації, пишуть по-різному, і, навпаки, далекі од одному історично і стилістично художники пишуть подібно).

Згідно з класифікацією М. Блінової³, нервово-психічну діяльність М. Рославця варто розглядати як комбінаторну взаємодію особливостей збудливого типу, розумового підтипу та батьківської парціаль-

ності (відповідального лідерства). Динамізм нервово-психічної сфери Рославця з яскраво вираженою зростаючою тенденцією зумовлює рухливість і силу нервово-психічної індивідуальності композитора. Належності Рославця до збудливого типу доводять його завзяття і наполегливість у праці, впевненість у власній правоті, цілеспрямованість, свідомість, непоступливість у відстоюванні власних інтересів тощо. Сила нервово-психічної сфери Рославця проявляється у тривалій боротьбі композитора за власні художні ідеали в умовах політизації суспільного життя та ідеологічного тиску 1930-х. Навіть після спроби “зламати” композитора, він не здається і працює “підпільно”. Силу і динамізм діяльності митця стверджує також рідкісна потужність його новаторських устремлінь.

Переважання логічного мислення дозволяє віднести нервово-психічну сферу Рос-

лавця до розумового підтипу. Йдеться, насамперед, про значення і роль раціонального у творчому процесі. Прагнення до системності, яке переростає у ключову ідею композитора, є проявом важливості логіко-раціонального підходу до творчості. Увага до деталей, вивіреність творчого методу не виключають ролі підсвідомих чинників творчості, проте логіко-раціональні засади, здійснюючи строгий контроль і відкидаючи все випадкове, претендують на роль першорядну.

Парціальний ракурс нервово-психічної сфери композитора визначається переважаючою активністю центру батьківства. Вона зумовлює месіанство просвітницько-педагогічної діяльності композитора, який робить все для того, щоб створити власну школу і повести за собою інших.

Юнгівська систематизація психологічних типів дозволяє розглядати нервово-психічну діяльність творчої індивідуальності з точки зору взаємодії її рис з художнім контекстом модернізму.

Результати аналізу такого процесу, отримані на основі дослідження літературного модернізму, наводить М. Моклиця у праці "Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика"⁴. Чотири психологічні типи дослідник класифікує як основні – інтуїтивний (символіст), сенсорний (футурист), емоційний (експресіоніст), розумовий (сюрреаліст)⁵.

З цієї точки зору, специфічність особистості М. Рославця визначається поєднанням розумового типу (на підсвідомому рівні) та сенсорного (на свідомому). Культ емпіричної реальності митця виявляється у його прагненні матеріалізувати світ художньої ідеї. Звідси бере початок провідна художньо-психологічна установка – підпорядкування деструктивних факторів конструктивним. Системність (композитор іменує себе "організатором звуків") стає засадничим методологічним чинником творчого процесу митця. Дек-

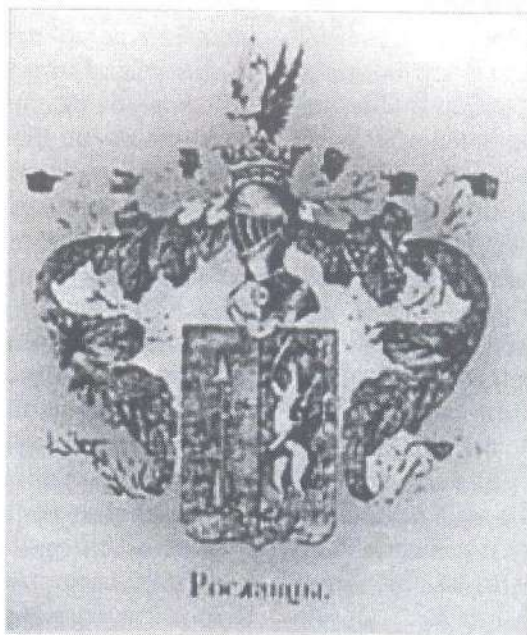
ларуючи розподіл художньої якості на предметну і формальну, Рославець стверджує: остання визначає і зумовлює першу. Свідомою установкою на раціональне оперування звуковими ресурсами виказують пієтет композитора перед світом емпіричних речей.

М. Рославець веде постійний контроль за власною рефлексією, що проявляється у звертанні до символічного типу драматургії. Не справжня емоція, а лише її символ цікавить митця.

Внаслідок цього перша втрачає свою безпосередність, набуваючи рис узагальненості, абстрактності. Разом з тим, тяжіючи до абстракцій, Рославець уникає прямого емпіризму як ознаки зниженості жанру.

Дослідження творчої особистості М. Рославця у естетичному зрізі передбачає аналіз особливостей індивідуальності композитора у їх співзвучності з основними принципами модернізму. Однією з характерних серед таких є складність формального та змістовного компо-

нентів його опусів. М. Мясковський писав: "Ось твори (Рославця – О. К.), які навряд чи швидко отримають визнання... Дійсно, гармонічна мова автора, чудернацькі вигини його тем, хитромудрі візерунки письма, все це є настільки незвичним, настільки чужим для нас, що, без сумніву, приречене на довгу не увагу і, можливо, навіть, ворожнечу"⁶. Він же зауважував "величезні технічні труднощі"⁷ мови композитора, які інколи навіть створюють враження непрактичності і не можуть сприяти її поширенню. Приблизно у тому ж дусі висловлювався учитель Рославця у консерваторії С. Василенко⁸. Сам композитор самокритично описував скандальну реакцію публіки на ялтинський концерт 1911 р., де його "обсвистали і почали закидати усім підряд". Симптоматично, що важка для сприйняття, з точки зору пересічного слухача, музика Рославця нині також залишається прерогативою мис-



Герб роду Рославців

тецької еліти. Чим породжена ця гіпертрофія складності? Страхом модерніста перед простотою, адже “правнук зганьбленого романтика” – “надто далекий від досконалості, не впевнений у собі і світі”. Він не довіряє натхненню, емоції, серцю, тому прагне “сховатись” за складністю самовираження. Зрештою, слабкість породжує силу – “відбувається фіктивна заміна героя”. “Прийшов час творців суворих, сильних, нещадних до старої чуттєвої красивості звуків”⁹, – так завершує рецензію на один з концертів Рославця Є. Браудо, і його думка є напроцуд співзвучною міркуванням Рославця щодо Шенберґа. Звертаючи увагу на “...суворий, терпкий і жорсткий, невмолимий у своєму презирстві... до чуттєвої, пряної і рафінованої красивості звука”¹⁰ стиль Шенберґа, Рославець робить висновок: “Він молодий, а тому нещадний. Він виразник нової краси, що тільки народжується з глибин нового світосприйняття”¹¹. Композитор Рославець не схожий ні на Шенберґа, ні на Веберна (через естетико-стильову роздвоєність), але характеристики, які він дає цим митцям, – цілком придатні і для нього. Вражаюча своєчасність розуміння Рославцем їхньої музики, як зауважував Ю. Холопов, свідчить про те, що “...композитор відчував подібні якості в самому собі”¹².

