

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ МОДЕРНУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Марія Каралюс

УДК 7.03 : 7.036(477)

У статті порушено питання про уточнення критеріїв належності того чи іншого явища мистецтва до модерну. Висувається припущення, що в українському мистецтві стильові домінанти модерну мають власний принцип тяжіння, за умов якого формуються певні константи самого модерну.

Ключові слова: модерн та авангард, сецесія, принцип тяжіння, стилістична конвенція.

The author raises a question about more accurate definition of the criteria of an either art phenomenon's belonging to Modern. Also author's theory is that the stylistic dominants of Modern in the Ukrainian art have their own attraction principle with which the definite constants of the Modern itself are formed.

Keywords: Modern and Avantguard, Sezession, attraction principle, stylistic convention.

Духовна спадщина модерну магнетично привертає до себе дедалі більшу увагу, і це не дивно. «Новий стиль», виголосивши на межі XIX–XX ст. програму тотального оновлення та естетизації предметно-просторового середовища, залишився не тільки яскравим і самобутнім, неповторно своєрідним етапом у розвитку новітньої культури, але й передбачив подальшу долю мистецтва XX ст.

Модерн – один із варіантів назв того стилю, який у різних країнах називався по-різному: *Art Nouveau, Jugend Still, Sezessionstill, Stil Liberty, Модерн*, і місцезнаходження якого в історії мистецтв охоплює період між 80-ми роками XIX ст. і 20-ми роками XX ст., а в хронології стилів – «десь між імпресіонізмом та експресіонізмом» (Д.Сараб'янов).

Роки панування «нового стилю» інколи називають «епохою 1900-го», і застосування такого багатозначного поняття, як «епоха», видається виправданим: незважаючи на свою недовготривалість, модерн зумів не просто втілитися в побуті, у мистецтві, у свідомості цілого покоління, а й надати їм особливого, лише йому властивого колориту. Саме тому «модерн» як науко-

вий термін нерідко ставлять поряд не із суто стильовими категоріями, а з таким історико-культурним поняттям, як «бідермайєр». В обох випадках ці терміни визначають собою не так стиль мистецтва, як стиль самого життя. Як наслідок, суспільно-естетичні та утилітарні функції мистецтва просякнуті світосприйняттям окремої людини і відображають її життєві амбіції, спосіб існування в навколишньому світі.

Наприкінці XIX ст. актуалізувалося багато тенденцій, що були властиві «чистому» романтизму: хворобливе томління, меланхолія, песимізм безвиході, приреченості, що були до певної міри властиві романтичній естетиці, на новому історичному етапі перетворилися у своєрідну буденність, в ознаку гарного тону. Дендизм, що свого часу з'явився в байронівському варіанті, набув згущеного характеру, прикрасившись химерними фарбами *fin de siecle*. Спосіб життя художників, поетів та музикантів став здебільшого підкреслено-богемним.

Період модерну став періодом меценатства, бурхливого росту різноманітних художніх організацій, угруповань, різнорідних творчих товариств. Вони визначали характер художнього

життя, тут відбувалося не лише спілкування митців, але й діалоги зі споживачами, поціновувачами мистецтва, коло яких стрімко зростало. Поставав благодотворний ґрунт для постійної міграції нових ідей із мистецтва елітарного в мистецтво масове. І проблема масової культури вперше зазвучала так гостро саме в межах модерну. Така парадоксальна діалектика елітарної та масової культур, їхні взаємоперехід та взаємоперетворення, взаємовпливи та самозаперечення кожної з них, починаючи від модерну, загалом характеризуватиме історію культури ХХ ст. «Творчі пошуки різних представників культури модерну – і митців, і філософів, і теоретиків – були направлені на створення унікальних взірців та цілих систем елітарної культури. Теоретичні маніфести та декларації захищали право митця на творчу незрозумілість, відірваність від маси та її смаків, на самоцінне буття “культури для культури”. Однак у міру того, як у поле модерну попадали предмети повсякденності, форми повсякденного мислення, структури загальноприйнятої поведінки [...], модерн починав апелювати до мас і масової свідомості... Як наслідок, один і той самий культурний артефакт починає вести “подвійне життя” з різним смисловим наповненням та протилежним ідейним пафосом: одним боком він обернений до елітарної культури, другим – до масової... Такими є твори Малера і Стравінського, Мухи та Клімта...»¹.

