

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, багатотомна 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.

Модернізм як художньо-естетична система, а також його складники (стильові напрями, творчість певних митців і окремі опуси, що вписуються в модерністську парадигму тощо) останнім часом спричинив нову хвилю зацікавленості представників різних галузей гуманітарних наук. При цьому загальна спрямованість і пафос праць, опублікованих упродовж 1990-х – 2000-х років на Заході, за своїм вектором переважно відрізняються від створеного на цю тему на пострадянському просторі.

Активізація західної наукової думки щодо модернізму в музиці зумовлена насамперед необхідністю підсумувати зроблене на цих теренах впродовж десятиліть, а також можливістю здійснити новий панорамний погляд на соціокультурну ситуацію ХХ ст. Тому цілком природною постає поява антологій і збірників на зразок підготовлених у 2004 році в США: «Модернізм і музика: антологія джерел» [18] або «Задоволення від модерністської музики: слухання, сенс, спрямування, ідеологія» [20]. Грунтовні вступні статті, авторство яких належить упорядникам названих збірників, підводять підсумки численних дискусій, породжених модернізмом упродовж століття, що минуло, і виводить ці дискусії на інший рівень.

Натомість у країнах колишнього СРСР на початку 1990-х років шойно завершилася свого роду «реабілітація» модернізму, який в умовах знятих ідеологічних обмежень перестав сприйматися винятково як явище, що «немов би “всотує” в себе всі негативні і реакційні моменти у попередньому художньому розвитку, призводячи в кінцевому підсумку до повного розпаду мистецтва» [7, с. 9]. Як наслідок, було запущено процес нагромадження значного масиву емпіричних відомостей, що стосувалися засуджених свого часу як «антихудожні» або десятиліттями замовчуваних творів. На основі знову оприлюднених фактів і новітніх досліджень упродовж 2000-х почали публікуватися праці в різних галузях мистецтвознавства, що мали узагальнювальний характер [2; 4; 9]. Упродовж останніх двадцяти років слово «модернізм» широко вживається в численних мистецтвознавчих працях.

Однак доводиться констатувати, що така свого роду *мода на модернізм* не виключає факту невизначеності обсягу і змісту самого цього поняття. Досить поширеною донині є помилкова думка, нібито це поняття ніколи не було універсальним, а застосовувалося винятково в радянській естетиці й мистецтвознавстві «для позначення всього комплексу авангардних явищ з позицій їх упередженої негативної оцінки» [1, с. 290]. І до цього часу в мистецтвознавчих, культурологічних, філософських працях категорії «модерн», «модернізм», «авангард», «авангардизм» нерідко вживаються як синонімічні або принаймні близькі за змістом. Нам уже доводилося вказувати на необхідність подолати нерозчленованість, «злитість» понять у парі *модернізм – авангард*, невизначеність специфічних відтінків змісту термінів у парах *модерн – модернізм*, *авангард – авангардизм* [9].

Нарешті, невизначеними залишаються межі модернізму як соціокультурного явища – як хронологічні, так і змістові (художньо-естетичні). Спробувати з'ясувати й у найзагальніших рисах окреслити їх – мета цієї статті.

Доволі поширеним є побутування слова «модернізм» у широкому розумінні – для характеристики нових тенденцій у житті й мистецтві будь-якої епохи (переважно в опозиціях «старе – нове», «*pova – antiqua*», «модерне – архаїчне») – і то не лише в повсякденному вживанні, а й у наукових мистецтвознавчих текстах. Наприклад, саме в такій іпостасі свого часу модернізм постав в естетичній системі Ю. Малишева, який розглядав це поняття (і позначуване ним явище) у протиставленні академізму: в академізмі, писав він, переважає традиція, а модернізм, навпаки, «висуває на перший план новаторство, пошук нових засобів музичної виразності, оновлення музично-творчої системи, є елітарним і тяжко пробиває дорогу до широкого слухача» [8, с. 27]. Дослідник висловлював переконання, що поняття «модернізм» слід вважати найточнішим для визначення майже всіх без винятку новаторських виявів у мистецтві. Подібними міркуваннями, очевидно, керувалася також авторка однієї з недавно захищених музикознавчих дисертацій, де йшлося про модернізм у музиці 60-х років ХХ ст.

