



МОДЕРН (від лат. *modo* — саме зараз, певним чином; франц. *moderne* — новітній, сучасний) — відмова від недавнього минулого, схвальне ставлення до нових починань та акцент наплинності часу в контексті переходу від минулого до майбутнього. Філософ. значення М. містить взаємопов'язані хронол. і соц.-практ. аспекти. Хронол. аспект має за основу тлумачення М. як істор.-культур. епохи, зх.-європ. відлік якої розпочинається в 16–17 ст. У період «раннього М.» розроблено наук. і філософ. ідеї, які відкрили перспективу заміни усталених традиц. підходів до розуміння Всесвіту на основі релігії і платонів. ідеалізму новими, уґрунтов. на ідеях безконеч. розширення можливостей людини як суб'єкта наук. пізнання — астрон., матем., фіз.-космол. відкриття М. Коперника, Й. Кеплера, Г. Галілея, І. Ньютона та на філософ. ідеях осмислення соціально перетворюв. функцій самого процесу наук. пізнання (принцип «наука — це сила» Ф. Бекона), пізнавал.-екзистенцій. автономії індивіда (принцип «мислю — отже, існую» Р. Декарта). Філософ. осердя періоду «класич. модерну» (18–19 ст.) становлять ідеї просвітництва франц. філософів-раціоналістів Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, Вольтера, Ш. Монтеск'є, П. Гольбаха, Е. Кондильяка; англ. емпіризм (Дж. Лок), скептицизм (Д. Г'юм), філософія моралі (А. Шефтсбері); нім. трансцендентал. ідеалізм (І. Кант) та ідеаліст. діалектика (Г. Гегель). Часові межі періоду «пізнього модерну» чітко не встановлені, охоплюючи половину, дві третини або усе 20 ст. Характерною особливістю укр. філософ. думки пізньомодер. періоду є осмислення самого концепту «епоха М.» у контексті входження укр. культури у світ. інтелектуал. простір. Чітке оприявлення інтелектуал. рефлексій щодо цього питання розпочалося в літ.-філософ. й мист. дискусіях 1920-х рр. У центрі уваги постала проблема «нового» (модер.) і «традиційного» у контексті європ. культур. тягlosti. Гасла «Камо грядеши? Quo Vadis? Куди йдеш?» М. Хвильового та «Ad Fontes! До джерел!» М. Зерова сполучалися як питання і відповідь, адже йшлося про нові орієнтири в житті та культурі України на тривалу перспективу. Згідно із М. Зеровим, «люди переходової доби» мають припадати до джерел європ. культури та органічно засвоювати й збагачувати їх, як це було «з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської». «Новий класицизм» («неокласицизм») в Україні 1920-х рр. не тільки схвально ставився до «класич. модерну», але й тих епох, які йому передували, поглиблюючи джерел. витоки укр. культури на шляху синтезу нац. і заг.-європ. інтелектуал. простору. Хронол. вимір «епохи М.» розширювався як у минуле, сягаючи античності, так і в майбутнє, охоплюючи «наші часи», тобто часову пер-

спективу 20 й наступ. століть. На академ. рівні проблема культур. епохи, зокрема «епохи М.», була фундаментально порушена Д. Чижевським та В. Петровим. На межі 20–21 ст. в укр. філософ. та літературозн. думці вираз. тенденцією є дослідження таких міжепохал. процесів, які не тільки зовні торкалися укр. нац. ментальності та культури, але вкорінювалися й самобутньо розвивалися на їхньому ґрунті. Зосередженням таких процесів була доба бароко, за якої опозиція «*antiquus — modernus*» інтерпретувалася переважно в дусі «рефлексив. традиціоналізму», але була обтяжена суперечками «давніх з новими» (Л. Ушкалов). В укр. бароко централ. стала «ідея багатогран. селектив. синтезу», у надрах якого зближувалися й суперечливо сполучалися ідеї античності та гностицизму, патристики й схоластики, відродження, реформації та контр-реформації, вектор руху яких спрямовувався в бік раннього просвітництва (В. Нічик). Для філософ. дискурсу М. у 2-й пол. 20 — на поч. 21 ст. характерним є застосування чинника плюралізму як альтернативи субстанційності. Він полягає в тому, що замість фетишизації «епохи М.» як замкненої інтеграл. цілісності, яка докорінно трансформує усі соц. практики й тому має чіткі часові й просторові межі (напр., вирізняються країни чи регіони домодерні, «чисто» модерні або кризово-модерні), пропонується концепт М. як багаточасової сукупності самоств. практик («модерностей»), які залежать одна від одної лише функціонально, а не субстанційно-ієрархічно. Плюраліст. дискурс М. спирається на ідею динам. взаємодії різноманіт. соц. практик, у процесі якої можлива як їхня взаємна адаптація, так і виникнення неочікувано прорив., інновац. форм. Останні можуть бути використані людством у будь-який спосіб і з будь-якою метою (як руйнівною, так і будівничою). Плюраліст. підхід до М. як сукупності «модерностей» відкритий до оптимістич. перспективи, оскільки не абсолютизує М. як обов'язкову уніфіковану модель (канон), а спирається на процес трансформації соц. практик в істор. часі, на залежність цієї трансформації від люд. чинника, а саме — від оптимал. прагмат. збалансування індивідуал., локал., регіон., глобалістич. цілей, вірувань, переконань у контексті їхніх можливих практ. наслідків для життя конкрет. людини.

