

5. Efremov, O. (1977). According to its laws. Theater. Num. 3 [in Russian].
6. Natadze, R.G. (1972). Imagination as a factor of behavior. Tbilisi: Metsniereba [in Georgia].
7. Pavi, P. (1991). Dictionary of theater. Moscow: Progress [in Russian].
8. Stanislavsky, K.S. (1954). Collected Works in Eight Volumes. Vol.1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Stanislavsky, K.S. (1953). Actor's work on himself. Kiev: Iskusstvo [in Ukrainian].
10. Chekhov, M. (1986). Literary heritage in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
11. Jacobson, P.M. (1936). Psychology of scenic actor's feelings. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [in Russian].

УДК 130.2: 7.037.3

*Холодинська Світлана Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук та історії України
Державного вищого навчального закладу
«Приазовський державний технічний університет»
svetlanah01091970@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6746-135X*

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ: «ПОЕЗОМАЛЯРСТВО» ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета роботи. Спираючись на аналіз історико-культурної традиції осмислення проблеми синтезу мистецтв, відтворити концепцію поезомалярства, обґрунтовану в теоретичних напрацюваннях Михайля Семенка – засновника української моделі футуризму. *Методологія* дослідження обумовлена специфікою теми статті і ґрунтується на історико-хронологічному методі, який дозволяє «вписати» поезомалярство в динаміку становлення проблеми синтезу мистецтв. Використані також біографічний та порівняльний методи. *Наукова новизна* роботи полягає в широкому представленні статті М. Семенка «Поезомалярство» (1922), яка була написана в той час, коли об'єктом обговорення та всебічного теоретичного аналізу виступали ідеї О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса та введення в широкий науковий ужиток досвіду українських митців – Л. Курбаса, П. Тичини та ін. – щодо феномену синтезу мистецтв. *Висновки.* 1. показано значущість історико-культурної реконструкції ставлення і розвитку проблеми синтезу мистецтв; 2. представлено український досвід вивчення потенціалу синтезу; 3. доведено значення принципу персоналізації у відтворенні історико-культурних етапів розвитку гуманістики.

Ключові слова: синтез, творчо-пошуковий потенціал синтезу, поезомалярство, футуризм, кольорові подразники.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»

Динамика развития осмысления проблемы синтеза искусств: «поззоживопись» как объект исследования

Цель работы. Опираясь на анализ историко-культурной традиции осмысления проблемы синтеза искусств, воссоздать концепцию поззоживописи, обоснованную в

теоретических наработках Михайля Семенко – основателя украинской модели футуризма. **Методология** исследования обусловлена спецификой темы статьи и основывается на историко-хронологическом методе, который позволяет «вписать» поэзоживопись в динамику становления проблемы синтеза искусств. Используются также биографический и сравнительный методы. **Научная новизна** работы заключается в широком представлении статьи М. Семенко «Поэзоживопись» (1922), которая была написана в то время, когда объектом обсуждения и всестороннего теоретического анализа выступали идеи А. Скрябина, В. Кандинского, М. Чюрлениса и введение в широкий научный обиход опыта украинских художников – Л. Курбаса, П. Тычины и др. – относительно феномена синтеза искусств. **Выводы:** 1. показана значимость историко-культурной реконструкции отношения и развития проблемы синтеза искусств; 2. представлен украинский опыт изучения потенциала синтеза; 3. доказано значение принципа персонализации в восприятии историко-культурных этапов развития гуманистики.

Ключевые слова: синтез, творческо-поисковый потенциал синтеза, поэзоживопись, футуризм, цветные раздражители.