Визначальною рисою творчої індивідуальності Рославця є рідкісна серйозність авторського тону – ознака слабкості й сили модерніста водночас. Немислиме дистанціювання від створюваного образу, відтак, постійна “автобіографічність”, породили неможливість відсторонення автора від змальовуваного об’єкта, і, як наслідок, відмову від застосування прийомів гумору, іронії, пародії (їх повна відсутність у музиці компенсується винятково щедрим використанням у публіцистиці).

Предикація складності породила бажання пояснити себе, в тому числі через пояснення інших. Прагнення композитора знайти шлях до широкої аудиторії проявилось у інтенсивній музично-просвітницькій діяльності, у численних спробах реалізації Gebrauchtmusik (“Поезія робітничих професій”, “Пісні робітниць і селянки” і т. ін.), у неодноразових “самопоясненнях”¹³ у пресі, у пошуках наукового обґрунтування процесів сприйняття музики. Щодо останнього. Рецензуючи один із авторських вечорів С. Танєєва, Рославець зауважив,

що “...після концерту у слухача з’явилося усвідомлення компенсації тієї енергії, яка була витрачена ним на сприйняття, якимось новим інтелектуальним змістом”¹⁴. Успіх концерту, на його думку, був зумовлений відчутною перевагою “об’єктивних музично-формальних елементів” над “предметними”.

Багатонаціональний склад населення малої батьківщини М. Рославця (м. Душатіно, тепер – Брянська обл. РФ) як українсько-білорусько-російського пограниччя став відправною точкою кристалізації прозахідної орієнтації митця. Водночас, вихідцю з незаможної селянської родини Москва уявлялася омріяною музичною Меккою, гіпотетично – навіть уособленням європейськості. Зорієнтований на західну культуру, композитор пізніше порівняно часто користувався морфемами західноєвропейської класики¹⁵. Лінії европоцентризму послідовно дотримувався Рославець як музичний діяч та критик. Кульмінацією його праці в цьому напрямку став період діяльності, пов’язаний з Асоціацією Сучасної Музики. Разом з М. Мясковським, Б. Асаф’євим, В. Бєляєвим, В. Держановським, М. Рославець організовував серії концертів, програми яких включали найновіші твори західноєвропейських композиторів. Як музичний критик Рославець неодноразово звертався до маловідомих росіянам сторінок західноєвропейського мистецтва. В руслі европоцентристських інтенцій можна розглядати також ідею низки літературних псевдонімів Рославця (Діалектик, Архівіст, Комуніст, Наталія Р., Re-la, La-sib), що апелює до критичного методу Р. Шумана.

Свідченням західної орієнтації Рославця є й те, що він неодноразово підкреслював “молодість” російської музики, наголошуючи на необхідності засвоєння нею досягнень західноєвропейського мистецтва. Тільки з П. Чайковського, на його думку, розпочинається історія російського музичного професіоналізму: М. Глінка – геніальний дилетант, а з “кучкістів”, як вважав Рославець, хіба що М. Римському-Корсакову вдалось наблизитись до загальноєвропейського рівня¹⁶. Іманентність европоцентризму композитора пояснюється органічністю його входження в русло західної культури (роль провідника свого часу відіграв О. Скрябін, відкривши Рославцю таємницю Ф. Шопена та французьких

символістів). Опісля художні симпатії композитора еволюціонували (вже самостійно) у напрямку австрійського експресіонізму, що інспірував дивний сплав позитивізму і марксизму у світогляді митця та рідкісний сплав інтелектуального й "ужиткового" (Gebrauchsmusik) у його творчості. Сприяючи оригінальній контамінації романтичного і класицистського, він породив рідкісний синтез логіки та інтуїції творчого методу Рославця.

Типовою рисою творчої особистості Рославця було тяжіння до раціональності – композитор винятково багато уваги приділяв питанню техніки. Наполегливо працюючи над проблемою системної організації дванадцятизвуччя, він на десять років випередив Шенберґа (кристалізація системи синтетакорду відбулась у 1913 р., апробація – здійснена у циклі "Три твори для голосу і фортепіано").

Інтелектуалізм Рославця як складова естетики "організатора звуків" тісно пов'язаний із філософією позитивізму. Д. Гойови зазначав: "Він (Рославець – О. К.) з точки зору марксизму відстоював постулати естетики "музичного позитивізму", що, висуваючи ідею об'єктивної визначеності емоцій, дивився на творчий акт як на "момент найвищого інтелектуального напруження"¹⁷. Безпосередній вплив на творчість композитора здійснив один із головних принципів позитивістської методології – феноменалізм, що передбачає вкрай суб'єктивний (на рівні відчуттів) підхід до вивчення об'єкта. Це виявилось у зверненні митця до "методології опису і аналізу емоцій" (всупереч традиційному переживанню їх). Зумовивши холоднувату стриманість та об'єктивованість ліричного тону Рославця, це стимулювало введення у творчий метод композитора прийомів медитативного мистецтва. Зближує Рославця з позитивізмом і його інтерес до соціологічно-психологічних проблем. (До речі, очевидно саме позитивістське мислення утримало композитора від переходу на позиції ортодоксального матеріалізму).