Н. П. Поліщук

Модерн — одна з умов. назв стилю світ. мистецтва і архітектури кін. 19 — поч. 20 ст. У різних країнах М. відомий як «нове мистецтво» — «ар нуво» (Франція), «М.» (Велика Британія), «юґенд-стиль» (Німеччина), «ліберті» (Італія), «сецесія» (Польща, Україна). Представники М., прагнучи створити новий універсал. стиль мистецтва, у своїй творчості орієнтувалися на природні форми. Для

М. в арх-рі характерні проектування «зсередини — назовні», симетрія планів, експресивність композиції, використання параболи та ін. криволіній. обрисів у вікон. і двер. прорізах, метал. карнизах, огороженнях. Для творів М. властиві розкішність декор. символіч. орнаментики та скульптури (жін. голова, стилізов. волосся, рослини, квіти). Особливу увагу приділяли новим матеріалам: у конструкціях — залізобетон, в облицюванні — кераміка, майоліка. М. від 1890-х рр. поширився в арх-рі, образотвор. і ужитк. мистецтві Австрії, Бельгії, Великої Британії, Франції, Іспанії, Італії, Німеччини, Росії. У Франції та Бельгії видат. архітекторами ар нуво були В. Орта, А. ван де Вельде, Е. Ґімар, художниками — А. Муха, Е. Ґалле. У Шотландії була відома «школа Глазго» на чолі з Ч.-Р. Макінтошем. У Барселоні прославилися споруди А. Ґауді. В Австрії склалася архіт. школа сецесіону О. Ваґнера; серед живописців найбільший розголос мали картини Г. Клімта. У Німеччині представниками юґенд-стилю були К. Обріст і А. Ендель. Рос. школу М. найкраще розвивали арх. Ф. Шехтель, Л. Кекушев, живописець М. Врубель. У стилі укр. архіт. М. побудовано бл. 500 споруд побут., навч., представниц., ужитк., сакрал., інж.-тех. призначення. Період архіт. М. в Україні тривав значно довше, ніж у Європі: не 20, а бл. 40 р. (1902–41). Серед кращих архітекторів, які творили в стилі укр. архіт. М., — Д. Дяченко, К. Жуков, В. Кричевський, І. Левинський, О. Лушпинський, Є. Сердюк, О. Сластьон, С. Тимошенко, В. Троценко. Сформувалися своєрідні школи архіт. М. у Києві (Е. Брадтман, В. Городецький, О. Вербицький), Харкові (О. Бекетов, О. Ґінзбург, В. Покровський) та Львові (І. Левинський, Т. Обмінський, В. Садловський, А. Захаревич). Серед кращих споруд у стилі М.: у Києві — «Будинок із химерами» (1901–03, арх. В. Городецький), лікарня П. Качковського (арх. І. Ледоховський), «Дім невітної вдови» (особняк С. Аршавського) на вул. Лютеранська, № 23 (арх. Е. Брадтман; обидва — 1907), критий ринок (1912, арх. Г.-Ю. Ґай); у Харкові — житл. будинок «Золота рибка» в провулку П. Грабовського (1905, арх. О. Ґінзбург), Волзько-Камський банк (1907, арх. О. Бекетов), магазин Жирардової мануфактури (1912, арх. В. Покровський), цирк «Муссурі» (1913, арх. Б. Корнієнко); у Львові — житл. будинок на вул. П. Чайковського, № 6 (1905, арх. Т. Обмінський), прибутк. будинки на вул. О. Богомольця, І. Павлова, Д. Донцова (1905–08, архіт. фірма І. Левинського), будинок філармонії (1907, арх. В. Садловський), будинки на вул. Вало́ва, № 9, 11 (1909–10, арх. Ю. Сосновський, А. Захаревич); у Вінниці — особняк Л. Длуголєнського (1900) і готель «Савой» (1912–14; обидва — арх. Г. Артинов); у Єлисаветграді (нині Кропивницький) — особняк О. Барського (1900, арх. О. Лишне́вський); в Одесі — готель «Великий московський» (1904, арх. Л. Влодек); у Катеринославі (нині Дніпро) — упр. залізниці (1905–06, арх. О. Бекетов); у Чернігові — Дворян. земел. банк (1913, арх. О. фон Гоґен); у Черкасах — Цивіл. банк