Kholodynskaya Svitlana, Candidate of Philosophical Sciences, associate professor, associate professor of Philosophical Sciences and History of Ukraine Department, State Higher Education Establishment «Pryazovsk State Technical University»

Dynamics of development of arts synthesis vision: «poezomalyarstvo» (artistic poetry) as a research subject

The purpose of the article. Based on an analysis of historical and cultural traditions of arts synthesis vision, the paper is aimed at restoring the concept of poezomalyarstvo (artistic poetry) reasoned in theoretical works of Mihal' Semenko, the founder of Ukrainian futurism. **The methodology** of the research arises from the specific nature of the article issue and is grounded on the historical and chronological method which makes possible to include poezomalyarstvo (artistic poetry) into dynamics of arts synthesis problem formation. The biographical method, as well as the comparative method, is also used. **The scientific novelty** of the paper lies in broad representation of M. Semenko's article «Poezomalyarstvo» (1922) which was written in the times when ideas of O. Skryabin, V. Kandinsky, M. Chyurlyonis were the subject of discussion and comprehensive theoretical analysis as well as introduction the experience of Ukrainian creators like L. Kurbas, B. Lyatoshynsky, P. Tychna and others concerning phenomenon of arts synthesis into wide scientific use. **Conclusions.** 1. the importance of historical and cultural reconstruction of arts synthesis formation and development is shown; 2. the Ukrainian experience of synthesis potential study is presented; 3. the role of personalization in restoring historical and cultural stages of humanistic development is proved.

Key words: synthesis, creative and searching potential of synthesis, poezomalyarstvo (artistic poetry), futurism, color irritants.

Актуальність теми дослідження. Проблема синтезу мистецтв, маючи сторічну історію свого теоретичного існування, постійно актуалізується станом розвитку мистецтва в умовах перших десятиліть ХХІ століття. Синтез мистецтв, яким у різних модифікаціях керується мистецтво постмодернізму, визначає актуальність відтворення тих моделей синтезу мистецтв, які – в історичній динаміці – виявили свій творчий потенціал. Модель «поезомалярство» належить саме до них.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Низка авторів, які займаються аналізом широкого кола проблем, пов'язаних з розвитком та функціонуванням мистецтва на межі ХІХ – ХХ століття, а це Н. Асєєва [1], К. Бобринська [2], Н. Дженкова [3; 4], Н. Жукова [6], Т. Калитенко [7], Н. Корнієнко [9], Т. Кохан [10], Н. Мірошниченко [12], Ю. Починок [14], «вписують» естетико-художні

шукання означеного періоду в логіку тогочасних історичних процесів, які – певним чином – і стимулювали творчу «розкріпаченість» митців.

Теоретики і практики мистецтва, які працювали на межі XIX – XX століття – серед яких, перш за все, слід згадати О. Скрябіна (1875–1915) та В. Кандинського (1866–1944) – залишили низку принципово важливих естетико-мистецтвознавчих напрацювань, які й до сьогодні є предметом теоретичного аналізу. На нашу думку, чи не найпродуктивнішою із запропонованих тоді ідей слід визнати ідею синтезу мистецтв. Як очевидно сьогодні, проблема синтезу мистецтв була принципово важливою і для засновника українського футуризму Михайля Семенка (1892–1937), який «сформував» специфічний термін – «поезомалярство», користуючись яким, представив власне розуміння доцільності розвивати мистецтво на підґрунті синтезу різних його видів.

Мета статті – проаналізувати історико-культурні традиції осмислення проблеми синтезу мистецтв, відтворення концепції поезомалярства, що було обґрунтовано в теоретичних напрацюваннях Михайля Семенка.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, наприкінці XIX століття європейська культура переживала глобальну кризу. Атмосфера смутку, негативні настрої та тотальне падіння віри в майбутнє набували пануючого характеру, що призвело до зміни орієнтацій у середовищі художньої інтелігенції, значна частина якої починає захоплюватися тим, що згодом будуть називати «декадентські тенденції». Саме у період кризового стану європейської соціокультурної системи відбувається розквіт нових мистецьких напрямів (футуризм, кубізм, абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм та сюрреалізм), які в сучасній естетико-мистецтвознавчій теорії об'єднані поняттям «авангардистський рух».