Звичайно, розмірковуючи над передумовами стилю модерн і про вплив на нього різноманітних філософських ідей, не можна обійти проблему його взаємовідношення із символізмом. Ці два основні явища художньої культури рубежу століть перебувають між собою в дуже складній залежності. Це питання є чи не найпроблематичнішим для дослідників стилю модерн. Але, дотримуючись стильової концепції Д. Сараб'янова, можна припустити, що модерн і символізм є, найімовірніше, «двома сторонами однієї медалі», оскільки найчастіше символізм як філософська концепція знаходить своє втілення на практиці у формах стилю модерн. І далі: «Символізм як спільність методологічна, а не формально-стильова, певною мірою “керує” стилем модерн»². Модерн активно використовує образи-символи, а не просто «живиться» ідеями символізму, особливо тими, що підкреслюють внутрішню суть образу-символу як

основного об'єкта художнього пізнання, об'єкта, що вимагає здогадки, інтуїтивного осягнення, певного теургічного акту.

Отже, як будь-який стиль, модерн увібрав у себе дух свого часу, його настрої, філософію, соціальну проблематику. У його мистецтві знаходимо різні втілення «філософії життя», яка опосередковано виявляється в тематиці містичних сновидінь, еротичної гри, в усвідомленні життя як космічної сили. До мотивів стилізаторства модерну безпосередньо прив'язується ніцшеанська концепція гри. Водночас бергсонівська «плинність», з її мотивами постійного оновлення та безперервного становлення, вплинула і на естетичні засади, і на принципи формотворення в мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Модерн «духовно» позначено печаттю романтизму, і романтизм входить у передісторію модерну. Але водночас модерн є надзвичайно «відкритий» стиль, прозоріннями якого послуговується мистецтво ХХ ст. «Модерн та авангард – ось дві основні антиномії в музиці ХХ ст.», – декларує сучасний російський музикознавець О. Соколов, говорячи про особливу роль модерну в сучасній музичній свідомості. Автор стверджує, що його величезний потенційний заряд ще не вичерпано і що впродовж всього ХХ ст. цей стиль активно «договорює» сам себе³.

М. Ржевська з приводу антиномії цих двох явищ – модерну та авангарду – пише: «Приблизно збігається з авангардом першої третини ХХ ст. за часовими параметрами і модерн... Сильний новаторський посыл, пошуки незнаних виразових засобів, нових можливостей мистецтва, – все це риси, що притаманні модерну так само, як і авангарду. Тим суттєвішим є питання про різницю між ними, що вирішується на різних рівнях: через з'ясування чітких хронологічних меж (модернізм інколи обмежують 1914 р.); через встановлення розподілу “сфер впливу” (радикально новаторські напрямки – це авангард, решта – модерн); через визначення позиції щодо романтизму (авангард – антиромантичний, модерн – романтичний орієнтації)»⁴.

Передумови виникнення модерну в Україні досить цікаві. З одного боку, сам еволюційний розвиток архітектури та живопису неминуче мав призвести до появи цього стилю. Тут діяла

загальноєвропейська формула – через посилення урбаністичних тенденцій до появи нових конструкцій і матеріалів, еклектизм у міських забудовах, через академічні засади малярства, через появу рис імпресіонізму у творчості окремих художників (К. Костанді, П. Нілус) стиль модерн поступово формувался в архітектурних ансамблях, на живописних полотнах, на сторінках численних журналів. Але з другого боку, український модерн, географічно знаходячись на «перехресті доріг», не міг не зазнати найрізноманітніших впливів. Так, київська школа митців відчутно перебувала під впливом російських «*мирискусників*», і не тільки тому, що здобуття професійної освіти завдячувала переважно московським та петербурзьким навчальним закладам. Значний вплив на естетику українського модерну мали деякі роботи, що їх провадили російські художники в Києві. Ідеться насамперед про знамениті розписи Володимирського собору та Кирилівської церкви. Деякі дослідники навіть вважають дату створення цих монументальних робіт датою зародження модерну в українському мистецтві (1880–1990). Монументальні розписи М. Врубеля, В. Васнецова та М. Нестерова стали значним кроком уперед на шляху розвитку нових стильових тенденцій в українському мистецтві наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Художники західноукраїнських земель, натомість, здобували освіту переважно в провідних на той час мистецьких центрах Західної Європи – у Мюнхені, Парижі, Відні, Празі, Кракові. Напевно, не варто зараз знову наголошувати на високому рівні розвитку й поширення модерну в тих центрах. І, повертаючись на Батьківщину, художники та музиканти безпосередньо перенесли на свій національний ґрунт найрізноманітніші тенденції нового стилю. Західноєвропейські ідеї здійснили певний вплив на українське мистецтво, потрапивши сюди вже з віденським, мюнхенським, паризьким «штемпелем». Про це свідчить навіть сам термін «сецесія», який традиційно застосовувався в Західній Україні і в науковій літературі, і в широкому вжитку під впливом віденського *secession*'у.