(1914, арх. В. Городецький). Водночас із заг.-європ. версією ар нуво на Сх. України з'явився укр. архіт. М. Перша і краща його споруда — будинок Полтав. губерн. земства (нині краєзн. музей, 1903–08, арх. В. Кричевський), де використано нац. мотиви: шестикутні (трапец.) форми ніш, лоджій, вікон і дверей; багате кам'яне різьблення. Розписи, фризи й панно інтер'єрів, зокрема гол. залу, перекритого еліптич. склепінням, виконані художниками М. Самокишем і С. Васильківським. Ін. відомі споруди в стилі сх.-укр. М., створені харків'янами, — Харків. с.-г. селекц. станція (1909–11, арх. Є. Сердюк і З.-М. Харманський), Харків. художнє училище (1909–12, нині один із корпусів академії дизайну й мистецтв, арх. К. Жуков). Тут використано стилізацію нар. дерев'яної архітектури та оздоблення керамікою. У Катеринославі 1912 збудовано прибутк. будинок В. Хреннікова (тепер готель «Україна», арх. П. Фетісов). Споруди укр. архіт. М. виникли також у Чернігові (нар. школа, 1912, арх. І. Якубович), на тер. колиш. Лохвиц. пов. (нині Полтав. обл., понад 50 земських шкіл за проектами О. Сластьона, 1910–16), у Миргороді (комплекс споруд і будинків санаторію, 1916–20-і рр., арх. О. Сластьон), в Одесі (житл. комплекс на вул. Пироговська, № 3, 1911–16, арх. Я. Пономаренко); у Лубнах (земська лікарня, 1913–15, арх. Д. Дяченко); у Вінниці (садиба Стаховського, 1914, проект В. Кричевського, зводив Г. Артинов); на Кубані (залізничні станції Кубано-Чорномор. залізниці, 1910–16, арх. С. Тимошенко). У Києві одні архітектори тяжіли до М. з вираз. барок. мотивами, інші — до раціоналістич. М.; тому будинки в стилі укр. архіт. М. зводили з ухилом у конструктивізм, акцентом на оздоблення вікон і чистоту ліній. Знач. творами нац. М. стали Міське училище ім. С. Грушевського, спроектов. В. Кричевським (1911); будівлі його послідовників — С. Бардзиловича, В. Коробцова (комерц. училище, нині школа № 58, 1912), М. Шехоніна (прибутк. будинок Й. Юркевича на вул. Паньківська, № 8, 1910). На Зх. України свою школу нац. М. (т. зв. гуцул. сецесії) створили у Львові архітектори фірми І. Левинського, зокрема Л. Левинський, Ф. Левицький, О. Лушпинський, Т. Обмінський. Вони використали інтерпретов. мотиви нар. творчості, архітектури та декор. мистецтва Укр. Карпат у таких спорудах, як бурса дяків собору св. Юра (1903, вул. П. Скарги, нині Є. Озаркевича, № 2, частина 3-ї міської лікарні); кредитне товариство «Дністер» на розі вул. Руська та Підвальна (1905–06); гуртожиток «Академічний дім» на вул. Ю. Супінського, нині М. Коцюбинського, № 21 (1904–06); бурса Нар. дому на вул. Куркова (зараз М. Лисенка), № 14–14^а (1906–07); гімназія та бурса Укр. пед. товариства (нині Лісотех. університет) на вул. А. Потоцького (тепер Генерала Чупринки), № 103 (1906–08). У СРСР стиль архіт. М. таврували як «націоналістичний», «занепадницький» і замовчували. Спадщину архіт. М. офіційно не вивчали, респ. цензура забороняла писати

про нього в київ. пресі. Будівлі перебудовували й знищували (особливо в 1970-і рр.) з характеристикою «не имеет архитектурной и исторической ценности». Проте завдяки діяльності ентузіастів складено наук. перелік будівель у стилі укр. архіт. М. Так, арх. В. Чепелик зробив обміри й аналіз пам'яток архіт. М. у Києві, Полтаві, Харкові, Дніпропетровську (нині Дніпро), Одесі, Львові, на Полтавщині та Чернігівщині, замальовував, систематизував, шукав в архівах згадки про проекти, знайомив студентів з цією спадщиною. Опубліковані зі знач. труднощами матеріали в періодиці та наук. збірниках увійшли до його монографії «Український архітектурний модерн» (К., 2000). У результаті експедицій на Полтавщину та Чернігівщину протоієрей А. Власенко уклав каталог «Земські школи Опанаса Сластіона» (К., 2016). В образотвор. мистецтві України ознаки М. наявні в рисунках Г. Золотова 1908–14, акварелях К. Піскорського («Місто», «Скорбота», «Лісова пожежа»; усі — 1917–18), пастелях Ю. Михайліва. Скульптури, асиметричні в об'ємі та силуеті, вишукані за фактурою поверхні, різьбили В. Іщенко («Поцілунок», 1910; «Сон художника», 1911), В. Климів («Дівчина», 1913; «Ясень», 1914); данину М. віддав під час навч. у Київ. худож. училищі О. Архипенко («Докір», «Книга життя»; обидва — 1905). Послідовно застосовували стилістику М. живописці О. Мурашко («На ковзанці», 1905), М. Жук («Біле і чорне», «Казка»; обидва — 1914), В. Максимович («Поцілунок», «Аргонавти», «Бенкет»; усі — 1913), П. Холодний («Колядка про дівчину й паву», 1916). Серед зх.-укр. живописців до стилю М. зверталися О. Кульчицька, О. Новаківський, К. Сіхульський, М. Сосенко та ін.

