

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.03+78.071.1+782/785

РОСІЙСЬКИЙ МОДЕРН, УКРАЇНСЬКА СЕЦЕСІЯ – ПАРАЛЕЛІ В ЧАСІ І ПРОСТОРИ

Вавренчук І.А.

Хмельницький музичний коледж імені В.І. Заремби

Стаття присвячена дослідженню проблем стилю модерн/сецесії в російській та українській музичних культурах кінця XIX початку XX століття. Акцентується увага щодо поширення терміна та його значення в різних країнах світу. Проводиться паралель, щодо виявлення спільних естетичних домінант між картиною «Демон» М. Врубеля та симфонічною поемою-ноктюрном «Ангел» Ф. Якіменка. Основні висновки підкріплені музично-теоретичним аналізом усіх складових музичної композиції (форми, гармонії, фактури, оркестрування). Аналітичні спостереження спроектовані на виявлення окремих паралелей з мальовничим прообразом.

Ключові слова: модерн, сецесія, декоративізм, симфонічна поема, образ Демона і Ангела, Ф. Якіменко, М. Врубель.

Постановка проблеми. Мистецтво як невід’ємний складник буття соціуму завжди було інструментом, за допомогою якого митці висловлювали суб’єктивне ставлення до різних подій та явищ, що супроводжували людство в ході історичного процесу. Аналіз проблем, пов’язаних із рецепцією сецесії як стильового напрямку, поширеного наприкінці XIX – на початку XX ст., вимагає радикального перегляду певних пізнавальних стереотипів і схем, детермінованих загальною раціональністю європейської та української культури. Слід враховувати те, що головним суб’єктом творення художнього стильового напрямку виступає особистість, в якій поєднанні соціальні і особистісні якості. Вона виявляється включеною в культурну реальність, упорядковує її і прагне змінити відповідно до своєї мети. Усвідомлення значущості творчої інтенції митця і його взаємодії із культурною реальністю є однією з глибинних засад модерного світоглядання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сецесія як стильовий напрям, що яскраво себе репрезентував початково в живопису, архітектурі, прикладному мистецтві, отримала широке висвітлення у європейських, а згодом українських мистецтвознавців та культурологів. Свідченням чого є ряд праць, зокрема, М. Валліса, Г. Фар-Беккера, У. Харді, К. Шорстке. Вагомий внесок у дослідження стилю привнесено російськими дослідниками: М. Тублі, Д. Сараб’яновим, О. Борисовою, Г. Стерніним та ін. Серед праць українських дослідників варто назвати дослідження М. Голубця, Б. Лобановського, П. Говді, О. Ноги, В. Ясієвича, Ю. Бірюльова, В. Захаржевської та ін.

Дослідження сецесії як стильового напрямку в українському музичному мистецтві активно розпочалося в останні десятиріччя XX століття. Дипломна робота випускниці Львівської консерваторії Марії Каралюс, була однією з перших праць в українському музикознавстві, присвячених цій проблематиці. На сьогоднішній день дослідженням сецесії у різних за жанрами композиціях займаються Л. Кияновська, О. Козаренко, Н. Кашкадамова, Л. Ніколаєва, А. Калениченко, С. Кривицька та багато інших науковців.

Виділення раніше не вирішених частин проблеми. Українське музичне мистецтво отримує на сьогоднішній день всезростаюче зацікавлення дослідників. Однак виявлення сецесійних рис у творчості українських композиторів ще й досі являє собою не до кінця вивчене явище, чим зумовлює актуальність даного дослідження.

Метою статті є знаходження паралелей (з подальшим визначенням характерних засобів музичної виразності) між живописним та музичним вираженням одного із яскравих напрямів стилю модерн – сецесії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Рубіж століть завжди викликав зміни у мистецькій свідомості. Це час, коли зіставляється, так би мовити, «старе» в обличчі століття, що догасає, із «новим», що невпинно наближається. Злам століття, «Стильове пограниччя» (Н. Герасимова-Персидська), «Поворот Сторіч» (А. Русакова) – ці означення якнайкраще характеризують мистецьку картину кінця XIX – початку XX століття.