Творчість Рославця – взірці постійного балансування на межі раціонального та ірраціонального. Аналізуючи методологію власного творчого процесу (з метою чергового "самопояснення"), композитор прийшов до висновку, що ні логіка, ні системність не здатні вбити натхнення (підсвідоме), вони ж не здатні позбавити творчість емоційного на-

вантаження. "Для мене, марксиста, – говорив Рославець, – такі міркування є ні чим іншим, як дурницями старої теорії ідеалістичної естетики про "божественність" натхнення, про "творчий транс" (під час якого "чиясь" рука водить рукою композитора по листку нотного паперу) і про інші делікатні речі "трансцендентальної" формації. Я знаю, що творчий акт – це не якийсь містичний "транс", не "божественне" "натхнення", а момент вищого напруження людського інтелекту, що прагне "безсвідоме" (підсвідоме) перетворити у форму свідомості"¹⁸. "Що стосується, – продовжував композитор, – "кількості емоцій", закладеної в творах мистецтва, то статистичний підрахунок таких абсолютно неможливий, тому що не існує об'єктивного критерію, за допомогою якого можна було б встановити, що в цьому творі їх більше, і тому він "емоційніший", а в тому менше, і тому він "раціональніший". Моє "чуття" ..? Так, звичайно. Але *моє чуття так само як і твоє, і його – суб'єктивні*. Значить, наше питання вирішується в чисто суб'єктивному плані настільки, наскільки сам процес нашого сприйняття є явищем суб'єктивного порядку"¹⁹.

Міркування Рославця не позбавлені властивих його індивідуальності наскрізних антиномій, адже тільки позитивістський ґрунт естетики митця виказує його намагання вийти за межі антитетичності ідеалізму й матеріалізму (до вищого обґрунтування основ наукової логіки).

Історія формального (морфологічного) методу відлічує століття. Його засадничі принципи проголошують: 1) Необхідно вивчати "...сам художній твір, а не те, "відображення" чого він є"...; 2) "Сам художній твір – "чиста форма"...; 3) "В мистецтві немає змісту", або: "...зміст... твору дорівнює сумі його стильових прийомів"²⁰. Вихідною ідеєю формалістичних уподобань Рославця можна вважати його самонайменування – "організатор звуків". Детальніше про це дізнаємося зі статті "О реакционном и прогрессивном в музыке", написаній як відповідь на публікацію С. Чемоданова "Музыкально-художественные перспективы в пролетарском государстве". Не погоджуючись з тим, як С. Чемоданов тлумачить питання змісту мистецтва, Рославець будував свої міркування, виходячи із засад формального методу. "Хіба змістом музики, – за-

питував Рославець, – може бути літературний сюжет? Хіба від того, що ми закреслимо в заголовку Бетховенського квартету слова “Подяка богу, яку приносить одужуючий з нагоди одужання” і напишемо “Урочисте святкування перемог Червоної Армії” або “Відкриття трамвая в Баку”, зміниться зміст квартету?.. Невже досі незрозуміло, що змістом музичного твору є тільки його музика, тобто та “мелодична, метро-ритмічна і гармонічна основа”, про яку т. Чемоданов відмовляється говорити, побоюючись “впасти в безпідставне пророкування”²¹.

Головне завдання Рославця-індивідуаліста – якомога точніше вираження “внутрішнього “я”, що, породжуючи суб’єктивізм творчого методу, трактувалося ним як виявлення неповторності внутрішнього світу. Незважаючи на досвід І. Стравинського, добре знаний композитором, сам він прагнув побудувати цілісний індивідуальний стиль. Схильність до монотильового самовираження як показник культу індивідуалізму, таким чином, попри деяку “старомодність” переважила тенденцію сучаснішої (неокласицистської) і тому актуальнішої для модерніста гри стильовими моделями. Індивідуалістичну природу мали також синестезійні експерименти Рославця, основані на взаємодії кольору і звука (різнокольоровий запис партитур).

“Я піду ним (вибраним шляхом – О. К.) далі і навіть поведу за собою інших, – у цьому я твердо переконаний”²², – стверджував Рославець у “Автобіографії”. “Твердо переконаний, – запевняв композитор, – що ще доживу до того часу, коли для пролетаріату моя музика буде так само зрозумілою і доступною, як вона зрозуміла й доступна тепер кращим представникам російської передової музичної громадськості”²³. Месіанство митця засвідчує не тільки його публіцистика, але насамперед – копітка музично-громадська праця (Єлець, Харків, Москва).

З 1924 р. розпочалася робота Рославця в агітаційно-ужитковому жанрі (Gebrauchsmusik). Мета – створення “педрепертуару для пролетаріату”. Незважаючи на цю мету, вона викликала численні звинувачення у пристосуванстві. Самовідданість Рославця цій справі, ствержуючи його переконаність у важливості власної просвітницької місії, підтверджує гуманістичну спрямованість усієї діяльності митця.

Щодо модерністської естетики, покажемо було ставлення Рославця до фольклору. Усвідомлюючи його перманентний зміст, композитор майже ніколи (!) не звертався до народної пісні. Авторський стиль митця – результат уникання будь-яких фольклорних морфем. Зауважуючи історичну та етнографічну цінність фольклору, Рославець ніяк не погоджувався з тим, що народна пісня, створена в епоху первіснообщинного ладу, здатна задовольнити естетичні потреби сучасника. “Треба раз і назавжди домовитись, – зазначав він, – народна пісня – історичний та етнографічний матеріал безсумнівної художньої цінності; як такий – його треба старанно і любовно збирати, вивчати, берегти. Його можна і треба використовувати з науковими і педагогічними цілями; для соціолога й історика мистецтва, для етнографа і культпрацівника... це – скарб. Але в жодному випадку не можна підтримувати хибний і шкідливий погляд, ніби з народної пісні виросте музика майбутнього... Подібне твердження є ерессю навіть не стільки художньою, скільки соціологічною”²⁴.