А втім, тенденція до «розширення меж» модернізму виявляється й у західній науковій думці. Показовими в цьому плані є засади, на які спирався Е. Ешбі в підборі текстів до згаданого вище збірника: він декларує відмову від часової і жанрової визначеності, поширюючи «сферу впливу» модернізму на всю множину явищ музики ХХ ст., у тому числі на рок-н-рол [20, с. 277–324].

У більш специфічному сенсі модернізм визначають як художньо-естетичну систему, що виникла приблизно в 90-х роках ХІХ – перших десятиліттях ХХ ст. в європейському мистецтві внаслідок докорінної зміни світоглядної парадигми. Ця зміна виявлялася насамперед кризою позитивістського світосприйняття та засобів його відображення в мистецтві.

Як стверджував італійський літературознавець В. Страда, у російському культурному просторі першим слово «модерніст» стосовно митця певного типу використав у 1897 році літературознавець С. Венгеров (він же свого часу ввів до обігу поняття «неоромантизм») [19, с. 34]. Слово було підхоплено численними опонентами і критиками одного з титульних модерністських напрямів – символізму; вони надавали йому різко негативного значення, застосовуючи як синонім «декадентства» й занепадництва в мистецтві.

У середовищі імпресіоністів, символістів, акмеїстів тощо поняття «модернізм» уживалося в іншому синонімічному ряду – разом з «новим мистецтвом», «сучасництвом» і т. ін. Свого роду «престижність» таких мистецьких інтенцій у Російській імперії на початку ХХ ст. підтверджує іронічне зауваження відомого музикознавця Л. Сабанєєва (який, до речі, сам належав до модерністських кіл), що композитори модерністського табору «ростуть, як гриби осінньої пори», і внаслідок цього встановився вже певний модерністський трафарет, стереотип модернізму [12, с. 335–337]. У «повсюдному поширенні» цього слова критик убачав навіть щось загрозливе. «Найскромніші за даними композитори, яким під саму стать писати в рамках добродесного класицизму – неодмінно бажають принести себе в жертву на вівтар модернізму», – писав він у статті 1912 року під назвою «Модернізм» [12, с. 334].

Утім, Л. Сабанєєв умів також високо оцінити «вельми модерністично рафіновану музику» (так він писав через кілька років про оперу Б. Яновського «Флорентійська трагедія» [13]). Натомість Е. Метнер, близький друг і соратник поета-символіста А. Белого, до музичного модернізму ставився різко негативно, що добре ілюструє збічник 1912 року «Модернізм і музика», де було вміщено створювані впродовж кількох років статті [3]. Р. Штраус і М. Рeger стали для зятятого германофіла Е. Метнера не лише уособленням модернізму в музиці, а й символом занепаду, ганьбою для німецької музики.

Наведені факти засвідчують, що різні позиції щодо модернізму існували (а саме поняття широко вживалося) аж ніяк не лише в умовах утвердження панування ідеології марксизму на державному рівні.

Утім, марксистська естетична думка справді від початку розцінювала модернізм з позицій класовості мистецтва. Як наслідок, починаючи з 1920-х це мистецтво як «ідеологічно шкідливе» і «художньо неспроможне» явище стало в СРСР об'єктом жорсткої критики, що мала передусім політичне підґрунтя. Від 1930-х років набуло поширення поняття «формалізм», уживане в синонімічному до «модернізму» значенні.

У західній науковій традиції специфіку модернізму – культурно-мистецького руху («movement»), проблеми якого дискутувалися впродовж усього ХХ ст., – убачають насамперед у «свідомій прихильності до сучасності» [17, с. 75], що втілюється в пошуках нових систем виразових засобів.

