

4. Там само. – Ф. Р810, оп. 1, спр. 524.
5. Колодязний А., Шевченко В. Напівзабуте контральто: п'ять фрагментів із біографії Одарки Захарової. – Кіровоград: машинопис, бл. 1970-х рр. – 7 с. (зберігається в архіві М. Долгіх).
6. Коляда Е., Захарченко Р. Зберегла на все життя // Кіровоградська правда. – 1971. – № 222. – 24 вересня.
7. Консонанс. Благотворительный вечер // Голос Юга. – 1905. – № 23. – 25 января.
8. Левочко В. Спогад концертмейстера у вільному викладі // Народне слово. – 2000. – 6 липня.
9. Лист Т. В. Маркової до М. Долгіх від 24 березня 1996 р. (зберігається в архіві М. Долгіх).
10. Лубенцова Л. В. Повесть об отце. – М.: Изд. БТ СССР, 1990. – 84 с.
11. Мальков М. Певец-актер шалашинской школы (П. М. Журавленко) // Мастера советской оперной сцены: очерки. – Ленинград: Музыка, 1990. – С. 3–40.
12. Народное образование в Елисаветградском у. Херсонской губ. в 1908 г. – Елисаветград: Тип. Елисаветградского земства, 1909. – 242 с.
13. [Отчет] // Голос Юга. – 1910. – № 129. – 5 июня.
14. КОКМ. – АИ 4524, «Програма музичного вечора».
15. КОКМ. – АИ 4527, «Програма I районної музичної олімпіади».
16. Разные известия // РМГ. – 1913. – № 36.
17. [Реклама] // Ведомости ЕГОУ. – 1897. – № 82. – 28 июля.
18. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. – К.: Автограф, 2005. – 352 с.
19. Саксаганський П. К. Думки про театр. – К.: Мистецтво, 1955. – 232 с.
20. Селиванов П. И. Предмет моей гордости // Художественная самодеятельность. – 1957. – № 5.
21. Світлина П. Селіванова в ролі Януша («Галька» С. Монюшка) (зберігається в КОКМ. – ФО 4588).
22. Світлина П. Селіванова в ролі Онегіна («Євгеній Онегін» П. Чайковського) (зберігається в КОКМ. – ФО 4589).

Умовні скорочення:

- ДАКО – Державний архів Кіровоградської області
ДАТОБ – Державний академічний театр опери і балету
ДМШ – дитяча музична школа
ЕГОУ – Елисаветградское городское общественное управление
ІРМТ – Імператорське російське музичне товариство
КОКМ – Кіровоградський обласний краєзнавчий музей
МАЛЕДОТ – Малий державний оперний театр
ОКРПРОФОС – Окружний відділ професійної освіти
РМГ – Русская музыкальная газета
Спілка Робмису – Спілка робітників мистецтв
ТМД – Театр музичної драми

**Ольга Кушнірук
(Київ)**

МУЗИКОЗНАВЧА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТИЛЮ МОДЕРН У ПРАЦЯХ ІРИНИ СКВОРЦОВОЇ ТА ЄВГЕНІЇ КРИВИЦЬКОЇ

У статті зроблено огляд теоретичних напрацювань російських учених І. Скворцової та Є. Кривицької з питання типологізації явища музичного модерну, його естетичних настанов та стилістики. Зроблено певні висновки про теоретичне осмислення цього стилю на теренах пострадянського простору.

Ключові слова: *стиль, модерн у музиці, модернізм, символізм, імпресіонізм, компаративне музикознавство.*

The author examines the works by Russian musicologists I. Skvortsova and by Ye. Krivitskaya about phenomenon of Modern in Music, its aesthetic principles and stylistic features. There is made a conclusion about availability of theoretical comprehension of this style on the territory of former Soviet Union.