Розпочавши з бунту проти традиції, Рославець прийшов до утвердження “нового академізму”. “Я класик, – писав він, – що пройшов через мистецтво всього нашого часу, сприймаючи все, що було створене людством..., я все завоював і кажу, що ніякого розриву в лінії розвитку музичного мистецтва у мене немає. За посередництва моїх учнів і учнів моїх учнів хочу утвердити нову систему організації звука, яка приходить на зміну класичній системі”²⁵. Неодноразово наголошуючи, що своєю творчістю він доводить неперервність мистецької традиції, Рославець зазначав, що його синтетакорд “...включає в себе всі найголовніші гармонічні формули класичної системи... і покликаний замінити собою основний тризвук класицизму..., гармонічне розгортання синтетакорду є подібним до гармонічного розгортання тризвука”²⁶. (Певним чином, до цього дотичні численні “класицистичні” концепції композитора – Струнний квартет № 3, Соната для фортепіано № 5 та ін.). Разом з тим, намагаючись канонізувати конструктивні засади творчого процесу, Рославець завжди залишав за собою право на відхилення від канону. Творчість митця ніколи не зводилася до сухої “атомізації людського серця”. Таким чином, ідея порядку й організації стала для нього лише за-

порукою віднайдення тієї “золотої середини” (між свободою і несвободою), що, інспіруючи оригінальність авторської концепції, гарантує найвищу художню виразність останньої. Аналіз структури художнього світу М. Рославця (на основі теорії Ю. Борєва²⁷) полягає у вибудуванні ієрархії типів художньої проблематики (ТХП) композитора. Провідним ТХП Рославця, з огляду на всю творчість композитора, є соціально-філософський (відповідає семантичній сфері, умовно означеній “я – ми всі”). Соціальний аспект завжди першорядний для Рославця-композитора. Він рідко політизується, проте часто подається у філософському ключі. Про це свідчать рославецькі ідеї про майбутнє інтелектуальне суспільство та призначене для нього нове інтелектуальне мистецтво. Соціаль-

ний аспект вагомо виявляє себе не тільки в музичній, але і в літературній та науковій діяльності митця. Другу позицію посідає ТХП філософський: “я – всезагальне все”. Тісно пов'язаний з попереднім, він зумовлює схильність митця до абстрагованого оперування художньо-творчими категоріями і визначає пріоритетність ідеальних образів-символів (глобально-онтологічний рівень мислення) та логіко-раціональних засад творчості в цілому.

Дана таблиця диференціює ТХП М. Рославця за такими критеріями: періоди творчості (ПР – I, II, III); види творчості (СТ – “серйозна творчість”, АТ – “агітаційна творчість”); ступінь пріоритетності (1, 2, 3).

Структура художнього світу М. Рославця (за Ю. Борєвим):

ТХП	СТ			АТ
	I ПР	II ПР	III ПР	
ПСИХОЛОГІЧНИЙ	0 +	3) +	—	—
МОРАЛЬНИЙ	—	—	2) +	2) +
СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ	—	—	—	1) +
СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ	—	2) +	3) +	3) +
ЗАГАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ	3) +	—	1) +	—
ФІЛОСОФСЬКИЙ	2) +	1) +	—	—

Художній світогляд композитора, як і творчість, еволюціонував. Світоглядна еволюція випереджувала і зумовлювала стильову. Іdealізм інспірував стилістику музичного символізму, матеріалізм – стилістику музичного конструктивізму.

Послідовне втілення у творчості М. Рославця 1910-х років знайшли естетичні принципи символізму, привнесені у творчу лабораторію композитора його тривалою співпрацею з художниками, вивченням досвіду французьких та російських поетів-символістів²⁸ і, в першу чергу, враженням від містеріальних музично-світлових концепцій О. Скрябіна. (Деякий час композитор навіть створював ескізи-оформлення власних музичних композицій та практикував різнокольоровий запис партитур).

А. Бєлий зазначав: “Символ, виражаючи ідею, не вичерпується нею; виражаючи почуття..., не зводиться до емоції; збуджуючи волю..., не розкладається на норми ім-

перативу..., звідси – ...тричленна формула...: 1) символ як спосіб бачення...; 2) символ як алегорія...; 3) символ як заклик до творчості життя”²⁹. “Символ – стверджував він, – неподільний комплекс “а-в-с”, де “в” – форма, “с” – зміст, “а” – формозміст, первинна данність..., акт творіння”³⁰.

Сповідуючи характерну для символізму (як і для філософії позитивізму) єдність світів матеріального і духовного, Рославець послідовно розкрив її низкою образно-смыслових концепцій містичного, багатозначно-несказанного плану. Прагнучи відобразити вищі форми реальності (космос, хаос, простір, час, буття, небуття тощо), він скористався можливостями багатозначної асоціативності підтекстів символізму. Можна припустити, що для нього, як і для Ш. Бодлера, мистецтво полягало у “пригадуванні (розширюючи за С. Герге) музики інших світів”. У творах 1910-х рр. композитор широко користувався символа-

ми – “мовою знаків, натяків на вище, потойбічне”³¹. Це доводять численні теми “поривання”, “ніжності”, “знемоги”, “владності”, “пристрасті”, “гніву”, “польоту”, “спалаху” тощо, що згідно зі способом функціонування сприймаються як успадковані від Вагнера–Скрябіна семантичні еквіваленти “вищої витонченості” та “вищої грандіозності”.

Результатом багаторічного культивування Рославцем ідеї індивідуалізму стало віднайдення системи синтетакорду. Незважаючи на абсолютизацію раціонального начала в самій системі, її появу Рославець зустрів зі справді містичним пафосом. За словами композитора, навесні 1913 р. йому нарешті “привідкрилась та завіса (тут і далі курсив мій – О. К.), за якою... знайшов *індивідуальну* техніку”³², що дала йому повний простір для вираження його художньої особистості. Саме технологічні експерименти митця зумовили градус його естетичної позиції – “крайню “лівизну”.

Важливим чинником естетики композитора стала символістська ідея творчого теургізму. “Символіст, – писав О. Блок, – вже спочатку – теург, тобто володар таємного знання, за яким стоїть таємна дія; але на цю таїну, яка лише згодом виявиться всесвітньою, він дивиться, як на свою”³³. Теургічна концепція творчості, суть якої – ототожнення творчого акту з “містичним екстазом”, в процесі якого здійснюється “божественне одкровення”, співзвучна з рославецькою ідеєю одухотворення творчого акту шляхом відображення “внутрішнього “я”, адже його пошуки ідентичні пошукам “божественного одкровення”. Іменуючи себе “організатором звуків”, Рославець твердо вірив у власну роль будівничого “мистецтва майбутнього”, на що вказує характер музично-громадської діяльності митця на стадії пошуку “нових форм музичного синтезу епохи”.