Найчастіше модернізм розглядають у його співвідношенні з *авангардом* і *постмодернізмом*. Він стає вихідним і основоположним чинником у спробах побудови узагальнювальних схем соціокультурного руху ХХ ст., що репрезентовані в двох головних варіантах: 1) модернізм (включно з авангардом як його складовою) – постмодернізм; 2) модернізм – авангард як антитеза до модернізму – постмодернізм як антитеза до авангарду¹.

Варіативними є підходи до визначення мистецьких течій і напрямів, що належать до модернізму. Такими називають імпресіонізм, символізм, модерн у різних його модифікаціях, експресіонізм, а також веризм, неоромантизм, неокласицизм. Прихильники тлумачення авангарду як складової частини модернізму відносять до останнього також авангардистські течії й напрями – примітивізм, екзотизм, дадаїзм, футуризм, конструктивізм, сюрреалізм, аж до творчості авангардистів другої половини ХХ ст. (зокрема Дж. Кейджа), мінімалістів тощо (праці Ф. Джеймсона, Дж. Лоххед та ін.) [20, с. 9].

Множинність тлумачень сутності і змісту модернізму зумовила суперечності в підходах до визначення його хронологічних меж. Так, К. Дальгаус обмежував модернізм двома десятиліттями (від 1890-х до 1910 р.), називаючи композиторами-модерністами винятково Г. Малера, К. Дебюссі, Р. Штрауса [18, с. 6] (А. Шенберга він відносив до авангардистів [16]). Натомість побутувала думка (яку висловила, зокрема, В. Вульф у низці есе зі збірки «The Common Reader»), що на початку Першої світової війни, 1914 року, модернізм щойно народився.

Світові війни застосовуються також і для визначення верхньої межі модернізму. Цікаво, що тут використовуються роки їх закінчення, причому одні дослідники датують завершення епохи модернізму 1918, а інші – 1945 роком [18].

Поширеною є думка, що нижню межу модернізму визначає позитивізм (у мистецтві втілений переважно в реалізмі) кінця ХІХ ст. як власне об'єкт модерністського заперечення, а верхню – постмодернізм (1950–1960), який своєю чергою заперечує модернізм. Д. Олбрайт називає датою початку доби постмодернізму в музиці 1951 рік, коли Д. Кейдж створив «Музику змін», точку відліку алеаторики [18, с. 13]. Якщо прийняти цю думку, що видається вельми слушною, доведеться визнати, що мистецтво ХХ ст. у його глобальному вимірі справді поділяється практично навпіл двома художньо-естетичними системами – модернізму і постмодернізму, і «на маргінесі» кожної з них існує своя хвиля авангарду.

Мистецький модернізм ХХ ст. постає як по суті своїй метахудожнє явище, майже рівноцінно втілене у власне художніх текстах (музичних, графічних, живописних тощо) і естетико-теоретичних дискурсах і утворене з сукупності цілого ряду стилів, художніх напрямів і тенденцій. Як соціокультурний феномен модернізм є амбівалентним: деклароване й послідовно здійснюване прагнення до принципового оновлення мистецтва поєднується в модерністському дискурсі із свідомою повагою й прихильністю до традиції². Модернізм орієнтований на досягнення нової якості в мистецтві, але при цьому не заперечує, а узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку, є результатом творчого переосмислення всієї історії європейського мистецтва; декларує й здійснює повернення до цінностей минулого (переважно віддаленого), ретроспективізм (що виявляється, зокрема, у так званих «неостилях»).

Як уже зазначалося, одним із головних визначників цілісності модернізму як мистецького руху постає його протиставлення модусу реалізму (як іпостасі позитивізму). Модерністських митців об'єднує також декларована апологія творчості. Автор модерністського тексту постає як творець особливого проекту, власної реальності, деміург; художня творчість при цьому прирівнюється до життєтворчості.

