

Значення В. Єрмілова як художника-педагога в Україні далеко не обмежується впровадженням нової методики викладання, що мала чимало спільного із системою навчання у ВХУТЕМАСі й Баухаузі. Результати його експериментів 1920-х рр. нині використовуються як у творчій, так і в педагогічній практиці при підготовці дизайнерів. Один із них (експеримент з кубом і кулею, який він використовував у практиці навчання), нині прикрашає ресторан у місті Валенсії в Іспанії.

В узагальненій формі, розглядаючи шлях, пройдений художньою культурою Харків від модерну до авангардних шукань, не можна не помітити, що за короткий термін, обмежений нами першою третиною ХХ століття, була подолана величезна мистецька відстань. Безумовно, швидкість змін у переході до нових творчих систем багато в чому пов'язана зі своєрідністю історичної ситуації – трагічними потрясіннями в країні. Революційні настрої, безумовно, відбилися в авангардному русі з його ігноруванням попередників. У Харкові найповніше авангардистський потенціал реалізував В. Єрмілов. Як і в інших великих художніх центрах України, перехід до найновіших систем художнього мислення в столиці Слобожанщини поєднував різні етапи художнього розвитку. Окремі програмні настанови модерну знаходили відображення в мистецтві харківських майстрів, які протистояли авангарду, і в 1920-ті роки. Однак сам авангард не поривав повністю зв'язку з модерном. У творчості Єрмілова 1920–1930-х років спрямованість модерну на соціальну перебудову, на ідеальну модель улаштування життя, підпорядковану красі, знаходить продовження у проектуванні нового образу життя новими художніми засобами, пошуку яких була підпорядкована і творча, і педагогічна діяльність майстра.

¹ Филевский И. Церковь святого и нерукотворного образа Христа Спасителя Харьковского коммерческого училища императора Александра III (Историческая записка с приложением повествования о нерукотворном образе). – Х. : типография Зильберберга, 1896. – С. 10.

² Харьковские губернские ведомости. – 1901. – 10 и 11 июня.

³ Отчет о деятельности строительной комиссии по постройке здания Харьковского медицинского общества (1912–1913). – Х., 1913 – С. 26, 68–69.

⁴ Фомин П. К основанию городского подворья Куряжского монастыря // Харьковские губернские ведомости. – 1915. – 29 мая.

⁵ Высокий Б. На выставке картин студии «Голубая лилия» // Утро. – 1909. – 10 февраля. – С. 5.

⁶ А. 2-я выставка картин «Кольцо» // Утро. – 1912. – 9 ноября. – С. 6.

⁷ Саввин Н. 3-я выставка украинского художественно-архитектурного отделения ХІХК // Утро. – 1915. – 19 февраля. – С. 7.

⁸ НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 13, оп. 3, од. зб. 46, арк. 1.

Анатолій Калениченко
(Київ)

ПРО НАЗВИ ПЕРІОДІВ ТВОРЧОСТІ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО

У статті скориговано назви періодів творчості польського композитора Кароля Шимановського, тісно пов'язаного з Україною. Глибше висвітлюючи другий, середній, період творчості, автор статті розглядає його крізь призму стилю модерн / сецесія і пропонує назвати ці періоди так – романтичним (перший), сецесійним (другий) та неофольклористичним (третій).

Ключові слова: міфологізм, модерн, орнаментальність, період, сецесія.

The titles of works periods by Polish composer K. Szymanowski are corrected in this article. The author investigating deeper the second period, examines it through Modern in Music (Art Nouveau). He has proposed to give the next titles for works periods: Romantic (the first one), Art Nouveau (the second one), Neo-Folkloristic (the third one).

Keywords: mythical character, Modern, ornamentics, period, Art Nouveau.

Цю статтю написано за матеріалами однієї з двох моїх доповідей на науковій конференції в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Стиль модерн у культурі», присвяченій його багаторічному директорові й завідувачеві відділу музикознавства, академіку Олександрові Григоровичу Костюкові у зв'язку з 10-річчям його смерті.