Визначальною рисою поезики символізму було явище верлібризму, що з’явилося як вираження й підтвердження тенденцій деканонізації³⁴. Синтетакорд М. Рославця аналогічно *vers libre*’у символістів – вагомий крок у напрямку здобуття творчої свободи. Але оскільки повна свобода передбачає новий виток канонізації зруйнованого канону, то “...необхідно певним чином зв’язати себе, – як писав К. Бальмонт, – щоб стати справді вільним”³⁵. Творча свобода М. Рославця прони-

зана дуалізмом розкутості та самообмеження. З одного боку, виступаючи проти стихійності творчого акту, композитор заявляв, що лише строго дотримуючись вміло вибудованих канонів, можна досягти бажаної свободи творчого процесу (таким каноном для нього стала система синтетакорду). З іншого – в рамках системи, в побудові синтетакордів, у самій ідеї використання *асиметричних звукорядів-співзвуч*, вільних у кількісному (6-12 звуків) і якісному (вибір звуків довільний) параметрах, він знаходив необмежений простір для фантазії. Дуалізм свободи – несвободи Рославця варто розглядати і як маргінальний вияв символістської дисоціації особистості. Адже саме постійна подвійність духовних устремлень (діонісійства та аполлонізму) викликала до життя рідкісний творчий фенотип, в основі якого – режисура двох “я”. Тільки таким чином можна пояснити, здавалося б, неприпустиме поєднання гранично-нестримної емоційності рославецьких композицій з особливою вивірністю письма.

Важливими для розуміння рославецького символізму є поширені в колах літературів-символістів думки про виняткову роль музики серед інших видів мистецтва, співмірність справжньої поезії та музики, “уподібнення поезії музиці”. У музикантів-символістів (Рославця в тому числі) музика наближається до онтологічного *філософствування*, як правило, з есхатологічним відтінком (напр., концепції “загибелі старого світу” Р. Вагнера чи містеріальні ідеї-задуми О. Скрябіна). Набуваючи ознак філософії (на рівні ідейно-образних чинників, які слід сприймати як “віхи невидимого змісту”, доступні лише уяві), вона функціонує за законами поезії – законами здогадів, припущень, прозрінь.

Ще одним компонентом естетичної платформи М. Рославця став футуризм: його загальновідома різко антиромантична позиція не тільки не суперечила пафосу символістських устремлень митця, але й створювала разом з ним органічну естетично-художню цілісність. Величезну роль у прилученні Рославця до ідей футуризму відіграло його оточення: “гілейці”, “бубнова-летівці”, К. Малевич, А. Лур’є, М. Матюшин. На відміну від літературного, театрального чи художнього футуризму, музичний проявився, в основному, як прагнення всебічного новаторства. В цьому –

найсуттєвіша риса російського музичного футуризму, який об'єднав навколо себе митців різних художніх спрямувань. Саме в такому аспекті варто розглядати "мовну реформу" Рославця, що, не передбачаючи розриву з традицією теоретично, на практиці виглядала явищем абсолютно новим.

Характерне для футуризму "векторне відчуття часу" виявилось у творчості М. Рославця підкресленою увагою до ідеї руху. Щоправда, тоді як у І. Стравинського чи С. Прокоф'єва воно зумовило першорядність метро-ритмічних параметрів, то у Рославця, з його успадкованою органічністю символістських інтенцій, – звертання до художніх образів відповідного плану, як наприклад у композиції "Політ" (текст В. Каменського)³⁶. (Семантичну свободу, культивовану футуристами, в композиціях такого плану забезпечували алогізми та смислові дисонанси).

Про Рославця як про композитора близького до футуризму говорив Д. Гойови. На його думку, трактування символізму і футуризму як єдиної історичної цілісності, як це було зроблено в рамках Берлінського музичного фестивалю в 1983 р., – цілком виправдане та доцільне. Виходячи з цього, можливим стає пояснення низки естетико-стильових кентавризмів Рославця, а саме: 1) суперечливого переплетення внутрішнього естетства (художній ідеал – в символізмі) та зовнішнього антиестетизму (середовище – футуристи); 2) культу техніцизму в поєднанні з плеканням ідеї художнього таїнства; 3) взаємодії месіанського профетизму з протилежним йому духовно-естетичним аристократизмом тощо. Не підлягає сумніву й те, що численні твори агітаційного змісту, написані композитором у 1920-і рр., з'явилися головним чином як данина футуристській естетиці масового ширвжитку, що, остаточно сформувавшись після революції, підготувала появу низки стильових тенденцій раціоналістичного спрямування.

У 1920 р. відкритий лист Ф. Бузоні під назвою "Новий класицизм", адресований П. Беккеру, закликаючи до реставрації мистецтва минулих епох, маніфестував народження нового стилю. У творчості ж М. Рославця цього періоду діалектична єдність ірраціонального та раціонального стала підставою для втілення сильно раціоналізуючої (з відтінком схоронності) тенденції.

Перехід М. Рославця на позиції "кларизму" – закономірний. Його передумову склали бунтарські пошуки 1910-х – символістсько-футуристська творчість періоду "бурі й натиску". "Назад до Бетховена" – так називається стаття, в якій композитор декларує свій перехід до "нової простоти". Звернення до естетики неокласицизму стало для Рославця новим витком творчого шляху, початком зрілості, остаточним переборенням залежності від "учителів" та естетичних ідеалів минулого. Змінилася не тільки ладо-гармонічна мова композитора (система синтетакорду еволюціонувала в напрямку панладовості), змінилися всі компоненти музичного письма. Головними постулатами художньої виразності у Рославця стали логіка, раціональність, економність, точність, ясність³⁷. Характеристика літературного неокласицизму, запропонована В. Жирмунським, в цілому відображає естетичні пріоритети Рославця того періоду. "Замість складної, хаотичної, самотньої особистості, – писав дослідник, – різноманітність зовнішнього світу, замість емоційного музичного ліризму – чіткість і графічність в поєднанні слів, а головне, замість містичного прозріння в таємницю життя – простий і точний психологічний емпіризм"³⁸.