Визначення А. Русакової характеризує мистецький процес, у якому відбувається кардинальна зміна у свідомості митців та їх творчості. Введено Н. Герасимовою-Персидською окреслення «стильового пограниччя» рубежу століть демонструє концепцію співжиття устоїв минулого та майбутнього в єдиному часовому відрізку.

У цей час між собою тісно межують різні новоутворені стилі, течії та напрями. Їх співіснування в одному часовому просторі подекуди призводить до «накладання» та перехрещування. Однак, внутрішнє наповнення, що виявляється у програмах, ідеях та гаслах, дозволяє розмежовувати їх, виявляти яскраві, панівні риси кожного. Усі вони були інспіровані пошуками нового – образної сфери, форми, змісту, системи виразових засобів. Серед них – так звані неостилі (неоромантизм, необароко), характерною ознакою яких стала опора на традицію попередніх епох. Інші ж напрями демонстрували кардинальний розрив з минулим, що проявлявся у повному відході від традицій через заперечення – навіть відречення – від історичного досвіду.

Поміж цими двома напрямками знаходиться мистецтво модерну, що ввійшло під гаслом творення «мистецтва заради мистецтва». Зародившись в Англії, воно із блискучим швидкістю долає далекі географічні кордони, поширюючись багатьма європейськими та заокеанськими країнами. Найбільшими його осередками стали «Париж, Нансі у Франції, Берлін Мюнхен, Дармштадт в Германії, Брюссель, Барселона, Глазго, Відень,... не встояла і Америка – Нью-Йорк, Чикаго» [10, с. 8]. У кожній з названих країн цей стиль мав своє термінологічне окреслення. Так, у Австрії утвердилась назва «secessia», в Німеччині – «jugendstil», в Італії – «liberti», в Росії – «модерн». Наголосимо, що «новий рух виникає одночасно у декількох точках, виявляється через декількох людей, що часом навіть не підозрюють про існування одне одного» [6, с. 3]. Таке явище відбувається завдяки подібним соціально-культурним та історичним умовам, що склалися в кінці XIX століття майже у всій Європі. Найпоширеніший термін «secessia», що в дослівному перекладі означає «відхід», найбільш яскраво продемонстрував прагнення митців опозиціонуватися академізмові, який панував у живописі, архітектурі тощо.

Мистецтво сецесії настільки увійшло в усі сфери людського життя, що, будучи предметом естетичного самовираження, стало нормою побуту. Як зазначає Ж. Арган, «це було мистецтво еліти, мистецтво майже придворне, побічні вироби якого милостиво роздавалися народу» [1, с. 253]. Таким чином, відбулося своєрідне соціальне відшаровування. У суспільстві фактично утворилося ще одне суспільство зі своїми нормами поведінки, етикетом та ін. В пошуках односторонніх художники створювали товариства (у Німеччині в Ворісведі, Абрамцевий гурток в Росії, та ін.). Метою цих зібрань було спілкування, обговорення нових ідей, концепцій. Цікаво, що художники, які входили в такі суспільства, вільно розкривали свій творчий потенціал паралельно в декількох руслах.

Людина «нового мистецтва» повинна була бути перш за все особистістю «нового зразка», всебічно освіченою, відзначатися самотутністю і тонкою інтуїцією. Володіти досконалим смаком, який би відображався через гардероб, прикраси і поведінку. Як наслідок, «екстравагантність, дендизм, меланхолія, песимізм, стаючи ознакою включення в еліту модерну, перетворюються на своєрідну буденність» [3, с. 142].