Ю. О. Бірюльов

Модерн в українській церковній металопластиці. Свідченням раннього твор. засвоєння та розвитку новіт., символіст. формотвор. ідей на місц. ґрунті стали сецесійні (новітні за стильовими й стилістич. ознаками) художні роботи, експонов. 1897, 1905, 1909 у Львові. Деякі теоретики богослов'я та представники інтелектуал. укр. еліти не бачили перспективи розвитку М. у церк. мистецтві. Підтвердженням цього є крит. зауваження про виготовлений львів. різьбярем С. Шу-плаковичем фрагмент іконостаса в сецесій. стилі (1909). Однак той факт, що на виставці, присвяч. виробам церк., літург.-обряд. призначення, влаштов. під патронатом Андрея Шептицького, Єпіфанія-Василя Теодоровича та Юзефа Більчевського, поряд із традиц. експонували новітні за худож. виражал. засобами твори (напр., образ «Богородице, Діво Маріє» О. Кульчицької на тлі гірлянд зі стилізов. троянд), свідчить про те, що вже на поч. 20 ст. сецесія мала значне поширення в галиц. реліг. мистецтві. Теорію символіст.-сецесій. свідомості активно пропагували у Львові просвітители нового худож. світогляду (В. Щурат, О. Маковей та ін.). Особливого піднесення новітні формотворчі ідеї зазнали в худож. виробках церк.-обряд. призначення, відомих під

місц. збір. назвою «аргентарій». На зламі 19–20 ст. для забезпечення місц. греко-катол. і православ. храмів якіс. і недорогими виробами, створ. за канонами греко-візант. обряду, створ. Лігу пром. помічі, Товариство для виробу і торгівлі риз церковних, «Достава», «Ризниця». Знач. підйому зазнало мистецтво сецесій. худож. метал. пластики в Галичині, що ґрунтувалося на багатовік. традиціях худож. металообробництва (цехового ковальства, ливарництва, ювелір. ремесла). У львів. металооброб. майстернях Я. Дашека, В. Косіби, Ю. Свободи, М. Стефанівського разом із литими й кованими архіт. елементами (вітровказами, брамами, ажур. огороженнями балконів і сходів) виготовляли надбанні хрести, поставні свічники, парапети церк. хорів та ін. вироби богослужб. призначення, використовуючи в оздобленні фольклорні орнам. мотиви. У гуцул., покут. церквах і нині застосовують гуцул. дерев'яні й метал. процесійні хрести, патериці, інкрустов. перламутром, кісткою, міддю, оловом, латунню. Намагання поєднати класичні стильові форми з новіт. оздобленням структур. елементів простежується в роботах профес. майстрів. Перші вияви новіт. напряму в укр. мистецтві (зважаючи на домінування в його ранній стилістиці нар. орнам. мотивів) відомі під назвою «укр. стиль», що згодом мав кілька локал. визначень (руський, коломий., гуцул. стиль, гуцул. сецесія, стиль руського народу, стиль із рисами народності) з кін. 19 — поч. 20 ст. У сучас. мистецтвозн. науці цей напрям у зх.-укр. М., проявившись у конкрет. етніч. рамках, відомий як нац.-романт. сецесія. Інтенсивне використання традиц. орнам. мотивів в оздобленні усталених каноніч. форм на ранньому етапі відродження тогочас. укр. церк. мистецтва було закономір. явищем, адже саме на нар. мистецтво укр. ідеологи новіт. галиц.-львів. модер. стилю (К. Мокловський, І. Труш, В. Нагірний, С. Гординський) покладали надії в справі ренесансу духовності народу та утвердження його нац. самосвідомості. Прикладом синтетич. поєднання новіт. худож. форм з оздобленням структур. елементів у вигляді традиц. нар. орнам. мотивів є напрестол. ставрій з храму Покрови Пресвятої Богородиці у с. Химчин (нині Косів. р-ну Івано-Фр. обл.). Новітнє сецесійне мистецтво на місц. ґрунті розвивалося переважно як нац.-романт. сецесія (засвоєння досягнень європ. М.) та транс-формація в оригінал. галиц.-львів. версію, переосмислення «новим стилем» істор. спадщини, генетично спорідненим із худож. надбаннями бароко, рококо, готики й романтизму, античності й візантинізму. Яскравим прикладом нац.-романт. сецесії є виготовлені місц. майстрами твори церк.-обряд. призначення, що функціонували в православ., греко-катол., римо-катол. галиц. храмах, серед яких — литійники (всеношниці), процес. й напрестол. хрести, підвісні панікадила, за-престол. семисвіточі, напрестол. трійці, дарохранил. чаші, кадильніці. Їх виготовляли бронзівники й позолотники в Руській робітні метал. виробів. Концепції