У Росії, як вважає Т. Леваєва, неокласична тенденція проявила себе двояко, а саме: класицизований романтизм і неокласицизм, співіснуючи поряд, не суперечили корінним чином один одному, проте помітно відрізнялись естетикою і мовою. "В першому випадку, – зазначає вона, – мала місце певна корекція естетико-стилістичних норм романтичного мистецтва з позицій класичних зразків, в другому – самі ці зразки вже протиставлялись романтизму і ставали предметом художньої рефлексії"³⁹. Естетський підхід до явищ культури, на думку дослідниці, став підґрунтям для неокласицизму, тоді як "...недистанційований погляд на культурне минуле склав передумову для народження класицизованого романтизму"⁴⁰. Виходячи з цього, творчість М. Рославця 1920-х доцільно розглядати в руслі класицизованого романтизму⁴¹. Справедливість такої позиції обґрунтовується іманентністю рославецького ліризму, з його серйозністю художньої рефлексії як способом взаємодії з традицією. Зазначаючи неперервність лінії мистецького розвитку, Рославець, таким

чином, декларував власну недистанційованість щодо минулого. Проте, на відміну від справжніх неокласиків, композитор працював не тільки за жанровими моделями віддалених епох (сольний концерт, струнний квартет), але й романтизму (вокальний та інструментальний цикли, симфонічна поема). Мікростилізації (контекстні стилізації Й. С. Баха, Ф. Шопена) Рославця відкривають шлях до полістилістики. Макростилізації (на рівні окремих творів) кореспондують до ідеї перевтілень Рославця-публіциста (багатолика маніпуляція типажамі-масками – характерна риса “епохи ремісництва і практицизму”). Ті й інші – взаємопов’язані стильові прийоми.

Показовою ознакою рославецької творчості 1920-х є те, що композитор оминув “енергетичне поле” І. Стравинського. Це, очевидно, пояснюється тією ж іманентною антиномічністю його фенотипу: незважаючи на радикальне мовне новаторство і декларацію “мистецтва майбутнього”, естетичні ідеали композитора залишилися тісно пов’язаними з романтизмом. Попри пафос інтелектуалізму, Рославець не сповідував властивого мистецтву ХХ ст. прагматизму. Внутрішньо він – ідеаліст, хоча зовні (на рівні декларацій) – матеріаліст. “Старомодний” модерніст намагався естетикою інтелекту “погасити” естетику емоції, а системністю матеріалізованих звуків – власний духовний ідеалізм. Як митець перехідної доби, зазираючи у майбутнє, він “погано” бачив сучасне. У цьому – головна естетична суперечність творчої особистості композитора.

Класицизований романтизм М. Рославця не знімає проблему взаємодії аполлонічного й діонісійського, оскільки прагнення ясності (особливо у формотворенні) часто поєднувалося у композитора з надмірністю деталізації, посиленою увагою до найдрібніших елементів музичної мови. Взаємодія такого порядку, стверджуючи близькість класицизованого романтизму й символізму (незважаючи на декларовану опозиційність), надала творчості митця природної життєздатності.

Аргументувати справедливість розгляду здобутків Рославця 1920-х з позицій класицизованого романтизму допомагає аналіз естетичних пріоритетів митця з точки зору проблеми “індивідуальність–особистість”. М. Бердяєв писав: “Романтики мали яскраву індивідуальність, але в них була слабо виражена

особистість. В особистості є моральний, аксіологічний момент, вона не може визначатись лише естетично”⁴². Перевага індивідуального над особистим у Рославця очевидна. Саме слабкістю морально-ціннісних параметрів особистості зумовлена його “заангажованість” технологічним новаторством. Саме цим пояснюється “надособистісне” (об’єкт творчості – трансцендентний) спрямування його художніх інтенцій. Композитор, як і більшість його сучасників, намагається побороти індивідуалізм, адже ідея “соборності” була провідною в Росії на межі століть. Вочевидь, саме розчарувавшись у соборній дієвості власної творчості, композитор у 1920-х звертається до емпіричних (масових) жанрів.

Тісно пов’язаною з класицизованим романтизмом Рославця є його “споживацька музика” (Gebrauchsmusik). Композитор усвідомлює елітарність власної творчості, його хвилює проблема її соціальної ізоляції. Зрештою, коли П. Гіндеміт протиставляє Gebrauchsmusik низькопробності політизованого мистецтва та індустрії розваг, Рославець подібним чином бореться зі штампами агітаційно-прикладного мистецтва. Детально описуючи власну серйозну творчість, композитор рідко пояснює свою ужитково-прикладну музику, тому питання первинності чи вторинності її задуму залишається відкритим: виникла вона під впливом творчості Гіндеміта, чи композитор прийшов до неї в руслі тенденцій часу – невідомо⁴³.

“Примат раціонального підходу до процесу композиції”⁴⁴ став основоположним законом музичного конструктивізму, що, як і неокласицизм, заявив про себе у 1920-х. Конструктивізм виявився близьким до неокласицизму на ґрунті “осягнення “класичної” рівноваги між змістом і формою”, адже “...вираженням сутності неокласицизму ХХ ст., – як стверджує С. Павлишин, – спочатку було прагнення до... виключного примату конструктивного фактора над емоціями”⁴⁵. Основні засади конструктивізму проголошують функціональну доцільність форми, зручність та економність будови твору, формалізацію усіх чинників виразності. Ідеалізація техніцизму й індустріалізму, виступаючи характерною рисою конструктивізму, передбачає “утвердження краси раціонального й раціональності краси”⁴⁶.

Конструктивізм Рославця став приматом

раціональності в естетиці й творчості: системність у різних проявах стала головним законом "організатора звуків". Це зумовило графічну чіткість його письма, економне використання засобів виразності, тональну і структурну рівновагу, пропорційність, симетрію. Строгий контроль музичного часу і, як результат, — гранична концентрація музичних подій (гранична інформаційність) інспірували афористичність висловлювання композитора.