Однією з ключових цінностей модернізму є індивідуалізм; водночас набуває онтологічно значущого сенсу проблема рецепції: сприймання витвору мистецтва постає як засіб подолання відчуження і самотності, як діалог автора і реципієнта. З іншого боку, модерністський митець не прагне бути зрозумілим цілому людству: як писав у статті «Нова музика, застаріла музика, стиль і ідея» А. Шенберг, «жоден митець <...> не буде принижувати себе з метою пристосування до гасла “мистецтво для всіх”, адже якщо це мистецтво, то воно не для всіх, а якщо воно для всіх, то це не мистецтво [курсив мій. – М. Р.]» [цит. за: 5, с. 308].

У надрах художньої системи модернізму сформувалося особливе ставлення до співіснування й синтезу мистецтв як втілення ідеї активної «взаємодії й асиміляції різних сфер художньої творчості, що, з одного боку, вилилася у конкретні форми

Gesamtkunstwerk, а з другого, — стимулювала непряме взаємозбагачення мистецтв» [6, с. 117–118] (при цьому, як зазначають, музика вперше в історії мистецтва мала безсумнівний пріоритет).

Більшість модерністів сповідувала ідею незалежності мистецтва від політики, як і інших сфер суспільного життя (натомість авангардисти нерідко розцінювали мистецькі і соціальні перетворення як явища одного порядку).

Близькість і перманентна внутрішня дискусія різних стилів і напрямів, що належали до модернізму, спричинилися до неможливості чітко й однозначно схарактеризувати властиві їм комплекси виразових засобів. Цьому заважає і багато разів спостережена тенденція до поєднання в межах одного модерністського твору різних стилетворчих настанов. Характерною особливістю модернізму можна вважати переважання процесу над сталістю, стабільністю, а відтак відсутність остаточної закріпленості, завершеності, визначеності модерністських явищ.

При безсумнівній цілісності модернізму як світового мистецького руху, всередині нього існують розбіжності, зумовлені особливостями різних національних культур. Це стосується насамперед варіативності його хронологічних меж у кожній окремо взятій країні. Розставимо деякі акценти стосовно вітчизняного музичного модернізму.

Модернізм як культурно-мистецький рух в Україні зароджувався під впливом новітніх європейських художніх тенденцій, з одного боку, і російського символізму, — з другого. Серед перших ознак поступового входження українського мистецтва в русло модернізму було звернення різних за художніми настановами композиторів (Б. Яновський, Л. Лісовський, Я. Степовий, К. Стеценко, О. Кошиць) до текстів поетів-символістів (російських і українських).

Першу хвилю музичного модернізму в Україні добре ілюструє видання часопису «В мире искусств» (1907–1910), засновником і першим редактором якого був Б. Яновський. На підтримку новітніх мистецьких тенденцій була спрямована діяльність київського «Товариства любителів літератури і мистецтв» (від 1907). Серед композиторів найяскравішим представником модернізму першої хвилі в Україні був Б. Яновський, який упродовж 1907–1916 років створив шість опер, зокрема за творами М. Метерлінка, О. Уайльда, А. Чехова, О. Купріна, численні романси (які він називав «мелопоезіями») тощо.

Початок другої хвилі українського музичного модернізму — кінець 1910-х років, коли до річища новітніх тенденцій не лише частково долучилися представники старшого покоління національної композиторської школи (Я. Степовий, К. Стеценко, М. Леонтович, Ф. Якименко), а й яскраво виявили власні модерністські орієнтації М. Вериківський, П. Козицький, Б. Лятошинський, М. Рославець.

Стильові прояви таких інтенцій, що відтворені в музиці 1910-х — першої половини 1920-х років, були різноманітними: від свідомих і послідовних пошуків новітніх виразових засобів (переважно в області гармонії) до часткового входження до художньої системи імпресіонізму або модерну. Зокрема, галицькі композитори працювали в річищі сецесії, поширеними були неоромантичні тенденції. До експресіонізму в 1920-х роках тяжіли М. Колесса, З. Лисько, Б. Лятошинський, частково Б. Яновський.

Проте вже тоді дискурс модернізму ввійшов у суперечність із засадами концепції класовості мистецтва, що призвело, зрештою, до його поступового «згасання». Лише частково вплив новаторських інтенцій модернізму виявився у творах молодого покоління композиторів (М. Коляда, Ю. Мейтус, В. Фемеліди та ін.).