Відображення поведінки типової особистості модерну знаходимо в картині російського кінорежисера Євгена Бауера. Слід зазначити, що продукт кінематографії, активно розвиваючись на рубежі століть, дозволяє нам зануритися в це елітне, богемне середовище початку XX століття. «Мрії» – невеликий короткометражний фільм (тривалістю до 35 хв.) 1915 року знятий за мотивами Ж. Розенбаха «Мертвий Брюгге», найбільш естетичний і сецесійний у творчому доробку як режисера, так і одного з кращих відбитків реальності часу. Драматургічна лінія і середовище, в якому відбувається дія, наповнені знаковими сецесійними символами. Головний персонаж – витончена особистість, яка надміру захоплюється своїми стражданнями, муками, з характерни-

ми настроями песимізму та неприйняття життя. Його оточення – друг-художник, коханка-актриса, персонажі, які теж демонструють не менш яскраві типово сецесійні образи. Є. Бауер через власне творіння продемонстрував яскраві «принципи композиції, декору, синтез архітектури і скульптури, а також розробив свої власні закони «естетизму фотографічних фактур» [6, с. 10].

Основна ідея, закладена в цій невеличкій короткометражній стрічці розкриває одну з основних ідей модерну – пошук ідеалу. Такого ідеалу, який асоціюється із надзвичайною красою та панестетизмом. Надкраса, панестетизм стають визначальними ознаками «нового стилю». Його ідеологія «вільна від доцільності; підкорюється лише власним законам та існує заради них же, живе, виходячи з однієї ідеї прекрасного» [9, с. 71]. На думку тодішніх естетів, «краса» має бути присутня в кожному творінні, вона не залежить ні від часу, ні від обставин. Завдяки цьому художники намагаються виявити естетичні пагони у всіх можливих засадах. Відзначимо, що фігура М. Врубеля, який став апологетом крилатої фрази «Краса – ось наша релігія», мала велике мистецьке значення для естетики нового часу. Хоча в його творчості дослідники, безумовно, знаходять різні стильові вкраплення, однак його мистецтво 1890-1902-го років органічно вписується в естетичну проекцію стилю модерн. М. Врубель, як і багато хто з його сучасників, був багатогранно обдарованою особистістю. Його творчі грані як скульптора, художника, архітектора, театрального декоратора виявляються однаково ідеальними, цікавими і самотутніми.

Звернемо увагу, що творчість художника в цей період цілком відображає настрої зламу епохи. Невдоволення громадською реальністю, процеси урбанізації, моральні зрушення приводили художника до пошуку якогось нового художнього образу, який би повною мірою відображав ці процеси. Таким персонажем для М. Врубеля став образ Демона, який, починаючи ще з київських років, переслідував художника до кінця його життя. Відомо, що перебуваючи у важкій для себе часи в Україні, М. Врубель розписував Володимирський собор і Кирилівську церкву. І можливо, як згадував Ф. Шаляпін, «це вони, архангели, підказали йому його Демона. Як писав він своїх демонів! Міцно, страшно і чарівно!» [12, с. 152]. М. Врубель, будучи одержимим цим магічним образом, звертається до нього кілька разів. Своєрідна сюїта картин «Демонів» художника демонструє еволюцію образу в сторону її трагічності, одержимості і фатальності. Кожен із візуальних виразів цього способу демонструє не тільки особистісні внутрішні злами художника, але і є своєрідним відображенням зовнішніх соціокультурних подій. Особливо показова в цьому відношенні перша частина трилогії художника – «Демон, що сидить» (1890). А. Блок називав цю картину «символом нашого часу». Образ Демона, символізуючи занепаłego ангела, в інтерпретації М. Врубеля стає прикладом нового бачення сутності цього персонажа. Художник вибирає для себе шлях, протилежний для звичного негативного бачення. Можливо, підсвідомо керуючись гаслами «нового стилю», художник перевтілює його в образ власний, величавий, наділений розкішною зовнішньою

красою і потужною внутрішньою силою. Для багатьох він стає «символом долі інтелігента, романтика, який намагається вирватися з потворної реальності в ірреальний світ мрії, але скинутий в грубу дійсність земного» [2].