Обстоюючи принципи раціональності й економності, Рославець схематизував, техніцизував творчий процес. З метою абстрагування художнього образу як наперед запрограмованої даності композитор використовував прийоми інтервального структуралізму (в панладових композиціях). Конструктивність художнього методу Рославця торкнулася не тільки побудови форми, але й характеру тематизму, в який проникли схематизація й деіндивідуалізація. У найрадикальніших творах композитора 1920-х можна виявити тематичність і нетематичність елементів форми (йдеться не про гомофонний склад, а про перенесення смислової функціональності нетематичних утворень у вільне, всетематичне голосоведення контрастної поліфонії).

Конструктивність мислення М. Рославця позначилася і на глибинних мікрорівнях тематизму, де виділяються три типи "інтоном": інтенсивні (імпульсивно-збудливої функціональності), екстенсивні (заповільнено-згасаючої функціональності) та мішані (деіндивідуалізовано-нейтральної функціональності). Останні є найбільш конструктивістськими, оскільки вони найабстрактніші в художньому відношенні.

Унікальність феномена рославецької творчості 1920-х в тому, що вона, так і не звільнившись з-під влади романтизму остаточно, врешті-решт еволюціонувала в напрямку романтизованого академізму чи навіть "неореалізму" 1930-х (згадаймо Рахманінова). Зважаючи на це, і феномен творчості Рославця 1920-х, і процес еволюції стилю митця мають розглядатись як типові явища свого часу. Варто зауважити, що близьке сусідство відзначених естетико-стильових тенденцій не привело до конфронтації, натомість — утворило органічну цілісність, що зумовила самотність творчого обличчя митця.

Підводячи підсумки, слід зазначити, що один із першопрохідників нового мистецтва

Микола Рославець — репрезентативно-показова фігура східноєвропейського музичного модернізму першої половини ХХ ст. Це доводиться, в т. ч., вирізненням типологічно-характерних проявів модернізму у рисах творчої особистості митця. Зокрема, розгляд психологічних характеристик творчої особистості композитора виявив комбінаторну взаємодію рис збудливого типу, розумового підтипу та батьківської парціальності. Поєднання сенсорного та розумового типів зумовило формування художньої особистості композитора в руслі властивого для модернізму змішування радикального новаторства й академізму. Дослідження творчої особистості композитора у естетичному зрізі виявило вибіркового симбіоз головних естетичних установок модернізму: складності, західництва, індивідуалізму, формалізму, антифольклоризму тощо, за умови яскраво вираженого домінування двох типів художньої проблематики (характерних для модернізму) — філософського та соціально-філософського. Вивчення творчої особистості композитора у стильовому зрізі виявило, що еволюція індивідуального стилю митця в цілому збігається з історико-еволюційною послідовністю зміни тенденцій і напрямків музичного модернізму першої половини ХХ ст. (символізм ⇒ футуризм ⇒ неокласицизм ⇒ конструктивізм). Таким чином, вирізнення вищенаведених рис творчої особистості М. Рославця підтвердило справедливості розгляду його мистецької індивідуальності з позиції відповідності психологічним, естетичним та стильовим константам модернізму.

¹ Ярустовский Б. Игорь Стравинский. — Л., 1982. — С. 178.

² Цит. за кн.: Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. — Луцьк, 1998. — С. 59.

³ Класифікація нервово-психічної діяльності людини за М. Бліновою передбачає три типи: загальний, спеціальний і парціальний (ракурсний). На загальному рівні відбувається поділ на збудливий (динамічний, з переважанням "крещендо"), гальмівний (динамічний, з переважанням "дімінуендо"), лабільний (динамічний, з балансуванням між "крещендо" і "дімінуендо"), інертний (статичний) типи. Спеціальний рівень передбачає диференціацію на художній (переважає образне мислення), розумовий (переважає логічне мислення) та художньо-розумовий підтипи. Парціальний визначається співвідношенням безумовних функціональних центрів нервово-психічної сфери (споживання їжі, самозахист, орієнтування, секс, батьківство тощо).

⁴ Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998. – С. 269.

⁵ Інтуїтивний тип (символіст) завжди знаходиться в ситуації незлагоди з реальністю; нехтуючи деталями, намагається охопити ситуацію в цілому. Сенсорний (футурист) – ніколи не виходить за межі реальності, справжніми для нього є лише матеріально існуючі речі. Він – позитивіст, відтак – прихильник прагматичної конкретності. Емоційний тип (експресіоніст) керується домінантою емоцій; результат – бурхлива реакція на недосконалість життя. Розумовий (сюрреаліст) – контролюючи рефлексію думки, поглинутий тотальними абстракціями, для нього уявний світ – певніша реальність, ніж дійсний.

⁶ Н. М. Николаєв Рославець. Нотографія // Музыка. – 1914. – № 197. – С. 542–543.

⁷ Там само. – С. 544.

⁸ Василенко С. Воспоминания. – М., 1979. – С. 273.

⁹ Браудо Е. Московское трио // Музыкальная культура. – 1924. – № 3. – С. 241.

¹⁰ Рославець Н. "Лунный Пьеро" Арнольда Шенберга // К новым берегам. – 1923. – № 3. – С. 30.

¹¹ Там само.

¹² Холопов Ю. Н. Рославець: волнующая страница русской музыки // Н. Рославець. Сочинения для фортепиано. – М., 1989. – С. 6.

¹³ До речі, статтю Рославця "Ник. Рославець о себе и своём творчестве" Ю. Холопов вважає "...якнайважливішим документом Нової музики ХХ ст., який не тільки "про себе" і не тільки "про свою творчість".

¹⁴ 75. *La-sib*. Танеевский цикл. Концерты – Опера // Музыкальная культура. – 1924. – № 3. – С. 240.

¹⁵ Так, одна з ключових тем Фортепіанної сонати № 5 (*Oh raso piu mosso*), перегукуючись з темою хрестоматійно відомої мазурки великого польського романтика (№ 13 *a-moll* (ор. 17 № 4), стає алюзією шопенівського стилю. Бахівську монограму можна знайти у Струнному квартеті № 3 Рославця (*Moderate*). Тут – смислова значимість коду подвійна, оскільки бахівські ініціали "щасливо" збігаються з широко вживаною у ХVІІІ ст. риторичною фігурою хреста.