У статті певною мірою поєднано дві тематичні сфери, якими мені довелося займатися. Перша з них пов'язана з творчістю засновника польської композиторської школи ХХ століття, уродженця України, видатного композитора Кароля Шимановського, музичній спадщині й творчому шляхові якого присвячено кандидатську дисертацію автора цих рядків «Кароль Шимановський и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества)» (К., 1988).

Натомість друга пов'язана зі стилем модерн/сецесія. Стаття про цей стиль під назвою «Модерн, сецесія» вийшла у третьому томі «Української музичної енциклопедії» (К., 2010). Модернові/сецесії присвячено також значну частину статті «Про напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі» у п'ятому випуску українознавчого музикознавчого періодичного наукового збірника «Музична україністика: сучасний вимір» (К., 2010), що традиційно випускає вже згадуваний відділ музикознавства.

У творчості К. Шимановського переважна більшість дослідників виокремлювала три періоди: шопенівсько-скрябінівський (тобто ранній), вагнерівсько-малерівський, чи регерівсько-штраусівський (тобто середній, тут мається на увазі Ріхард, а не Йоганн Штраус), та національний або польський (заключний). Деякі дослідники виділяли в другому періоді ще один – імпресіоністичний¹. Із суттю назв і датуванням цих періодів можна погодитися, хіба що за винятком того, що в Шимановського, на нашу думку, навряд чи можна знайти впливи Ріхарда Вагнера й Густава Малера, а імпресіоністичною є щонайбільше пара його п'єс.

А ось із назвами періодів погодитися тяжче, бо вони належать до різних смислових рядів, а тому викликають певні запитання. Адже якщо перших два періоди означено прізвищами, то чому ними не означено третій, який називають національним, або польським? А якщо пов'язати й третій період з прізвищами композиторів Бели Бартока та Ігоря Стравинського, то чи не вийде так, що Шимановський нібито не мав власного композиторського стилю, що не відповідає дійсності? Польські науковці, як мені здається, мають цілковиту рацію, коли жартівливо називають такий підхід «впливологією». Водночас виникає ще одне питання: якщо останній, третій період творчості Шимановського є національним або польським, то чи не впливає звідси, що перший період є польсько-російським (шопенівсько-скрябінівським), а другий – австро-німецьким (Ріхард Вагнер, Макс Регер та Ріхард Штраус – німці, а Густав Малер – австрієць), а не польським, що також не відповідає дійсності?

Тим часом ще у згадуваній вище дисертації третій період я визначив як підгальський або неофольклористичний. Тож, гадаю, точніше було б назвати кожний із трьох періодів за стильовими ознаками. При цьому першому ранньому, шопенівсько-скрябінівському, найбільше підходила б, на мій погляд, назва «романтичний», а третьому, заключному, відповідно – «неофольклористичний».

Питання щодо назви викликав тільки другий період – регерівсько-штраусівський. Але багато хто з австрійських і німецьких дослідників вважає Р. Штрауса одним із найяскравіших представників німецького музичного югендштїля, тобто сецесії або модерну. Тому спробуймо знайти елементи модерну/сецесії в музиці другого, середнього періоду творчості Шимановського.

У визначенні музичного стилю модерну/сецесії серед дослідників немає однастайності. Одні українські й зарубіжні музикознавці вважають представниками цього стилю Г. Малера й Р. Штрауса; інші – К. Дебюссї, О. Скрябіна, М. Чурльонїса чи К. Шимановського, а серед українських композиторів – окремі твори М. Лисенка, В. Барвінського, М. Вериківського, Н. Нижанківського, І. Рачинського, Ф. Якимен-