На нашу думку, перш ніж аналізувати як проблему синтезу, так і її розуміння М. Семенком, необхідно звернутися до історії естетики, в логіці розвитку якої ця проблема вже поставала і була оцінена вкрай негативно. В означеному контексті ми повинні звернутися до статті Л. Левчук «“Нормативна естетика” Валентина Асмуса: “за” і “проти”» [11]. Як зазначає автор, аналізуючи принципи «нормативної естетики», запропоновані та обґрунтовані В. Асмусом, теоретик категорично не сприймав як ідею міжвидового синтезу мистецтв, так і «будь-яких синестезійних процесів між музикою і живописом, між поезією і живописом, між музикою і поезією». На сторінках статті «Про нормативну естетику» В. Асмус пише: «Взяти хоча б проблему синтезу мистецтв. Скільки з цього питання нагромаджено архімістичних, архіідеалістичних нісенітниць! І хто тільки не розробляв теорії такого синтезу! І Ріхард Вагнер, і В'ячеслав Іванов, і Скрябін. Але ось вступає в дискусію нормативна естетика, і питання відразу отримує нове спрямування» [11, 9-10].

Представлення точки зору В. Асмуса видається нам вкрай важливим, оскільки орієнтація на дослідницьку літературу, що з'явилася на межі XX – XXI століття, створює враження лише про одностайне позитивне ставлення науковців до ідеї синтезу мистецтв. На нашу думку, однобічність підходу може завадити об'єктивній оцінці означеного феномену. Враховуючи це, позиція

такого відомого теоретика, як В. Асмус, виконує роль застережного чинника: проблема синтезу мистецтв складна, внутрішньо суперечлива й така, що не витримує однобічного підходу.

Оскільки, з нашого погляду, проблема художнього синтезу в її найширшому розумінні, з одного боку, повинна бути об'єктом послідовного опрацювання задля виявлення творчого потенціалу процесу взаємодії мистецтв, а з іншого, – вона посідає вагоме місце в теоретико-творчій спадщині М. Семенка, необхідно окреслити найбільш виразні моменти в динаміці її опрацювання. При цьому, реконструкцію «динаміки опрацювання» означеної проблеми ми здійснимо, спираючись на естетико-культурологічні джерела, оскільки не поділяємо точки зору українського науковця О. Дудар, котра вважає, що «в гуманітаристиці «голос естетиків» щодо синестезії є досить «тонким», на противагу психології, літературознавству чи мистецтвознавству» [5, 86]. Зрештою, саме українські естетики протягом останніх трьох десятиліть не лише привернули увагу фахівців до проблеми «синтез – синестезія», а досить аргументовано виокремили в ній естетичний аспект, зробивши його об'єктом прискіпливої теоретичної уваги.

Так, концепція синтезу мистецтв у Олександра Скрябіна найтіснішим чином була пов'язана з його різноманітними філософсько-естетичними й психологічними уявленнями про світ, мистецтво та творчий потенціал митця. Яскравим представником теоретико-практичного утвердження ідеї синтезу мистецтв по праву вважається Василь Кандинський, який мріяв про синтез живопису з музикою і танцем. Проблема синтезу опікувався і відомий литовський митець Мікеліус Чюрльоніс (1875–1911), який був одночасно живописцем, поетом і композитором. Він не стільки прагнув до втілення у живописні полотна конкретних музичних здобутків, скільки намагався надати їм характер музики, перетворивши у – свого роду – «зриму музику».

На нашу думку, до чюрльонівської синестезії близьким є і здивування Ван Гога – на це звертає увагу О. Оніщенко, – котрий на картинах видатного голландського портретиста Франса Хальса нараховує 27 відтінків чорного кольору і «не приховує свого відвертого захоплення від його «кольорових пошуків». Як зазначає О. Оніщенко, ця реакція Ван Гога «може бути кооптована у контекст естетичних розвідок щодо значення «кольорової символіки» у творчості видатних європейських живописців: від Л. да Вінчі до В. Кандинського та П. Пікассо» [13, 41].

На нашу думку, достатньо перспективними можуть виявитися і наукові розвідки українського культуролога Н. Дженкової, котра в історії російського символізму виокремлює постать Андрія Белого (1880–1934), і, спираючись на його конкретні твори, атрибує художній синтез в якості «основоположного принципу» творчості відомого символіста – одного з яскравих представників «срібного віку». Концептуальні засади наукової розвідки Н. Дженкової «будуються» на її переконанні, що творчі експерименти А. Белого повинні розглядатися не лише як індивідуально-авторські починання, а як складова значно більш широкого естетико-художнього процесу, який є визначальним для початку ХХ століття, є певною виразною ознакою художнього життя цього

періоду. Вона, зокрема, пише: «...“симфонічні” досліди А. Белого стають на одну сходинку з «музичними» живописами Чюрльоніса, “світловими” симфоніями Скрябіна, маловідомими віршами раннього Олександра Добролюбова, які орієнтовані на музичне прочитання, великими музичними драмами Ріхарда Вагнера, мелодичними віршами Поля Верлена, автора крилатої формули “насамперед музика”, яка стала одним із лозунгів символізму, та іншими проявами нової актуальної тенденції до синтезу мистецтв – провіснику загального життєтворчого перетворення» [4, 133].