У цьому образі дуже органічно переплітаються добро і зло, світле і темне, вишукане і потворне, пристрасне і холодне. Андрогідність (по В. Панасюку), виникаючи в цьому образі, стає проявом не тільки зовнішньої роздвоєності, а й внутрішніх складних потрясінь і переплетень. Демон М. Врубеля є яскравим модерним образом, в якому паралельно співіснують різні протиріччя: «краса, велич, сила і в той же час скутість, безпорадність, туга» [2]. Як для М. Врубеля, так і для художнього оточення цей внутрішньо наповнений і потужний образ став своєрідним пророком, який, вдвляючись в холодну темряву сучасного суспільства, шукає в собі ключ до пізнання безсмертя і порятунку завдяки всепоглинаючій красі.

Демон М. Врубеля виявився породженням не тільки власної фантазії. Як відомо, цей образ виник під впливом творів М. Лермонтова. Яскраві, асоціативні образи поета мали такі глибокі інспіруючі сили, що дали поштовх до народження ще й інших втілень. Одним з них є музичний образ Ангела Ф. Якименка, втілений у однойменній симфонічній поемі.

Доля композитора склалася досить важко. Народившись і проживши в Україні перші десять років, композитор провів все своє творче життя за кордоном. Більшість своїх молодих років художник провів в Росії, будучи студентом Петербурзької консерваторії, а згодом «викладачем і директором музичного училища Російського музичного товариства в Тифлісі (1901-1903 рр.), а з 1914 по 1923 рік – професором композиції та теорії музики в своїй Alma Mater – Петроградській консерваторії» [4, с. 7]. Саме в ці роки Ф. Якименка особливо приваблює літературна спадщина М. Лермонтова. Під враженням його поем в 1915 році композитор створює симфонічну поему-ноктурн «Ангел». Слідуючи за ознаками жанру Ф. Якименко обирає вільну форму музичного розгортання. Згідно з фабулою літературної першооснови композитор вибудовує логіку музичного твору. Так, своєрідний поетичний епіграф знаходить свій вияв у музичному вступі, виклад основного музичного образу слідує за усіма поетичними колізіями, спадами і кульмінаціями в центральному розділі, а післямова – реприза, повертає до теми вступу, що звучить, як відгомін світлого минулого. Якщо структура твору близька до загальноприйнятої форми симфонічної поеми, то музичний зміст її зближує безпосередньо з поемами М. Лермонтова. Твори поета породжують різні стани його героя, які в чомусь дуже далекі, але одночасно в чомусь і дуже близькі. Напрочуд спорідненими є образи візуального Демона М. Врубеля та музичного Ангела Ф. Якименко. У двох митців вони увібрали усю глибину людських емоцій та пристрастей. Будучи за «матеріалом» втілення (звук і колір) різними, вони увібрали в себе типові ознаки модерно-сецесійного стилю.

Зупинимось докладніше на музичному втіленні, проводячи окремі паралелі із мальовничим прообразом.

Пролог поеми малює атмосферу темної літньої ночі. Якщо у М. Врубеля фоном для образу Демона служать досить типові для сучасного вираження дорогоцінні камені, які вражають своїм багатством і одночасно холодом, то Ф. Якименко обирає для свого Ангела не менше типові сецесійні образи – збурених хвиль моря, темної ночі. Октавний вступ соло скрипок у верхньому регістрі, на стишеній динаміці, м'яке накладення VII₇ дерев'яно-духових інструментів відтворюють картину місячного світла, відблиски променів якого відображаються у воді. Однак наступна фраза, позначена tutti оркестру, зображує картину бурхливих хвиль, що накочуються з глибокого дна на тихий берег. Уже в цьому вступному розділі на тлі пульсуючого мінливого супроводу народжується основна тема Ангела, що ніби спускається з небес на землю для того, щоб повною мірою осягнути всю глибину протиріччя земного життя, пізнати чащу людських пристрастей. Її поява викликає асоціації до вагнерівського Лоенгріна – такого ж чистого, світлого та ясного. Інтенаційно виразний рух мелодичної лінії по низхідних хроматизмах, з типовими романтичними стрибками на сексту, доповнюється м'якою, колористично збагаченою гармонією супроводу. Подальше розгортання музичного матеріалу будеться на варіюванні цієї теми. Інтенаційний хід по зменшеному тризвуку перетворюється в своєрідну лейтінтонацію по звуках тритона в висхідному і низхідному рухах (як, наприклад, у другій цифрі). Завдяки своїй гнучкості рельєфний інтонаційний малюнок теми нагадує типову хроматичну сецесію «лінію хвилі». Її розгортання символічно об'єднує в одній фразі поступовий спадний (як в першій цифрі) і поступовий висхідний рух (як у другій).