¹⁶ Фатальна, з точки зору ХХ ст., недооцінка Рославцем творчості М. Мусоргського – наслідок конфронтації їх мистецьких позицій: засадничо антиєвропейської у Мусоргського та іманентно європейської у Рославця.

¹⁷ *Gojovy D.* The article of N. Roslavets // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In twenty volumes. – V. 16. – 1980. – P. 208.

¹⁸ Ник. А. Рославець о себе и своём творчестве // Современная музыка. – 1924. – № 5. – С. 136.

¹⁹ Там само. – С. 136–137.

²⁰ Медведев П. Учёный сальеризм (о формальном (морфологическом) методе) // Бахтин М. (Под маской). Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка // Статьи. – М., 2000. – С. 7.

²¹ *Диалектик.* О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. – 1924. – № 1. – С. 50.

²² Ник. А. Рославець о себе и своём творчестве //

Современная музыка. – 1924. – № 5. – С. 137.

²³ Там само. – С. 138.

²⁴ *Диалектик.* О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. – 1924. – № 1. – С. 45.

²⁵ ВДАЛІМ. – Ф. 2569, оп. 1, од. зб. 72. – С. 22.

²⁶ Лобанова М. Забытые страницы. Н. А. Рославець. Творчество и судьба // Советская музыка. – 1989. – № 5. – С. 98.

²⁷ Ю. Борев визначає вісім найпоширеніших типів художньої проблематики, які класифікує на основі теорії вибірковості відношення митця до оточуючого світу (в аспекті психологічної перцепції): 1) "я – я" – психологічний; 2) "я – ти" – моральний; 3) "я – ми" – соціально-політичний; 4) "я – ми всі" – соціально-філософський; 5) "я – все" – натурфілософський; 6) "я – інше, створене нами все" – екологічно-урбаністичний; 7) "я – інше все" – загальнокультурний; 8) "я – всезагальне все" – релігійно-філософський. На формування типу художньої моделі, як вважає Ю. Борев, впливають також безпосередньо виражені ідеї та категорії поетики.

²⁸ Мається на увазі "забарвлена фонетика" А. Рембо, "зрима поезія" К. Бальмонта, "перемінні поєднання штрихів та вогнів" В. Брюсова, емоційні та зорові еквіваленти до звуків мови Д. Бурлюка, "колористика музичних тембрів" В. Кандинського (зелений – скрипка, жовтий – труба, світло-синій – флейта, темно-синій – віолончель) та ін.

²⁹ *Белый А.* Между двух революций. – М., 1990. – С. 190.

³⁰ Там само.

³¹ Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: В 2-х ч. – Ч. 2. – Луцьк, 1999. – С. 10.

³² Ник. А. Рославець о себе и своём творчестве // Современная музыка. – 1924. – № 5. – С. 134.

³³ Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собрание сочинений: В 6-ти томах. – Т. 4: Очерки, статьи, речи. 1905–1921. – Л., 1982. – С. 142.

³⁴ *Vers libre* допускав поєднання різних розмірів, відмову від рими та введення нових ритмічних сполучень. Єдиним критерієм поезії в такому випадку залишався принцип гармонії, однак, як зазначав у "Мистецтві поезії" П. Верлен, далеко не кожен поет здатен відчувати цю гармонію, тому істинна поезія – справа вибраних.

³⁵ Цитата за кн: *Ермилова Е.* Теория и образный мир русского символизма. – М., 1989. – С. 26.

³⁷ *Бирюзовыми зовами*
Взлетая и тая
В долины лучистыя
Покоя земли
Раскрыляются крылья
Быстрины взметая
Стаи цветистыя
Птиц короли
Воздухом духом
Душа изветрилась
И как-то не хочется
Знать о земном
Крыльями воля

Людей окрылилась
 Дни океанятся
 Звёздным звеном Калькутта –
 Бомбей Петроград и Венеция
 Крыловые пути
 Небových голубей
 Вена – Париж
 Андижан и Туреция
 Перекинулись стами устами
 Из крыльев мостами
 Стаи цветистыя
 Птиц короли
 Бирюзовыми зовами
 Взлетая и тая
 В долины лучистыя
 Покоя земли

³⁷ Ремісницька потреба в логіці, системності, нормативності як засобах для об'єктивізації образу і типізації художнього канону постала перед Рославцем ще в 1910-х рр. Вона стимулювала його пошуки в ладо-гармонічній сфері. Проте її виявлення у інших компонентах музичного письма, а відтак, коригуюче-сутнісний вплив на семантико-стилістичні чинники відбувся лише в творчості 1920-х.

³⁸ Жирмунский В. Преодолевшие символизм //

Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 111–112.

³⁹ Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991. – С. 84.

⁴⁰ Там само. – С. 89.

⁴¹ Класицизований романтизм вірцево виявився у творчості С. Танєєва, до якого Рославець ставився з особливою пошаною, М. Метнера, пізнього С. Рахманінова, А. Станчинського (творчість А. Станчинського має багато спільного з творчістю М. Рославця – суттєвою ознакою обох є несумісність поєднання абстрактно-конструктивного і чуттєво-безпосереднього сприйняття світу, виражених однаково сильно).

⁴² Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989. – С. 398.

⁴³ Тенденція, фактично, започаткована Рославцем в Росії, добре приживеться на її ґрунті (згодом, наприклад, з'являться чудові масові пісні Д. Шостаковича). У цьому ракурсі композитор – один з першовідкривачів жанру.

⁴⁴ Гавлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. – К., 1980. – С. 66.

⁴⁵ Там само. – С. 67.

⁴⁶ Борев Ю. Эстетика. – 4-е изд. – М., 1988. – С. 78.

SUMMARY

One of the founders of the new art – Mykola Roslavets is a representative figure of East European music modernism of the first half of the 20th Century. This article clarifies some typological revelations of modernism in artistic features of this artist. The study of his artistic personality in the esthetical shred clarified a selective symbiosis of main esthetical norms of the modernism: complexity, westernization, individuality, formalism, anti-folklorism and

others, under conditions which are typical for modernism – philosophical and socio-philosophical. The study of his artistic personality in stylistic shred showed that the evolution of his on style generally is corresponding with the historical-evolutionary change of tendencies and directions of the music modernism of the first half of the 20th century (symbolism, futurism, neoclassicism, constructivism).