Keywords: *style, Modern in music, Modernism, Symbolism, Impressionism, comparative musicology.*

Дослідження виявив стилю модерн у музиці, як і визначення його типологічних рис у цьому виді мистецтва до недавнього часу не було предметом широкого зацікавлення. Усі розвідки з таким спрямуванням спиралися на загальну мистецтвознавчу працю Д. Сараб'янова¹. В українському музикознавстві перша спроба визначення рис модерну була здійснена 1991 року в дипломній роботі випускниці Львівської державної консерваторії Марії Каралюс.

На сьогодні музикознавство збагатилося цікавими напрацюваннями російських учених, педагогів Московської консерваторії Ірини Скворцової² та Євгенії Кривицької. Ірина Скворцова 2010 року захистила докторську дисертацію «Стиль модерн у російському музичному мистецтві рубежу XIX–XX ст.»³. Спираючись на деякі твори пізнього П. Чайковського, пізнього М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, А. Лядова, О. Скрябіна, С. Рахманінова, раннього І. Стравінського, дослідниця визначила своєрідність, хронологію й еволюцію модерну, генезу і взаємодію з іншими стилями і напрямками, його естетичні настанови, художню й музичну іконографію, виявила типологічні риси.

На думку І. Скворцової, хронологічно модерн охоплює період від кінця 1880-х – початку 1890-х років до середини 1910-х (початку Першої світової війни). Він еволюціонував від декоративної фази до раціональної (як приклад останньої вона наводить ор. 70 О. Скрябіна з його чіткістю формотворення, графічністю письма). Основоположним теоретичним принципом модерну є принцип вибіркості проявів типологічних рис цього стилю в індивідуальних авторських стилях. Своєрідність, на її думку, полягає у конфліктному поєднанні суперечливих тенденцій. Так, модерн претендує на самостійність і універсальність, охоплюючи різні види мистецтва. Водночас йому властива підвищена декоративність, культ деталей набуває самостійної цінності. Інша суперечність криється в культивуванні нового і рефлексії з приводу попередніх стилів.

Походження модерну безпосередньо пов'язане з романтизмом, від якого він успадкував піднесений ідеал гармонії і культ краси, а також ідею перетворення навколишнього середовища за допомогою мистецтва (свого роду нова релігія). Інша ідея, що зближує модерн з романтизмом, – ілюзорність, недосяжність ідеалу. Вона породжує ретроспективну тенденцію з ідеалізацією минулого у вигляді стилізації, чим досягається ігровий ефект.

Дослідниця відзначає також близькість модерну і бароко завдяки їх розташуванню в історичному просторі, рубіжному характері обох епох. Їх єднає низка особливостей: спрямування на зовнішню декоративність, синтез мистецтв, помітність пластики, поєднання містичного і реального, театралізація дійсності, увага до деталей вимови музичного тексту, до артикуляції.

У дисертації І. Скворцової піднімається проблема взаємовідношень стилю модерн і символізму. Вони кореспондують завдяки єдності поетики, спільності мотивів і проблематики. І модерн, і символізм є породженням однієї епохи, епохи модерну, вони походять з одного джерела, тому між ними виникає спільність світорозуміння. Прагнення до містики, нереальності, таємничості, туманності відчуттів – риси, визначальні для символізму, – характерні і для творів стилю модерн. Однак відмінність полягає у сферах вияву: символізм – у мистецтвах, пов'язаних зі словом, модерн – у візуальних мистецтвах і музиці.

Крім того, у праці І. Скворцової розмежовуються поняття «стиль модерн» і «модернізм». Термін «модернізм» притаманний лише мистецтвознавчій школі радянського і пострадянського простору, в західноєвропейських працях уживається лише термін «modern». Плутанина виникла тоді, коли сучасники стилю (Вольфінг, Ц. Кюї) визначили все незвичне як модернізм (від фр. *moderne* – «сучасний»). Зрештою терміни «модерн» і «модернізм» на початку XX ст. стали синонімами, хоча згодом вони були розведені і за смыслом, і за хронологією. Отже, стиль модерн вбирає в себе «нову музику» конкретного історичного періоду – рубежу XIX–XX ст.