ка, Б. Яновського, меншою мірою – С. Людкевича та ін.; західних композиторів від Р. Вагнера й Г. Малера до П. Булеза й К. Штокгаузена; С. Василенка, М. Гнесіна, В. Рєбікова, А. Станчинського, М. Черепніна, М. Штейнберга або пізніх М. Римського-Корсакова й П. Чайковського, а також О. Глазунова, А. Лядова, С. Рахманінова, С. Танеева та ін. Ще хтось вбачає ідеологію модерну/сецесії в жанрі оперети; у спектаклях доби *fin de siècle* (франц. – кінця століття) «Російського балету» С. Дягилєва; в окремих композиційних і драматургічних особливостях (наприклад, покладений в основу фінальних частин багатьох творів М. Колесси, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Д. Січинського та інших найпоширеніший у Східній Галичині народно-музичний жанр коломийки як вияв музичної гуцульської сецесії); у фортепіанному виконавстві В. Горовиця, С. Рахманінова чи О. Скрибіна (нерідко з полегшенням для сприймання репертуаром, зокрема наявністю в їхніх програмах салонних мініатюр, відстороненою іронією, елементами так званого салонного дендизму, що виявлялося в дещо показній віртуозності, тощо).

На думку деяких музикознавців, у композиторській творчості риси модерну/сецесії виявляються у поєднанні елементів різних видів мистецтва, наприклад, сценічних (особливо у балеті з рівноправним значенням музики, хореографії, режисури та сценографії, що утворюють нерозривне ціле), камерно-вокальних (скажімо, віршах із музикою, мелодекламаціях чи «мелопоезіях»), в окремих жанрах, зокрема музичній картині, а також у перенесених із образотворчого мистецтва декоративності, втіленій через культ оздоб, орнаментальності й мозаїчності музичної тканини, у підкресленій увазі й культивуванні деталей, особливій артикуляції, посиленні ролі ритму й фактури. Орнаментальність мелодики включає в себе мелізматику, завитки, арпеджіо, дрібні пасажи, інколи тремоло. Мелодична лінія емансипується, набуваючи самостійного, навіть пріоритетного значення. Вона іноді має своєрідну пластику – ламаний, примхливо-звивистий, хвилеподібний чи спіралеподібний арабесковий рисунок. Партитура твору модерну/сецесії нерідко рясніє артикуляційними динамічними й агогічними детальними штрихами та іншими позначками.

Самоцінним виражальним засобом стає і тематично насичена фактура. Відбувається взаємопроникнення її фігураційного й поліфонічного, акордового й лінійного різновидів, розчинення рельєфу у фоні, з'являються нові способи взаємодії горизонталі й вертикалі. Поширений у модерні/сецесії ефект мерехтливості фактури нерідко досягається її полімелодичністю, де вертикаль розмивається.

Зміст твору – це музична матерія, звукова реальність, що викликає занурення і вслуховування у звучання. Відтак стильовою ознакою стає також фонізм. На перший план висуваються темброво-регістрові й фактурні аспекти. Відбувається емансипація не лише тембру й фактури, а й ритму, який стає одним із провідних формотворчих факторів. Поширюється вишукана поліметрія та поліритмія. Типовим стає повільний плин часу, статичність, неспішне занурення у звукові шари, створення відчуття зупинення руху, застиглості. З'являється новизна гармонії, вільне оперування ладами (симетричні, зменшені, ланцюгові), вживається модальність, часом лінійне голосоведення, що згодом привело до 12-тоновості. Рациональне музичне мислення спричинило індивідуалізацію композиції, появу нових конструктивних ідей.

Змішування в одному творі кількох стильових моделей привело до багатостильовості, стилізації (але з відчуженням від модельованого матеріалу), сказати б, стильового історизму. Різноманітною була тематика творів. Нерідко вони позначені міфологізмом – не лише античним (міфи про Аретузу, Деметру й Персефону, Нарциса, Одіссея, Ореста, Пана та ін.), а й біблійним. Ідеалом краси стали, з одного боку, природа, з другого, – жіноча краса. При тому образ жінки виступає в іпостасях то світлої Мадонни (Гагіт), то пов'язаної зі смертю прекрасної фатальної спокусниці (Саломея та ін.), то німфи або феї (Аретуза, дріади, Каліпсо, Навзікая та ін.). Композитори зверталися до поезії чи інших літературних творів модерну/сецесії східних або мусульманських авторів та відповідних стилізацій, казкових сюжетів тощо.