Але при тому, що, наприклад, львівська сецесія була органічною частиною всього центральноєвропейського модерну, мала з ним світоглядну й композиційно-стильову спільність, вона аж ніяк не була провінційним відгалужен-

ням віденського «нового стилю». Генеза сецесії в Західній Україні була зумовлена внутрішнім ходом самостійного художнього розвитку, і європейський вплив був лише імпульсом для прискорення автохтонного процесу.

Благотворним фактором стало також значне пожвавлення культурного життя на межі століть. Так, скажімо, у Львові почали діяти різні музеї, художні салони та об'єднання: «Товариство для розвою руської штуки», «Товариство прихильників української літератури, науки і мистецтва», польське «Товариство приятелів образотворчих мистецтв» та ін. Своїми пропагандистськими заходами вони сприяли появі нового напрямку в мистецтві. Підтримку сецесії здійснювали колекціонери та книговидавці, мистецька критика.

Так, більшість модерністів групувалися певний час навколо журналу «Світ» (1906) та часопису «Будучність» (1909). У вступній статті до першого номеру «Світу» сформульовано їхню естетичну програму. Загалом вона наслідуює естетичні засади М. Вороного, який раніше проголосив, що «зорею провідною треба брати вільну та чисту штуку, справжню запашну поезію»⁵. Модерністи, обравши для себе стежину «Добра і краси», кажуть: «Від злиднів та турботних дисонансів най веде нас на сонячні левади, запашні ниви – у світ злотих, ясних зір»⁶.

Аналогічні думки трапляються в статті за 1907 рік, де зазначається, що новий напрям – це «свіжа течійка, ніщо інше, тільки відомий в інших народів напрямок декадентський, сецесійний, модерністичний, символічний – і як там ще всіляко його називають»⁷.

Пізніше творчі сили об'єдналися навколо товариства «Молода муза» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, С. Чарнецький та ін.), і в 1907 році вони виступили з «Маніфестом Молодої Музи»⁸. У творчості «молодомузівців» переплелися символізм і натуралізм, богошукання й прагнення «нового містичного неба», але загалом ця співдружність за своєю естетикою і творчою позицією яскраво репрезентує сецесійну літературу, так, зрештою, як і О. Кобилянська, Г. Хоткевич (у деяких творах) та К. Гриневичева.

Ще одним проявом громадського визнання сецесії стала мода на неї в повсякденному житті, у побуті широких міських верств. Вагомий вклад у розповсюдження «нового стилю» вне-

сли і такі своєрідні осередки львівського художнього життя, як літературно-артистичні кафе. У їхніх сецесійних інтер'єрах під час взаємообміну ідеями між художниками, поетами, філософами і музикантами колективно народжувалися нові погляди на мистецтво і створювалася та особлива атмосфера духовного братерства, якою, за словами очевидців, насамперед відзначалося художнє життя Львова епохи сецесії⁹. У цьому процесі поширення й утвердження модерну значну роль відіграли також літературно-мистецькі журнали, що і «формою» своєю, і змістом сприяли становленню «нового стилю». Зокрема, у книжковій та журнальній графіці київських видань новий період відкривається оформленнями, в яких помітним є вплив майстрів петербурзького об'єднання «Мир искусства» та їхнього кумира, одного з натхненників книжкової графіки модерну, англійського художника кінця XIX ст. Обрі Бердслея.

Великої концепційної виваженості досягнув Іван Труш, видаючи «Артистичний вісник» (Л., 1905), який по праву вважається еталоном взірцем українського сецесійного журналу – і за своєю характерною тематикою, і за вишуканістю графічного оздоблення. Серед публікацій журналу – фрагменти з поеми «Так говорив Заратустра» Ф. Ніцше (у перекладі М. Мочульського), дослідження І. Труша «Дж. Рескін про війну і пластичні штуки», поезія «молодомузівців», добірочка «Поезії в прозі» О. Кобилянської, численні рецензії на поетичні збірники та концерти. Загалом саме цей журнал своєю естетичною спрямованістю досить чітко «тримається» модерну і відображає його основні установки.

Величезним досягненням українського модерну є його новий, неупереджений погляд на національну культуру. Використання і творча інтерпретація невичерпного багатства народної орнаментики, захоплення давніми пластами історії роблять майже кожного українського художника яскравим стилістом.