нерозділ. зв'язку архітектури, церк. форм та оздоблення літург.-обряд. виробів традиц. нар. орнаментами дотримувалися більшість теоретиків і прихильників укр. сецесії (І. Труш, Ю. Панькевич, І. Свенціцький, О. Лушпинський, Т. Обмінський, В. Нагірний). Водночас притаманний сецесії пієтизм до природи в декорі церк.-обряд. атрибутів поступово призвів до надмір. застосування рослин. мотивів. У більшості творів сецесій. метал. пластики перехід. періоду (від протосецесії кін. 19 ст. до раннього М. 1900-х рр.) простежується синтетичне поєднання різностил. архітектоніч. структур та їх оздоблення стилізов. орнам. мотивами. Найяскравішим проявом переосмислення М. запозичень з романтизму й неоромантизму стало увінчення священ. дарохранил. євлогіїв коронами. Найпотужнішими виробниками дзвонів у Галичині на поч. 20 ст. були фірми братів Фельчинських у Калуші (нині Івано-Фр. обл.) та Л. Фельчинського в Перемишлі (нині Підкарп. воєводство, Польща). У багатьох зх.-укр. містах і селах збереглися дзвони, орнаментов. фризами гнутого аканта, виноград. лози, плетених вінків, дубового листа, квіткових гірлянд. Другим із найпоширеніших напрямів у сенсі переосмислення «новим стилем» істор. спадщини в Галичині було звернення до неоготич. (запозичених із худож. патримонії зх.-європ. середньовіччя) виражал. засобів кін. 19 ст. Готика, збагативши худож. формами асортимент ювелір. церк.-обряд. виробів, стала формотвор. стрижнем неготич., а згодом сецесій. метал. пластики на зламі століть. Літург.-храм. простір багатьох зх.-укр. святинь освітлюють лампади, оздоблені стилізов. під готику кесоноподіб. та аркоподіб. мотивами, хрестоцвітами. У церкві Покрови Пресвятої Богородиці в с. Раковець (нині Пустомитів. р-ну Львів. обл.) храм освітлює двоярусне шестигранне панікаділо, грані якого прикрашені стилізов. під готику листям виноград. лози. Готизов. орнам. мотивами оздоблений напестол. хрест, що зберігається в ризниці храму Введення Пресвятої Богородиці в с. Нижнів (нині Тлумац. р-ну Івано-Фр. обл.). Сецесійне збагачення каноніч. атрибутів літург.-обряд. призначення відбувалося повільніше й відзначалося послідовністю еволюції орнам. декору. Ранні модерні метал. церк. вироби, зокрема священні потири (чаші), були скромно декоровані, у них лише рельєфно підсилено окремі елементи. Прикладом протомодер. худож. осмислення органіч. єдності церк. ансамблю у стилі візантинізму є комплексне оздоблення та облаштування літург.-храм. простору собору св. Володимира в Києві наприкінці 19 ст. Знач. центром розвитку тогочас. сх.-укр. худож. традицій, формотвор. стрижнем яких було творче переосмислення візант.-руських (давньорус.), відтак неовізант. та неокласицистич. духовно-естет. цінностей, був позолотно-метал. відділ, що діяв при засн. 1871 майстернях Почаїв. Свято-Успен. лаври (нині Терноп. обл.). Тут виготовляли малі й великі, дорогі (покриті золотом та сріблом) й дешевші священні потири,

дискуси, зіздиці, дарохранильніці, дароносиці, світлоносні дикирії і трикирії, жезли й посохи, процесійні ікони, за престол. семисвічники, на престол. і виносні хрести, панікаділа, хоругви, різнотипні підсвічники, кадильниці тощо. Звільненню постсецесій. мистецтва від зайвого декоративізму сприяла тех. революція, спрямов. на органічне поєднання архітектури з облаштування літург.-храм. простору. Сформов. на багатотетніч. основі феномен укр. М. кін. 19 ст. — 1920-х рр. став підґрунтям для новіт. розуміння архітектоніки худож. твору, що виявилось в поєднанні не переважаних, а то й зовсім позбавлених декору структур. елементів. Це дає підстави стверджувати, що на ранньому етапі переосмислення істор. спадщини «новим стилем», генетично спорідненим із худож. надбаннями бароко, рококо, готики й романтизму, античності й візантинізму, відбувалося через «неостилі» кін. 19 ст., при цьому сецесія шляхом стилізації, що стала основою для звернення до найрізноманітніших істор. джерел, не копіює, а, вивчаючи, переосмислює, часто об'єднуючи в одному творі творчі методи майстрів поперед. епох. У декорі пізніших модер. метал. богослужб. виробів простежується більша свобода стильового і стилістич. вибору — від античності, візантинізму, європ. середньовіччя, особливо готики, аж до класицизму, ампіру та романтизму. Кін. 19 — 1-а пол. 20 ст. — один із найсприятливіших періодів розвитку укр. церк. декор.-обряд. мистецтва.