У наступних розділах спостерігаємо протиставлення світлого Ангела із земними спокусами. Яскравою в цьому відношенні представлена третя цифра. Вихровий рух дрібними тривалостями по висхідних хроматизмах у «високих» оркестрових інструментах (скрипка, флейта, флейта пікколо) передаючи своєрідне метання душі, одночасно стримується остинатним рухом баса (контрабас, фагот, туба) в протилежному низхідному напрямку.

Слухач ніби стає свідком боротьби внутрішніх сил: це своєрідна музична протидія Ангела і Демона. Прикладом цього є яскравий музичний епізод сьомої цифри. Хроматичні пасажі у альтів, гостре піццикато у скрипок, інтонаційно нестійка тема у флейт створюють стан невпевненості та пошуків. Ладова невизначеність посилюється постійними відхиленнями в тональності далекого ступеня спорідненості (наприклад з E-dur в As-dur) або тональними «блуканнями». Оркестрова фактура наповнена вільними оркестровими контрапунктами, що створюють враження мінливості і мерехтіння світла. І ось настає вирішальний момент пошуків, боротьби, кульмінація всього розвитку – з'являється реприза на проведенні основної теми Ангела. Її звучання в порівнянні з початковим проведенням набуває святково-піднесеного характеру. Боротьба, яка до цього панувала в музиці поеми, на відміну від врубелівського Демона, завершена перемогою світлого начала. Окрім динамічного зростання, видозмі-

нюється також і її фактурне наповнення. Пульсуючий, тріольний рух луною звучить в партії дерев'яно-духових інструментів. Партія міднодухових та арфи наповнена витриманим синкопованим ритмічним малюнком, що «підсвічений» гармонічною плагальністю. В розгорненій репризі композитор немов підсумовує все, що відбувалося до цього, використовуючи найбільш характерні ритмічні і інтонаційні звороти середньої частини. Досить яскравим виглядає і кода поеми. Бурхливість емоцій стихає, боротьба завершена і музична тема, що уособлює образ світлого Ангела, немов відлітає у височинь. Гармонізація діатонічними, плагальними гармоніями, прозора

оркестровка, солуючими «чистими» тембрами, створює враження піднесення та ірреальності. Музична Краса, Гармонія, Любов перемогли сутінки колоритів врубелівського «Демона».

Висновок. Таким чином, злам століть, який супроводжувався різними історичними, технічними, урбаністичними перетурбаціями, викликав безпосередні зміни і у світогляді творчої еліти. Окремі митці, увібравши в себе певні ідейні імпульси окреслюваної модерної концепції, витворюють нову ідеологію «нового мистецтва» як такого, що відповідало б духові свого часу, зуміло б передати усе протиріччя та складність культурно-історичних процесів кінця XIX початку XX століття.