Естетичними настановами стилю модерн є: категорія краси (і, зокрема, природа в первозданному вигляді як її ідеал), естетизм, елітарність мистецтва, категорія часу, що постає у вигляді антиномії «час – мить» (спостерігається прагнення до афористичності вислову) і «час – вічність» (культивування статичності), синтез мистецтв (причому поети й художники надають музиці провідного значення), театралізація дійсності і принцип умовності як ключова естетична настанова, новаторство, асиміляція культурних традицій минулого, декоративність як видова риса модерну.

Художня і музична іконографія стилю модерн (тобто змістовий шар – теми, сюжети, мотиви) тісно пов'язана із символізмом. У ній виокремлюється так звана «філософія життя», втілена в ідеях зростання, пробудження, весни, молодості; культ жіночої краси, часто в значеннях-антиподах – святої невинності і демонічної спокусливості; фольклорні мотиви і казковість; містичні мотиви, а також мотиви томління, тривожного очікування; так звані «мандрівні мотиви» (квіти, птахи, хвиля, спіраль, сон, сад, дзеркало, озеро, острів).

До типологічних рис музичного модерну, на думку І. Скворцової, належать: 1) декоративність, тобто велика увага наділяється деталям, відтак музичній тканині притаманна мозаїчність, часті авторські ремарки; 2) орнаментальність, яка виявляється в стилізованих мелізмах, хвиле- чи спіралеподібному характері рисунка мелодії, мозаїчному характері ритмічного складника внаслідок поліметрії, нерегулярної акцентності; полімелодичності фактури, варіантно-мотивному розгортанні тематизму; 3) засоби артикуляції; 4) пріоритет лінії, причому поступово зникає її пісенна природа, натомість загострюється графічний характер рисунка; 5) фактура, що постає самостійним засобом виражальності. Відбувається взаємопроникнення рельєфу і фону: у фактурі розчиняються мелодії, і з неї ж народжуються підголоски, що перетворюються в мелодії; 6) новизна засобів і фонізм як домінуюча стильова ознака, вихід за межі нонакордового мислення; 7) емансипація ритму і тембру; 8) полістилевість в одному творі і стилізація; 9) статичність як характерна риса музичних творів.

Отже, концепція музичного модерну в баченні І. Скворцової постає як цілісне явище зі своєю системою виражальних засобів.

Наукові погляди Є. Кривицької⁴ відбилися у статті «Французька музика епохи модерну»⁵. На думку дослідниці, слово «модерн» передає два смисли: сучасний, тобто суголосний своєму часові, і новий, що виник як вираження цього часу. Модерн вона вважає останнім великим стилем, складним переплетенням символізму й імпресіонізму. До кінця XIX ст. в цій парі символізм починає відігравати все більшу роль, часто стаючи визначальним елементом художніх програм модерну, їх образно-змістової будови, поетики. Відтак формується тематично-сюжетний каркас стилю модерн: природа, вільний подих життя; стихія води, дзеркало, що відображає навколишній світ, надаючи йому ірреальності; стихія танцю як втілення діонісійського начала і танцю, що воскрешає «галантне» минуле; тема Сходу; гібриди, напівлюди – напівтварини.

Дослідниця пропонує поглянути на стильову атрибуцію творчості Дебюссі з погляду модерну. Як аргументи вона наводить принцип арабески (за Л. Гаккелем, «це межа між темою і фігурацією, що легко стирається»⁶) і тяжіння Дебюссі до орнаментальних, «хвилястих ліній», що помітно як в одноголосих темах, так і в плинні фактури паралельними септакордами, покликаними малювати «звукові смуги» (термін С. Яроцінського) чи арабески. Ідея пластичності лінії є головною для музичної арабески.