С. М. Боньковська

Модерн у музиці осмислено дещо менше, ніж у візуал. видах мистецтва й літ.-рі. В Україні його почали досліджувати лише в 1990–2000-х рр. музикознавці Д. Дувірак, М. Каралюс, А. Калениченко, Л. Кияновська, О. Козаренко та М. Ржевська. У поглядах укр. і зарубіж. музикознавців теж немає однастайності. До представників М. зараховують композитор. творчість Г. Малера й Р. Штраусса; К. Дебюссі, О. Скребіна (пізнього), М. Чурльоніса та К. Шимановського (твори укр. періоду 1908–18, зокрема з пізніше закін. оперою «Король Рогер»); європ. композиторів від Р. Ваґнера до П. Булеза й К. Штокгаузена; С. Василенка, М. Гнесіна, В. Ребікова, А. Станчинського, М. Черепніна, М. Штейнберга, пізніх П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, а також А. Лядова, О. Глазунова, С. Рахманінова, С. Танєєва та ін. Ідеологію М. вбачають в опереті; у виставах доби «Рос. балету» С. Дягилева; в окремих композиц. і драматург. особливостях побудови (напр., покладені в основу фіналів багатьох творів перших десятиліть 20 ст. галиц. композиторів В. Барвінського, В. Витвицького, М. Колесси, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Д. Січинського та ін. найпоширенішого у Сх. Галичині нар.-муз. жанру коломийки як прояв муз. гуцул. М.); у фортепіан. виконавстві В. Горовиця, С. Рахманінова, О. Скребіна (з нерідко полегшеним для сприйняття репертуаром, зокрема наявністю в програмах салон. мініатюр, від-

стороненою іронією, елементами т. зв. салон. дендизму, що виявлялося в дещо показ. віртуозності тощо). М. як проміж. стиль між 19 і 20 ст. проявлявся не так у муз. мові, як в ідей. спрямуванні, тематиці, образності, особливостях драматургії. На думку деяких музикознавців, у композитор. творчості риси М. виявляються в поєднанні елементів різних видів мистецтва, напр., сценічного (особливо в балеті з рівноправ. значенням музики, режисури та сценографії, що утворюють нерозривне ціле), в окремих жанрах, зокрема муз. картині, а також у перенесених з образотвор. мистецтва декоративності, втіленій через культ прикрас, оздоб, орнаментальності й мозаїчності муз. тканини, у підкресленій увазі й культивуванні деталей, особливій артикуляції, посиленні ролі ритму й фактури. Орнаментальність мелодики містить мелізматику, завитки, арпеджіо, дрібні пасажі, інколи тремоло. Мелодична лінія еманіпується, набуває самот., навіть пріоритет. значення та має своєрідну пластику — ламаний, примхливо-звивистий, хвилю- чи спіралеподіб. арабеск. рисунок. Партитура твору М. наповнена артикуляц. динам. й алогіч. детал. штрихами та ін. позначками. Самоцін. виражал. засобом стає й фактура, що тематично насичується. Відбувається взаємопроникнення її фігурац. й поліфон., акорд. та лінеар. різновидів, розчинення рельєфу в фоні, з'являються нові способи взаємодії вертикалі й горизонталі. Поширений у М. ефект мерехтливості фактури нерідко досягається її полімелодичністю, що призводить до розмивання вертикалі. Зміст твору — муз. матерія, звук. реальність, що викликає занурення і вслуховування у звучання. Відтак стильовою ознакою стає також фонізм. На перший план виступають темброво-регістр. й фактурні аспекти. Відбувається еманіпація не лише тембру й фактури, а й ритму, що стає одним із провід. формотвор. факторів. Поширюється вишукана поліметрія та поліритмія. Типовим стає повільний плин часу, статичність, неспішне занурення у звук. шари, створення відчуття зупинки руху, застигlostі. З'явилися новизна гармонії, вільне оперування ладами (симетр., зменшені, ланцюг. лади, вживається модальність), часом лінеарне голосоведення, гостро дисонантні співзвуччя. Рац. муз. мислення призвело до індивідуаліз. композиції, нових конструктив. ідей. Змішування в одному творі кількох стильових моделей відкрило шлях до багатостилевості, рясної своєрід. стилізації з відчуженням від модельов. матеріалу, зокрема стильового історизму. Тематика творів нерідко спирається на міфічність — не лише античну (міфи про Аретузу, Деметру й Персефону, Нарциса, Одісея, Ореста та ін.), а й біблійну. Серед міфіч. і біблій. образів нерідко домінують так чи інакше пов'язані зі смертю прекрасні жінки-спокусниці (Електра, Саломея та ін.). Композитори зверталися до поезії та ін. літ. творів М. сх. або мусульман. авторів та відповід. стилізацій, казк. сюжетів тощо. М. проявився в укр. музиці вибірково, окремими рисами у творчості