Проблема синтезу мистецтв, передусім, у контексті практичної роботи на теренах конкретних видів мистецтва, стимулювала також і творчі експерименти українських митців на початку ХХ століття. Як відомо, творчо-пошуковий потенціал синтезу визнавав відомий театральний режисер Лесь Курбас (1887–1937), а класик української поезії Павло Тичина (1891–1967) був прибічником ідеї синтезу музики і поезії, намагаючись органічно поєднати звук і слово.

Як відомо, одним з різновидів синтезу є синестезія. Цей термін застосовується в літературознавстві, мистецтвознавстві, культурології, психології і позначає специфічні сторони емоційного сприйняття світу. Зазначимо, що вже практично три сторіччя вчені займаються дослідженням феномену синестезії, але, ми припускаємо, що на початку ХХ століття далеко не всі футуристи володіли чітким уявленням щодо феномену «синестезія». Проте, спираючись на художню інтуїцію, частина митців безпомилково керувалася саме синестезійним підходом. Підтвердженням цьому є відомий футуристичний експеримент О. Кручених, К. Малевича, М. Матюшина – створення опери «Перемога над Сонцем» (1913).

На нашу думку, до синестезійних слід віднести і балет «Парад», створений відомими французькими авангардистами Ж. Кокто, Е. Саті та П. Пікассо. Український культуролог А. Чібалашвілі, аналізуючи означений експеримент, зазначає: «Музична частина вистави була дуже оригінальною та незвичною для того періоду. Так, у ній були застосовані звукові ефекти: азбука Морзе, звуки сирен, парової машини, двигуна літака і стукіт друкарської машинки» [17, 45]. Певне значення для постановників балету «Парад» мали спроби «опанувати» простір арени, яка формою «кола», що має конкретний розмір, створювала принципово інші сценографічні можливості, ніж традиційна – прямокутна – театральна сцена.

Слід визнати, що теорія синтезу – у період, який ми розглядаємо, – була значно вагомішою, насиченою потенційно вірними гіпотезами, ніж її практичне втілення в культурний простір тієї чи іншої країни. На наш погляд, буде цілком доречним також підкреслити: гіпотези щодо природи й специфіки синтезу та синестезії активно продукувалися протягом наступних – після 10-20-х років – десятиліть представниками різних гуманітарних наук. Так, наприкінці 80-х років минулого століття українські естетики В. Хімчак [16] та Н. Колесник [8] оприлюднили – незалежно одна від одної – статті, на сторінках яких синтез мистецтв, з одного боку, атрибутувався в якості відображення активності соціалістичної культури (В. Хімчак), а з іншого – співвідносився з комуністичним ідеалом (Н. Колесник). Слід підкреслити, що обидві статті були

написані тоді, коли спадщина українських футуристів ще не була введена в теоретичний ужиток, а це означає, що – незалежно від позиції Семенка і просто не маючи про неї жодної уяви – означені естетики вважали за можливе зв'язати «чисто» творчу проблему з політико-ідеологічним спрямуванням. Важливо, що саме такий «рух» ідеї «синтез – синестезія» передбачав і М. Семенко.

Так, у статті «Поезомалярство» він двічі підкреслює саме ті мотиви, про які йде мова. По-перше, обґрунтовуючи ідею синтезу різних видів мистецтва, поет зазначає: «...виходячи від ідеології, ми діходимо до нового засобу втілення» [15, 288]. А, по-друге, не можна оминати увагою ту емоційну силу, яку закладає Семенко в утвердження естетико-мистецтвознавчих ідей синтезу: «...природа і генезис поезомалярства, зовсім нового мистецтва, яке може розправити свої титанічні сили лише зараз, в наші дні, і якраз нами» [15, 290]. Оскільки стаття «Поезомалярство» писалася у 1922 році, то немає жодних сумнівів, який підтекст вкладено в поняття «наші дні» та «нами». Слід визнати, що внеском М. Семенка як митця-авангардиста й теоретика мистецтва у розвиток проблеми синестезії була спроба поєднати формотворчі засоби поезії й живопису, тобто «поезомалярство».