Стиль модерну/сецесії виявлявся в музиці вибірково, окремими рисами у творчості різних композиторів, при тому меншою мірою в музичній мові — вона могла бути романтичною, пізньоромантичною або перебувати в річищі нової музики. А здебільшого він виявлявся в ідейному спрямуванні: свідомому поєднанні стилів різних епох, музичного фольклору та жанрово-стилістичних особливостей західної музичної культури, естетизації банального, химерності, рисах декадансу, зверненні до літературних творів модерну/сецесії, в елементах театралізації в інструментальних і камерно-вокальних творах.

Відчувається цей стиль і в особливостях образності — настроях розчарування, знемоги, екстатичності, поривчастості, гротесковості. У драматургії модерну/сецесія виявляється, наприклад, у побудові музичної композиції за принципами літературних жанрів, поєднанні непеєднуваного, стилізації та гри з музичними моделями різних стилів і епох. Він помітний також в естетизації банального крізь «перевтомлену» містично-химерну призму, шаржуванні, використанні прийому «гротеску на гротеск», фольклорної символіки тощо.

Майже всі композиції другого, середнього періоду творчості К. Шимановського написано в Україні. Цей період розпочався, на мій погляд, 1908 р. піснею² «Пентесілея» для голосу й фортепіано (згодом оркестру) на вірш Станіслава Виспянського й завершився грандіозною триактовою оперою «Король Рогер», розпочатою ще 1918 року в Україні, а закінченою тільки через шість років уже в Польщі після переїзду туди композитора назавжди в листопаді 1919 року, коли в його творчості з 1921 року вже панував неофольклоризм.

У цей другий період творчості риси модерну/сецесії виявилися в тематиці, зверненні до текстів сецесійних поетів, до казки, в образності, зокрема настроях знемоги, екстатичності, у гротесковості, химерності образів і водночас декоративності та орнаментальності мелодики (нерідко з арабесковим рисунком), нових способах взаємодії горизонталі й вертикалі, часом у мерехтливості фактури за рахунок полімелодичності, у фонізмі, вільному оперуванні ладами, лінійному голосоведенні, новизні гармонії, введенні гостро дисонантних співзвуч тощо.

Через обмежений обсяг статті спинюся тільки на тематиці творів К. Шимановського другого періоду, а також звернуся до відповідної поезії. Тематика цих композицій поділяється на чотири групи: на грецько-міфологічну, біблійну, орієнтальну та казкову. Крім названої пісні «Пентесілея» до творів на грецько-міфологічну тематику належать три цикли п'єс — фортепіанні «Метопи» (1915) і частково «Маски» (1915–1916) та скрипковий «Міфи» (1915), а також кантата «Деметер» (тобто Деметра)³ (1917, не збереглася). У «Метопах» використано давньогрецькі міфи про Одиссея, зокрема фрагмент про відвідування ним під час мандрів острова сирен, а також про німф Каліпсо й Навзікаю. У «Масках» одна з трьох п'єс називається «Блазень Тантрис»⁴. Назви п'єс «Міфів» говорять самі за себе — «Джерело Аретузи», «Нарцис», «Дріади і Пан». Знаменним є те, що назва головного літературного твору Шимановського — роману «Ефеб» — також походить від давньогрецького міфу.

Приблизно в той самий час у Львові увертюру з подібною назвою «Аретуза» написав український композитор, диригент і педагог польського походження Адам Солтис. А давньогрецький міф про Деметру та її дочку Персефону поклав в основу оркестрової сюїти «Елевзінські містерії» інший український композитор польського походження — Іван Рачинський. Але він написав свій твір за пару років до Шимановського.