Вплив модерну з його надзвичайним поширенням в українській культурі кінця XIX – початку XX ст. досить яскраво та оригінально позначився і на музиці цього періоду. Прояви модерну були різноманітними та органічними. Його стильовими ознаками та особливостями були охоплені майже всі жанри української музики.

Творчість Н. Нижанківського, Б. Яновського, деякі твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, Я. Степового та інших відчутно позначено стильовими рисами сецесії. Виразовий арсенал сецесійної музики виділяється колоритністю гармонії, багатим «декором» фактури за рахунок її активної поліфонізації, плинності, безперервності форми поряд із тенденцією до мініатюри, до «мозаїчного» типу формотворення, любов'ю до мотивів-символів. Музичний «сюжет», тематика, образність часто не виходять за межі любовної лірики, але «спектр» її втілень надзвичайно широкий і сміливий – від елегійної споглядальності до любовного, еротичного екстазу.

Одним з вершинних зразків модерну в українській музиці є камерно-вокальна творчість Н. Нижанківського, нечисленна за своїм об'ємом, але надзвичайно симптоматична в руслі модернових ідей. Звертає на себе увагу, передусім, вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань. Серед поетів, до віршів яких звертається композитор, імена О. Олеся, Б. Лепкого, М. Семаки, Р. Купчинського, І. Франка. Авторське висловлювання композитора завжди чітко простежується в максимальній щільності образного змісту. Композитор «витворює» свій світ з максимальною щирістю, без узагальнень, без відсторонення. Мотиви ностальгії («Не співай по весні»), мотиви сну («Снишся мені»), патетизм, драматичність висловлювання («Чому я пробудивсь?», «Засумуй, трембіто») притаманні яскраво-суб'єктивному, максимально емоційному стилю авторського висловлювання.

Впливи стилю модерн на українську музику кінця XIX – початку XX ст. постають досить переконливо і різноманітно. Залежно від жанру стиль примхливо змінює свій образ. Так, на перший погляд, є дивним сусідство в межах стилю опери «Ноктюрн» М. Лисенка і, скажімо, Сонати В. Барвінського, але їх еднають загальні тенденції стилю, який і сам по-різному виступає, наприклад, в архітектурі В. Городецького, у монументальних розписах М. Сосенка чи на полотнах Ф. Кричевського або О. Новаківського. В українській музичній сецесії увагу до себе повертає насамперед особливість тематики. Тут і характерна для культури модерну увага до загостреної психологізації, і захоплення декоративною зображальністю.

Показово, що найбільш радикальне новаторство здійснювалося переважно в камерних жанрах. Романс (або цикл романсів), інструментальна мініатюра (зокрема фортепіанна прелюдія) чи цикл мініатюр – таким було жанрове поле випробувань нового в композиторській техніці. Безперечним є при цьому переважання в більшості експериментальних за духом творів ліричної образності, що набувала значення смислового поля пошуків нових сенсів та відтінків. Ці самі тенденції відзначає Т. Гундорова, досліджуючи ранній модернізм в українській літературі: «Нігілістично-невротичний комплекс стимулює чуттєве декорування, рафінування зображуваного, його естетизацію. Такі форми декадентської чуттєвості в українській літературі тяжіють до переростання в жест, що претендує замінити саму реальність. Так, скажімо, жести страждання, психологічного надриву, нерозділеного кохання, агресивності стають моделями, символами рафінованої душі диференційованого модернового суб'єкта *fin de siècle*»¹⁰. Про складність та суперечливість внутрішнього стану людини своєю мовою говорили такі різні митці, як М. Колесса, Л. Ревуцький, Н. Нижанківський, В. Косенко, Б. Яновський, В. Барвінський.

Незважаючи на те що становлення «останнього історичного стилю» (Д. Сараб'янов) було здебільшого «вольовим», це не призвело до руйнації природних законів історичної еволюції мистецтва. Крім того, музичний модерн позначено рельєфною лінією еволюційного розвитку, попри досить коротке історичне «дихання». Але це зовсім не означає, що цілком відпадає необхідність у своєрідній «пробі на стиль» (Д. Сараб'янов). У модерні рідко трапляються твори, які повністю відповідають якимось одним нормам, тому виникає потреба уточнення критеріїв належності того чи іншого явища до модерну. Очевидно, пріоритетного значення набуває принцип тяжіння, а не наявності всіх стильових констант. У літературознавстві за такими неоднорідними явищами закріплено поняття «стилістичної конвенції»: «Стилістична конвенція – це група надіндивідуальних норм і засобів мови, які актуалізуються в організації мовних чинників певної епохи, літературного напрямку, школи чи стилю. Конвенціоналізації можуть підлягати всі складники будови літературного твору, виявляється вона в доборі