Також можна стверджувати, що «синестезійне забарвлення» мають численні спроби синтезу музики і поезії. Цей аспект в означеній проблемі достатньо переконливо розкриває Н. Дженкова, аналізуючи художній синтез музики і слова у камерно-вокальному жанрі. Позитивним аспектом наукової розвідки Н. Дженкової є те, що вона не стільки опікується загальнотеоретичним обрисом синтезу, скільки виявляє ті елементи, які сприяють його здійсненню, а подекуди забезпечують і розуміння процесу формування синестезії. Так, на її думку, «найбільш зрозумілими і наявними є зв'язки музики і поезії в області метру, ритму та композиції з їхніми часовими співвідношеннями, пропорціями частин, принципами контрасту і вибудованих кульмінацій» [3, 62].

Як правило, для зображення почуттів, емоцій будь-який митець користується не тільки загальною характеристикою того, що зображується, а й підтекстом твору, який може набувати самостійного значення. Цьому сприяє також звернення до художніх засобів суміжних мистецтв. Показовим в означеному аспекті може виступати експресіонізм, представники якого – в залежності від виду мистецтва – користувалися різними засобами виразності: для живописців самостійним чинником експресії виступав колір, тому кожна художня деталь несла специфічне «кольорове» навантаження (наприклад, абсолютизація чорного або сміливе поєднання чорного з червоним в полотнах Е. Мунка). Славені фільми О. Довженка «Земля» та «Арсенал», які кінознавці відносять до експресіоністичного періоду у творчості режисера, вражають контрастним поєднанням білого й чорного, світла й тіні. Коли ж мова йде про втілення експресіонізму в театрі, то експресіоністичні експерименти Л. Курбаса на сцені «Березоля» були пов'язані, передусім, з підкресленою виразністю рухів, із певною експлуатацією потенціалу «тілесності». Вочевидь, втілення експресіонізму у різні види мистецтва демонструє, передусім, синтез чинників художньої форми, а саме: колір, рух, контраст, жест, «тілесну» виразність. Завдяки чинникам форми, можливо і дещо опосередковано, але на перетині

різних видів мистецтва формується принципово новий естетико-художній простір. В означеному контексті певний інтерес викликає матеріал до лекції «Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво», представлений в електронному ресурсі українським літературознавцем Яриною Цимбал (Т. Калитенко) [7]. На її думку, саме на сторінках журналу «Семафор у майбутнє» представники «Асоціації панфутуристів» «демонстрували два способи синтезу мистецтва: поезомалярство та мистецтво дійства». Якщо ідея «поезомалярства» асоціюється з прізвищем Семенка, то «мистецтво дійства» було площиною театрального експерименту футуриста Марка Терещенка (1894–1982), про якого – в позитивному сенсі – згадує Семенко на сторінках статті «Деякі наслідки деструкції».

Я. Цимбал, залучаючи графічний матеріал – обкладинки творів футуристів, їх пропагандистські плакати – намагається обґрунтувати тезу щодо трансформації «синтез – монтаж». На нашу думку, цю тезу можна підтримати, оскільки популярність у 20-ті роки кінематографу приводила до запозичення не лише кінематографічних термінів, а й художньо-технічних прийомів нового мистецтва. Так, в поле зору футуристів потрапляє «монтаж».

Але М. Семенко та його прихильників цікавив саме феномен «образності» на відміну від «образу» класичного мистецтва. Вони також і технологічно, і творчо – завдяки феномену «деструкція – конструкція» – «монтували» нові художні твори, закладаючи фундамент «мистецтва майбутнього». Вочевидь, такі «структурні елементи» синтезу як «поезомалярство», «слухова поезія», «мистецтво дійства», «колаж», «монтаж», «музика шумів» опановували синестезійність і популяризували її. Все це повинно було стати реальністю, подолавши, за висловом Семенка, «лябораторно-студійну роботу».