На біблійну тематику в другий період творчості Шимановський написав лише дві композиції — оперу «Гагіт» (1912–1913, лібрето німецького літератора Фелікса Дермана) й кантату «Агава» (1917, слова сестри композитора — Зоф'ї).

Орієнтально-мусульманська тематика виявляється у трьох вокальних циклах — двох зошитах «Любовних пісень Гафіза» (1911, 1914, слова німецького поета Ганса Бетге) і «Піснях божевільного муедзина» (1918, слова родича композитора, польського літератора Ярослава Івашкевича), а також у п'єсі «Шехерезада» (за мотивами казки з «Тися-

чі й однієї ночі») з названого вище фортепіанного циклу «Маски». Показово, що загальновідомим симфонічним опусом є однойменний твір російського композитора М. Римського-Корсакова.

Нарешті, елементи казковості в тематиці виявляються в написаному пізніше вокальному циклі «Пісні принцеси з казки» (слова вже згадуваної сестри композитора – Зоф'ї).

Тепер щодо звернення до віршів поетів, пов'язаних із модерном/сецесією. Відомо, що Я. Івашкевич у період написання «Пісень божевільного муедзина» захоплювався модерном/сецесією. Представником цього стилю російська дослідниця Л. Тананаєва вважає й автора слів пісні Шимановського «Пентесілея» С. Виспяньського – і як поета, і як художника.

Важливу роль у сецесійних уподобаннях К. Шимановського відіграла його муза, українська художниця сецесійного спрямування Наталія Давидова (з українського козацького роду Гудим-Левковичів), яка в с. Вербівці (тепер Кам'янського району Черкаської області) за кільканадцять кілометрів від батьківщини композитора – с. Тимошівки (тепер того самого району тієї самої області) – заснувала артіль вишивальниць. Поряд із традиційною вишивкою вони створювали також сецесійні фольклорно-орнаментальні роботи за ескізами професійних художників.

Отже, пропоную визначити всі три періоди творчості К. Шимановського як романтичний, сецесійний та неофольклористичний, що, на мою думку, було б точніше, ніж існуючі назви періодів. Разом з тим усвідомлюю, що ця пропозиція не є бездоганною. Адже творчість О. Скрябіна, навіть рання, як вважає чимало дослідників, належить до модерну/сецесії (не випадково російський поет О. Блок казав, що «Скрябін – людина модерну»). А відтак ранній, шопенівсько-скрябінівський період хоча й є романтичним, але з відчутними домішками скрябінівського модерну/сецесії. І все ж запропоновані в статті назви періодів творчості К. Шимановського видаються сьогодні найлогічнішими.

¹ На жаль, мені не відома остання, багатомна монографія про К. Шимановського найавторитетнішої у світі дослідниці його творчості – Терези Хиліньської (Краків).

² Композитор називав піснями всі свої камерно-вокальні твори, хоча й не завжди влучно.

³ Інша назва кантати – «Персефона».

⁴ У Тантріса переодягся той самий Одісей.

Майя Ржевська
(Київ)

ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ І ХРОНОЛОГІЧНИХ МЕЖ МОДЕРНІЗМУ

У статті зроблено спробу уточнити обсяг і зміст поняття «модернізм» у музикознавстві. Охарактеризовано різні підходи до визначення хронологічних і змістових (художньо-естетичних) меж модернізму як соціокультурного явища. Визначено часову локалізацію, характер і особливості модерністських інтенцій в українській музиці в їх зв'язках із соціокультурними процесами.

Ключові слова: модернізм, культурно-мистецький рух, українська музика.

In the article an attempt to specify volume and content of concept of modernism in musicology is made. Different approaches to definition of chronological and substantial (artistic aesthetic) bounds of modernism as sociocultural phenomenon are characterized. Temporal localization, nature and peculiarities of modernist intentions in Ukrainian music as for their relations with sociocultural processes are defined.

Keywords: modernism, cultural artistic movement, Ukrainian music.