слів, засадах перетворення семантичних виразів..., у використанні чинників повсякденного мовлення, у способах ритмічної організації... Конвенціоналізм стилю може проявлятися через спосіб організації одного або кількох елементів, які відіграють роль стильової доміанти і набирають певної стилістичної вартості, напр., [...] вживання емоціональних епітетів у ліриці поетів Молодої Польщі. З'явившись у певний історичний період, стилістична конвенція продовжує часом існувати в незмінній формі у творах наступних епох, стаючи підставою стилістичного шаблону»¹¹ [(переклад з польської. – М. К.]. А принцип тяжіння, про який ідеться в монографії Д. Сараб'янова і який, по суті, є основною рисою стильової конвенції, підкреслює спільність різномірних явищ, не виключаючи яскравої відмінності між різними варіантами стилю в різних видах мистецтва. Так, доволі далекими образно та стилістично, здавалося б, є твори Г. Клімта і Г. Малера, Н. Нижанківського та В. Городецького, М. Сосенка та Б. Яновського та ін. Д. Сараб'янов пояснює такі різкі контрасти всередині стилю проміжним становищем модерну – «між натурним романтизмом і метафоричною умовністю», між романтизмом і новою фазою розвитку світового мистецтва, позбавленою єдиної системи стильових координат.

Крім того, це пояснюється і парадоксальною несумісністю генетичних джерел модерну: стиль «проростає» з різних джерел. Так, його російський варіант здебільшого відштовхується від академізму, австронімецький Юґендстиль постає як гіперболізація деяких рис романтизму, польська сецесія здебільшого тяжіє до імпресіонізму, нарешті, український модерн виявив себе на хвилі активних пошуків національного стилю.

20-ті роки ХХ ст. стали завершальним етапом складного періоду національного самоствердження в українській музиці, ознаменованого становленням музичної мови, композиторської школи європейського зразка, зрештою, самої структури музичної культури в усій її системній повноті. Природно, що, відтворюючи у своїй історії відтинки шляху, що проходили й інші країни, українські музиканти певною мірою відтворювали і тенденції, характерні для таких періодів. Якщо спростити, довести до схеми комплекс світоглядних настанов, що тоді домінували, можна стверджувати, що провідного

значення набули дві з них: послідовний музичний «націоналізм» та прагнення до повноправного функціонування в системі світової музичної культури, входження до світового культурного контексту.

Перехідна природа стилю модерн «між старим і новим» породжує цілу низку методологічних проблем. Серед них, зокрема, проблема співвідношення «нового стилю» з експресіонізмом, який зріс на ниві сецесії, наслідуючи і розкладення тонально-гармонійної системи, і хворобливо-чуттєвий тонус тощо. Подібні приклади можна продовжити.

Отже, актуальність обраної теми видається очевидною. Майбутні дослідження, сподіваємось, зможуть дати відповіді на запитання, які, безумовно, постають при дослідженні такого неоднозначного явища, як стиль модерн в музиці, зокрема, в українській.

¹ Культурология. XX век: Словарь. – С.Пб.: Университетская книга, 1997. – 630 с. – С. 559.

² Сарабьянов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Дмитрий Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с. – С. 185.

³ Соколов А. Какова же она – «форма» музыкального XX века? / А. Соколов // Музыкальная академия. – 1998. – № 3–4. – С. 2–8. – С. 2.

⁴ Ржевська М. Стильові тенденції у музиці Наддніпрянської України першої третини XX століття / Майя Ржевська // Питання стилю і форми в музиці. – Л.: Каменяр, 2000. – С. 111–123. – С. 114.

⁵ Редакційний комітет. Наше слово // Світ. – Л., 1906. – № 1. – С. 2.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Маніфест Молодої Музи // Діло. – Л., 1907. – № 249. – С. 2.

⁹ Нога О., Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова 1860 – 1998 / Орест Нога, Роман Яців. – Л.: Українські технології, 1998. – 128 с.

¹⁰ Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Л.: Літопис, 1997. – 297 с. – С. 115.

¹¹ Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000. – 706 с. – С. 261.

В статтє затронут вопрос об уточнении критериев принадлежности того или иного явления искусства к модерну. Предполагается, что в украинском искусстве стилевые доминанты модерна имеют собственный принцип тяготения, в условиях которого формируются определённые константы самого модерна.

Ключевые слова: модерн и авангард, сецессия, принцип тяготения, стилистическая конвенция.