Наукова новизна роботи полягає в широкому представленні статті М. Семенка «Поезомалярство» (1922), яка була написана в той час, коли об'єктом обговорення та всебічного теоретичного аналізу виступали ідеї О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса та введення в широкий науковий ужиток досвіду українських митців – Л. Курбаса, П. Тичини та ін – щодо феномену синтезу мистецтв.

Висновки. Відштовхуючись від напрацювань М. Семенка щодо проблеми «поезомалярства», у дослідженні відтворена логіка руху проблеми синтезу мистецтв – як об'єкта теоретичного аналізу – в українській, російській та радянській естетико-мистецтвознавчій думці. Увесь представлений матеріал концептуалізовано завдяки аргументації «за» і «проти» процесу синтезу мистецтв, оскільки в історії естетики ставлення до синтезу мистецтв як теоретико-практичного феномену було, як відомо, неоднозначним.

Систематизуючи існуючі точки зору, показано, як поглиблювалося уявлення про природу синтезу, який спочатку розглядався в якості міжвидового явища, в підґрунті якого лежить зв'язок між видами мистецтва. Ця загальна ідея привела до більш конкретного «будівництва» між поезією і живописом, музикою і поезією, словом і кольором, звуком і словом, а це спонукало і теоретиків, і митців-експериментаторів зосередитися на структурних елементах

не лише виду мистецтва, а й його конкретного твору. Внаслідок цього, синтез поглибив значення ритму, інтонації, звуку, кольору, композиції щодо процесу оновлення мистецтва.

Література

1. Асеева Н. Етюди мистецтвознавця. *Хроніка–2000: український культурологічний альманах*. Київ, 1995. С. 276-286.
2. Бобринская Е. Взаимодействие поэзии и живописи в русском кубофутуризме: автореф. дис. на соискание научной степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.00 «Искусствоведение»; 07.00.12 «История искусства». МГУ им. М. В. Ломоносова, 1993. 22 с.
3. Дженкова Н. М. Художній синтез музики і слова у камерно-вокальному жанрі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 11, ч. 2. С. 61-67.
4. Дженкова Н. М. Художній синтез як основоположний принцип творчості Андрія Белого. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ, 2003. Вип. 12. С. 132-138.
5. Дудар О. П. Синестезія та її феноменальні вияви: гносеолого-психологічний, літературно-мистецтвознавчий та аксіолого-естетичний зрізи. *Гуманітарний часопис* : зб. наук. пр. Харків, 2014. № 3. С. 81-87.
6. Жукова Н. А. Культурно-історична інтерпретація в музиці: до постановки проблеми. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 4/5, ч. 1. С. 176-184.
7. Калитенко Т. (Цимбал, Я.) Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво. Дата оновлення: 25.01.2016 URL: <http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstva-do-montazhu-yak-avangardisti-sintezuvali-mistectvo> (дата звернення: 15.03.2018).
8. Колесник Н. Н. Синтез видов искусства и коммунистический идеал. *Этика и эстетика* : респ. межвед. науч. сб. Киев, 1987. Вып. 30. С. 22-28.
9. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас і новий український театр : від «модернізму» до «фантастичного реалізму». *Український театр ХХ століття*. Київ, 2003. С. 101-167.
10. Кохан Т. Г. «Метафізичний живопис» на перехресті європейських художніх напрямків. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 10. С. 216-224.
11. Левчук Л. «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти». *Гуманітарний часопис*: зб. наук. пр. Харків, 2012. № 3. С. 5-14.
12. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття // *Український театр ХХ століття: колективна монографія*. Київ, 2003. С. 4-35.
13. Оніщенко О. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: монографія. Київ: Ліра, 2017. 268 с.
14. Починок Ю. Зорова поезія: від писанкарства до супрематизму. *Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна*. Львів, 2014. Вип. 60, ч. 1. С. 225-231.
15. Семенко М. Поезомалярство. *Вибрані твори*. Київ, 2010. С. 285-290.
16. Химчак В. В. Синтез искусств как отражение социальной активности социалистической художественной культуры. *Этика и эстетика: респ. межвед. науч. сб.* Киев, 1987. Вып. 30. С. 16-22.
17. Чібалашвілі А. О. Моделі існування художнього синтезу в дискурсі міжвидової мистецької практики ХХ століття. *Культурологічна думка: щорічник наук. пр.* Київ, 2012. № 5. С. 42-48.
18. Шнеерсон Г. Французская музыка ХХ века: монографія. М.: Музыка, 1970. 576 с.