Крім того, слід наголосити, що Є. Кривицька у статті виходить на дуже перспективну ідею розвитку компаративного музикознавства. Демонструючи певні прямі паралелі музичної мови Г. Форе і С. Рахманінова, Л. В'єрна і О. Скрибіна, вона доходить думки про спільне звукове поле музики рубежу XIX–XX ст., через що, звичайно, картина музичного модерну постає повнішою й об'ємнішою.

Отже, завдяки цим двом науковцям на теренах пострадянського простору вже є теоретичне осмислення стилю модерн у музиці.

¹ *Сарабьянов Д.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989. — 294 с.

² Народилася в Москві. 1975 р. закінчила музичне училище при Московській консерваторії, 1981 р. — теоретико-композиторський факультет, 1987 р. — аспірантуру Московської консерваторії. Учениця І. Барсової, під керівництвом якої написала дипломну роботу «Гавриїл Попов. 20-ті роки» (1981) і дисертацію на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства «Музична поетика балету П. І. Чайковського “Лускунчик”» (1992). Від 1981 р. є співробітницею відділу рідкісних видань і рукописів Наукової музичної бібліотеки ім. С. І. Танєєва Московської консерваторії. У 1988–1994 рр. працювала в Державному хореографічному інституті. Від 2001 р. — декан факультету підвищення кваліфікації, де читає авторський курс «Стиль модерн у російському музичному мистецтві рубежу ХІХ–ХХ століть». Займається музично-критичною, науковою та організаційною діяльністю. Провела курс лекцій з історії російської музики в Самарі (1997, 1998), Татарстані (1998, 1999), Архангельську (2000). Понад 10 років разом із Е. Царьовою організовує й бере участь у лекціях-концертах «Університету музичної культури», які щомісячно проходять у малому залі консерваторії. Від 2001 р. організовує і веде щомісячні «Зустрічі в музичній вітальні», які відбуваються в конференц-залі консерваторії. Від 2006 р. — науковий керівник Архіву Московської консерваторії. Член Спілки композиторів Росії.

³ *Скворцова И.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа ХІХ–ХХ веков : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения — М., 2010. — 38 с.

⁴ Народилася в Москві. У 1988 р. закінчила Московську середню спеціальну музичну школу ім. Гнесіних (кл. спец. фортепіано І. Родзевич), 1994 р. з відзнакою — Московську консерваторію як музикознавець (кафедра історії зарубіжної музики, індивідуальний клас Л. Кокоревої) і як органістка (кл. О. Паршина); 1996 р. — органну асистентуру-стажування, а 1997 р. — аспірантуру при консерваторії. Коло наукових інтересів пов'язане з французькою культурою та музичною журналістикою. У 1994 р. як стипендіатка уряду Франції проходила стажування в Національній Паризькій консерваторії. Від 1998 р. почала викладати на кафедрі історії зарубіжної музики Московської консерваторії (з 2008 р. — доцент). Розробила спецкурс «Історія музичної практики». Від 2004 р. є науковим співробітником Всеросійського науково-дослідного інституту мистецтвознавства. У 1999-2000 рр. вела передачі про старовинну музику на радіостанції «Садко», є авторкою передач для радіостанції «Орфей», для телеканалу «Культура» («БлокНот»). Від 2003 р. — редактор відділу «Виконавство» журналу «Музыкальная академия», позаштатна авторка газети «Культура», журналів «Музыкальная жизнь», «Мелодия», «Музыкальные инструменты», «Старинная музыка». Від 2005 р. є редактором відділу інформаційної політики і реклами Московської консерваторії. Член Спілки композиторів Росії. Провідний науковий співробітник (2004). Дипломантка міжнародного конкурсу-фестивалю «Музыка без границ» в м. Друскінінкай (Литва, 2002).

⁵ Музыкальная академия. — 2007. — № 4. — С. 172–185.

⁶ *Гаккель Л.* Фортепианная музыка ХХ века. — М., 1976. — С. 34.