багатьох композиторів, не так у стилістиці й муз. мові (вона цілком могла бути романтич., пізньоромантич. або в річищі нової музики), як в ідей. спрямуванні (свідоме поєднання стилів різних епох, укр. муз. фольклору й жанр.-стиліст. особливостей зх. академ. муз. культури, естетизація банального, химерність, риси декадансу, звернення до літ. творів М., елементи театралізації в інструм. творах), тематиці (антич. міфологізм, звернення до доби Середньовіччя, жанрів і елементів стилів бароко й класицизму, жанру казки, орієнталізму), особливостях образності, драматургії (напр., побудова муз. композиції за принципами літ. жанрів, поєднання непоєднуваного, стилізація та гра з муз. моделями різних стилів і епох), естетизації банального крізь «перевтомлену» містично-химерну призму, шаржованості, використанні прийому «ґротеск на ґротеск», фольклор. символики та ін. В укр. музиці риси М. простежуються насамперед в опер., інструм. та камерно-вокал. жанрах. Нерідко вони мають нац. або ж навіть фольклорне забарвлення. На укр. землях у складі Рос. імперії особливості М. поодинокі виявлялися в нерідко позбавленій фольклоризму символічності сюжету й муз. образів або настроях розчарування (опера «Ноктюрн» М. Лисенка), образно-стильовому скрябінізмові, щоправда, раннього періоду творчості О. Скрябіна (ранні фортепіанні поеми В. Косенка, 1-а симф. і Фортепіан. квартет Б. Лятошинського, окремі фортепіанні твори Л. Ревуцького), засн. на романтич. традиції зверненні до орієнталізму («Два японські танці» П. Глушкова 1916 для балету, балети «Аравійська ніч» і «Ференджі» Б. Яновського). У пов'язаних із М. творах укр. композиторів подеколи відчут. вплив декадансу (зокрема перші 2 струнні квартети М. Рославця). Не без впливу М. вітчизн. композитори підрос. та підавстр. України відходили від реальності, опрацьовуючи тематику поперед. епох. Їх цікавила доба Античності — як безпосередньо, зокрема грец. і рим. міфи (симф. поеми «Тріумфальна хода Юлія Цезаря» і «Прометей» В. Оголевця, моноопера сцена «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка за Лесею Українкою), часом із використанням жанру містерії (симф. сюїта «Елевзінські містерії» І. Рачинського, де сюжет познач. також віталізмом); так і опосередковано в переспівах О. Пушкіна (симф. сюїта «Фавн і пастушка» Б. Яновського за однойм. твором; композитор назвав вигаданим ним жанром «експресіон-ілюстрація»). Вони зверталися до часів укр. Середньовіччя — Київ. Русі (3-я симф. «Ілля Муромець» Р. Глієра, симф. картина «Альоша Попович» Г. Алчевського, увертюра-фантазія «Красне сонечко» В. Сокальського, «Русько-варязька увертюра» М. Тутковського — щоправда, усе це в річищі популяр. тоді в Москві й Києві т. зв. неоруського стилю з його богатир. тематикою); класицизму («Aria in modo XVIII» Б. Яновського). Інтерес викликало також мистецтво бароко: у музиці — європ. (Канцонета В. Сокальського), а в образотвор. мистецтві — укр. козац. доби (тематика, вишивка, орнамент тощо). Застосовували також

популярні в М. жанри казки (опера «Фея снігів» Ф. Якименка, симф. експресіон-ілюстрація «Казка про мертву царівну та сім богатирів» Б. Яновського за однойм. твором О. Пушкіна), муз. картини (названий твір Г. Алчевського), вірша з музикою або мелодекламації (камерно-вокал. твори Р. Глієра, М. Леонтовича, К. Стеценка, бандурні Г. Хоткевича та ін.). До М. також зверталися М. Вериківський, В. Верховинець, В. Грудин, Г. Дяченко, Ф. Євсєвський, П. Козицький, Б. Левитський, Ф. Попадич, П. Сениця, Я. Степовий, Є. Форостина, В. Шуть, В. Щепотьев та ін. Б. Лятошинський, М. Недзведський, В. Чечотт та Б. Яновський писали музику за літ. творами близьких до М. зарубіж. письменників. Укр. композитори поєднували, здавалося б, непоєднані стилі й жанри різних епох, навіть муз. світів (зокрема академ. і нар. культури). І. Рачинський у фортепіан. тріо «Три стилі» 1-у частину написав у стилі віден. класицизму, 2-у — романтизму, а в 3-й, національній, використав козачок. Ф. Якименко у 2-й частині 1-ї скрипк. сонати поєднав стилі франц. рококо, імпресіонізму та романтизму, а у 3-й звернувся до жанрів гопака й рос. солдат. пісні. У деяких ранніх романах М. Вериківського переплетено настрої суми й естет. почуття схилення перед вічною красою або окремі елементи європ. балади та укр. думи, що створює відчуття застигlosti часу. Не оминули М. (звісно, з певними особливостями) й композитори Сх. Галичини, які зверталися до творів укр. поетів (В. Барвінський, В. Безкоровайний, В. Витвицький, М. Гайворонський, Б. Кудрик, Я. Лопатинський, С. Людкевич, Н. і О. Нижанківські, Д. Січинський, Я. Ярославенко та ін.), характер. для цього стилю жанру мелодекламації або вірша з музикою (О. Залеський, С. Людкевич, С. Лукіянович-Туркевич та ін.), антич. тематики (деякі романи В. Барвінського, увертюра «Аретуза» М. Солтиса). Серед зх.-укр. композиторів поширився регіон. різновид М. — гуцул. сецесія, що, на думку дослідників, виявилася в особливому фольклоризмові: контамінації гуцул. (або ширше — галиц. чи навіть зх.-укр.) і заг.-європ. чинників. Поєднувалися в одному творі жанри фугато й думки, «шопенізми» й гуцул. фольклоризми, «орнаментування» одного почуття в різній колорист. гамі та естетизація банального крізь «перевтомлену», містично-хімерну призму та ін. Натомість Н. Нижанківський вибудував драматургію фортепіан. сюїти «Листи до неї» за принципом літ. жанру «роману в листах» чи роману-щоденника, змонтувавши низку сецес. «картин», поляр. за змістом, стилем та нац. походженням, використав прийом «ґротеску на ґротеск», шаржовано витлумачив лейтмотив. А ладово-гармон. особливості «Диптиха» В. Витвицького позначені впливом П. Гіндеміта. Модерність виявилася також у своєрід. фольклор. символіці Ноктюрна С. Людкевича, де він спирався на українські народні пісні з «вечір.» сюжетами. М. більшою чи меншою мірою вплинув на переважну більшість на-