References

1. Asieieva, N. (1995). Studies of art historian. Chronicle-2000: Ukrainian cultorological almanac. Kyiv: Foundation of art development promotion of Ukraine, 276-286. [in Ukrainian].
2. Bobrynskaia, E. (1993). Interaction of poetry and art in Russian cubofuturism. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moscow DU. [in Russian].

3. Dzhenkova, N. M. (2003). Artistic synthesis of music and word in chamber and vocal genre. Current problems of history, theory and practice of artistic culture (Vol.11, part 2), (pp 61-67). Kyiv. [in Ukrainian]
4. Dzhenkova, N. M. (2003). Artistic synthesis as fundamental principle of Andriy Belyi's creative work. Current philosophical and culturological problems of the present, 12, 132-138. [in Ukrainian]
5. Dudar, O. P. (2014). Synesthesia and its phenomenal challenges: gnoseological and psychological, literary and art critical, axiological and aesthetic dimensions. Humanitarian periodical, 3, 82-87. Kharkiv: Zhukovskiy National Aircraft University. [in Ukrainian].
6. Zhukova, N. A. (2000). Cultural and historical interpretation in music: on the problem definition. Current problems of history, theory and practice of artistic culture (Vol.4/5, part 1), (pp 81-87). Kyiv : SACCA. [in Ukrainian]
7. Kalytenko, T. (Tsymbal, Ya.) From poezomalyarstvo to installation – how representatives of avant-garde shaped the art. Retrieved from <http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstvado-montazhu-yak-avangardisti-sintezuvali-mistectvo>. [in Ukrainian].
8. Kolesnyk, N. N. (1987). Synthesis of art genres and communist ideal. Ethics and aesthetics (Vol. 30) (pp 22-28). Kyiv: Vyshcha shkola. [in Russian]
9. Korniienko, N. M. (2003). Les' Kurbas and new Ukrainian theatre: from modernism to science fiction realism. N. Korniienko (Eds.). Kyiv: LDL. [in Ukrainian].
10. Kokhan, T. H. (2003). «Metaphysical art» at the crossroads of European artistic trends. Current problems of history, theory and practice of artistic culture (Vol. 10), (pp 216-224). Kyiv: SACCA. [in Ukrainian]
11. Levchuk, L. (2012). «Statutory aesthetics» by Valentin Asmus: for and against. Humanitarian periodical, 3, 5-14. Kharkiv: Zhukovskiy National Aircraft University. [in Ukrainian].
12. Miroschnychenko, N. (2003). Modernism in Ukrainian drama at the beginning of the 20th century. N. Korniienko (Eds.). Ukrainian theatre of 20th century: collective monograph. (pp 4-35). Kyiv: LDL. [in Ukrainian]
13. Onishchenko, O. (2017). Cultural and artistic potential of epistolary: European experience of the second half of the 19th century and the first half of the 20th century. Kyiv: Lira. [in Ukrainian]
14. Pochynok, Yu. (2014). Visual poetry: from pysanka painting to suprematism. Lviv University visnyk (Vol. 60, part 1), (pp 225-231). Lviv: LvivDU. [in Ukrainian].
15. Semenko, M. (2010). Poezomalyarstvo. Selective works. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
16. Khymchak, V. V. (1987). Art synthesis as reflection of social activity in socialist art culture. Ethics and aesthetics (Vol. 30) (pp 16-22). Kyiv: Vyshcha shkola. [in Ukrainian].
17. Chibalashvili, A. O. (2012). Models of art synthesis existence within discourse of intergenre artisti practice in the 20th century. Culturological thought (Vol 5) (pp 42-48). Kyiv: Institute of culturology NASc of Ukraine. [in Ukrainian]
18. Shneerson, H. (1970). French music of the 20th century. Moscow: Music. [in Russian].