Починаючи від 1930-х років з політико-ідеологічних мотивів під гаслом боротьби з формалізмом модерністська музика послідовно викорінювалася із соціокультурного простору СРСР, тому це десятиліття можна вважати верхньою межею модернізму в українській музиці. Український музичний модернізм, таким чином, має доволі незначну тривалість (приблизно від 1907 до початку 1930-х рр.).

Упродовж значного часу модерністські опуси українських композиторів з ідеологічних міркувань ігнорувалися (або побіжно згадувалися в критичному ключі) в музикознавчих працях. Нині ситуація, як зазначалося вище, змінилася на краще. Однак

комплексне дослідження українського музичного модернізму в усій його повноті й суперечливості залишається актуальним завданням для вітчизняної науки, так само як і подальше осмислення далеко не вичерпаних теоретичних проблем модернізму.

¹ Наприклад, О. Соколов називає антиномію *модерн* – *авангард* «справжньою “пружиною століття”», зазначаючи, що «у панорамі століття “противники” <...> помінялися позиціями: якщо спочатку авангард виступив як *антимодерн*, то в підсумку модерн заявив про себе як *антиавангард*, маніфестуючи при цьому свою потребу “договорити” раніше перервану розмову» [14, С. 5]. М. Шапір вважає, що постмодернізм став антитезою до авангарду: «це реванш споживача, який так і не зміг зрозуміти суті авангардного мистецтва» [15, 139].

² «Усе більш очевидним стає той факт, що “нове мистецтво”, яке зародилося в Росії на початку 1890-х рр., набагато тісніше пов’язане з попереднім і сучасним йому літературним процесом, ніж прийнято було вважати», – констатують дослідники [11, 7].

1. Бычков В. Модернизм // Культурология. XX век: Словарь / В. В. Бычков. – С.Пб. : Университет. книга, 1997. – С. 290–291.
2. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм) / Г. Веселовська. – К., 2006. – 338 с.
3. Вольфинг [Метнер Э. К.]. Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические (1907–1911). Приложения (1911). – М. : Мусажет, 1912. – V+450 с.
4. Герман М. Модернизм: Искусство первой половины XX века / М. Герман. – С.Пб. : Азбука, 2008. – 480 с.
5. История зарубежной музыки : учебник для муз. вузов. Вып. 6 : Начало XX века – середина XX века / Сост. и общ. редакция В. Смирнова. – М., 2001. – 630 с.
6. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
7. Модернизм: Анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. – М. : Искусство, 1987. – 302 с.
8. Малышев Ю. 1948 – мифы и история / Ю. Малышев // Art line. – 1998. – № 2. – С. 26–29.
9. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять // Музична україністика: сучасний вимір / М. Ржевська. – К.; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 50–62.
10. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
11. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. : Блоковский сборник, XV / Тартуский университет. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2000.
12. Сабанеев Л. Музыкальные беседы. Модернизм // Музыка. – 1912. – № 72. – С. 334–337.
13. Сабанеев Л. [Б.н.] // Новости сезона. – 1916. – 20 ноября.
14. Соколов А. Какова же она – «форма» музыкального XX века? // Музыкальная академия. – 1998. – № 3–4. – Кн. 1. – С. 2–8.
15. Шапір М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. – 1995. – Т. 2. № 3/4. – С. 135–143.
16. Dahlhaus K. Schoenberg and New Music. – New York : Cambridge University Press, 1987. – 306 p.
17. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism. Avant-garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. – Durham : Duke University Press, 1987. – 395 p.
18. Modernism and Music: An Anthology of Sources / edited and with commentary by D. Albright. – Chicago, 2004. – 416 p.
19. Strada V. La littérature de la fin du XIX siècle 1880–1900 // Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. L’age d’argent. – Paris : Fayard, 1987. – P. 34.
20. The pleasure of modernism music: listening, meaning, intention, ideology / edited by A. Ashby. – New York, 2004. – 392 p.