ступ. стилів: від неокласицизму й неофольклоризму аж до постмодернізму, став своєрід. предтечею масової культури (див. Масова музична культура).

А. П. Калениченко

Рекомендована література

1. Ушкалов Л. Світ українського бароко: Філол. етюди. Х., 1994;
2. B. Yack. The Fetishism of Modernities. Epochal Self-Consciousness in Contemporary Social and Political Thought. Notre Dame, 1997;
3. R. Rorty. Philosophy and Social Hope. New York, 2000;
4. Нічик В. Симон Тодорський і гебраїстика в Києво-Могилянській академії. К., 2002;
5. S.-N. Eisenstadt. Comparative Civilizations and Multiple Modernities. 2 vol. Leiden; Boston, 2003;
6. Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох. Культурно-історичні епохи. До проблем Бароко // Чижевський Д. Філософ. твори: У 4 т. Т. 2. К., 2005;
7. G. Delanty. Formations of European Modernity, A Historical and Political Sociology of Europe. New York, 2007;
8. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. К., 2009;
9. Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation. Toronto; Buffalo; London, 2010;
10. Петров В. П. Наш час, як він є: Історіософічні етюди. Проблема епохи: Розвідки. Т. 2. К., 2013;
11. Шкандрій М. Модерністи, марксистки, нація: Укр. літ. дискусія 1920-х рр. / Пер. з англ. К., 2013.
12. S. Tschudi-Madsen. Sources of Art Nouveau. New York, 1957;
13. Ясєвич В. Е. Архитектура Украины конца XIX – начала XX века. К., 1988;
14. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Л., 2005;
15. Колісник Є. М. Феномен національного архітектурного стилю // Вісн. Харків. академії дизайну і мистецтв. 2007. № 4;
16. Робинсон М., Ормистон Р. Модерн. Лучшие произведения. Москва, 2010;
17. Бірюльов Ю. Пам'ятки стилю модерн в Україні: Київ та Львів. Брюссель, 2010;
18. Скібіцька Т. Київський архітектурний модерн (1900–1910-і роки). Л.; К., 2011;
19. Пундик Я. Искусство модерна. Москва, 2012;
20. Івашко Ю. В. Основи стилуєтворення модерну в архітектурі України // Сучасні пробл. архітектури та містобудування. 2014. Вип. 35.
21. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. Москва, 1989;
22. 1995;
23. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну

першої половини XX ст.: Україна і Польща. К., 1994;

24. Борисенко О. Вишуканість у стилі «модерн» // Хрещатик. 1996, 7 серп.;
25. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці // Діалог культур. Л., 1998. Вип. 3;
26. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-е вид. К., 1999;
27. I. R. Makaryk. Shakspeare in the Undiscovered Bourn. Les Kurbas, Ukrainian Modernism and Early Soviet Cultural Politics. Toronto; Buffalo; London, 2004;
28. Легенький Ю. Украинский модерн. К., 2004;

29. Модерн и европейская художественная интеграция. Москва, 2004;
30. Малютіна Н., Свербілова Т., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Чк., 2009;
31. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі // Муз. україністика: сучас. вимір. К., 2010.

Н. П. Поліщук, Ю. О. Бірюльов, С. М. Боньковська, А. П. Калениченко

Фотоілюстрації



Бібліографічний опис:

Модерн / Н. П. Поліщук, Ю. О. Бірюльов, С. М. Боньковська, А. П. Калениченко // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. — Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-69560>

2001-2025 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України (докладніше).