Список літератури:

1. Арган Дж. Современное искусство 1770-1970 / Перевод с итал. Г. П. Смирнова, Ред. Л. Р. Мариупольская. – Москва «Искусство», 1999. – 755 с.
2. Врубель Михаил Александрович [электронный ресурс] // Сайт общества рерихов «свет» – Режим доступа: <http://www.hronos.km.ru>; <http://vrubel.narod.ru/>; <http://www.c-cafe.ru>.
3. Завьялова А. Культурные основания стиля модерн: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / А. Завьялова – Новосибирск, 2003 – 164 с.
4. Золозова Т. Симфонічні поеми. – К., 1989. – С. 7-8.
5. Матюшина Е. Художественный мир Ф. Акименко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения спец.: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Матюшина; РАМ им. Гнесеных, кафедра теории музыки. – Москва, 2006 – 11 с.
6. Михайленко Л. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Михайленко – Москва: РГБ, 2005 (из фондов Российской Государственной библиотеки) – 163 с.
7. Панасюк Валерий. «Демон»: обретение тела // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: [сб. науч. ст. ред. – упор. Л. В. Русакова] – Братья Рубинштейны. Исторические уроки и плоды просвещения. – Харьков: ТОВ «С. А. М.», 2010 – Вып. 30 – С. 87-98.
8. Сарабьянов Д. Стиль модерн. – Москва: Искусство, 1989. – 294 с.
9. Фар-Беккер Г. Искусство модерна / Перевод с нем. А. Жуков, Е. Широнина, О. Асписова. – Копemann, 2002. – 425 с.
10. Харди У. Путеводитель по Ар-Нуво / У. Харди; [пер. с англ.: Т. Боднарук, М. Лахути]. – М.: Радуга, 1998. – 128 с.
11. Чепалов А. Ф. Шаляпин в опере А. Рубинштейна «Демон» / А. Чепалов // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: [сб. науч. ст. ред. – упор. Л. В. Русакова] – Братья Рубинштейны. Исторические уроки и плоды просвещения. – Харьков: ТОВ «С. А. М.», 2010 – Вып. 30. – С. 77-87.
12. Шаляпин Ф. Маска и душа. Мои сорок лет театрах: Роман. – М.: Гелеос, 2005. – 336 с.

Вавренчук І.А.

Хмельницький музикальний коледж імені В.І. Заремби

РУССКИЙ МОДЕРН, УКРАИНСКАЯ СЕЦЕССИЯ – ПАРАЛЛЕЛИ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация

Статья посвящена исследованию проблем стиля модерн/сецессии в русской и украинской музыкальных культурах конца XIX начала XX века. Акцентируется внимание на распространении термина и его значении в разных странах мира. Проводится параллель по выявлению общих эстетических доминант между картиной «Демон» М. Врубеля и симфонической поэмой-ноктюрном «Ангел» Ф. Якименко. Основные выводы подкреплены музыкально-теоретическим анализом всех составляющих музыкальной композиции (формы, гармонии, фактуры, оркестровки). Аналитические наблюдения спроектированы на выявление отдельных параллелей с живописным прообразом.

Ключевые слова: модерн, сецессия, декоративизм, симфоническая поэма, образ Демона и Ангела, Ф. Якименко, М. Врубель.

Vavrenchuk I.A.

Khmelnytskyi Music College V.I. Zarembo

RUSSIAN MODERNISM, UKRAINIAN SECESSION – PARALLELS IN TIME AND SPACE

Summary

The article is dedicated to the research on the problems of modernism/secession in Russian and Ukrainian musical cultures in the late 19th century – the early 20th century. The study focuses on the dissemination of this term and its meaning in different countries around the world. A parallel is drawn to identify common aesthetic dominants between the painting «Demon» by M. Vrubel and the symphonic poem-nocturne «Angel» by F. Yakymenko. The main conclusions are supported by musical-theoretical analysis on all components of musical composition (form, harmony, texture, orchestration). Analytical observations are designed to reveal individual parallels with a picturesque prototype.

Keywords: modernism, secession, ornamentalism, decorativism, symphonic opera, the images of Demon and Angel, F. Yakymenko, M. Vrubel.