

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.5:7.034]:781.65(477)

Цитування:

Шевченко Л. М., Колесник О. С. Символізм у XIX сторіччі, його проєкції на вік психології підсвідомого і музичні аспекти того напрямку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 296–302.

Shevchenko L., Kolesnyk O. (2024). Symbolism in the 19th Century, its Projections on the Age of Psychology of Unconscious and Musical Aspects of That Trend. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 296–302 [in Ukrainian].

Шевченко Лілія Михайлівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
декан Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової, заслужений діяч
мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>
lilia.my.forte@gmail.com

Колесник Олена Сергіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
доктор культурології, доцент,
професор кафедри Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-3407-0597>
olenakolesnyk2017@gmail.com

СИМВОЛІЗМ У XIX СТОРІЧЧІ, ЙОГО ПРОЄКЦІЇ НА ВІК ПСИХОЛОГІЇ ПІДСВІДОМОГО І МУЗИЧНІ АСПЕКТИ ТОГО НАПРЯМУ

Мета дослідження – виділення протосимволістських рис у спадщині Т. Шевченка, постсимволістських показників у XX сторіччі і музичного їх вираження. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід у баченні генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал у розвиток концепцій Б. Асаф'єва і Б. Яворського у працях Д. Андросової, О. Маркової, І. Подобас, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу такого підходу. Також виділені методи – аналітично-структурний як зосереджений на музикознавчій специфіці тематично-конструктивних ознак подання композицій, міжвидового стильового компаративу для усвідомлення взаємодій художньо-мистецьких і наукових-релігійних тяжінь в мисленні представників протосимволізму, символізму як такого і постсимволізму. **Наукова новизна** – акцентування релігійно-культурних обсягів символізму, в яких саме мистецькі складові підлягають загально-культурним вимогам творчості, зважаючи на містичний заряд виражальності, почерпнитої з іконопису, староцерковної музики, що живили початки тогочасного не зі столичних утворень, але тих, що відповідали потребам релігійного загалу держави і нації. В цьому плані органічною є центрація символізму в Україні навколо Одеси, яка була у XIX сторіччі імперським центром видавництва духовної літератури, православної в першу чергу. **Висновки.** Символізм виразно-історично постає в мистецтві у явищах протосимволізму кінця XVIII – початку XIX сторіч, визначається в методологічній самостійності у другій половині XIX – на початку XX, сторіччя, демонструючи постсимволістські прояви як в модерні-авангарді, так і в традиціоналізмі, і це показують в Україні композиції Б. Лятошинського і В. Косенка, для яких, як і багатьох видатних митців, звернення до символістських витоків мало не тільки свідомо здійснюваний акт, але і підсвідому апеляцію в пошуках метафоричної насиченості художнього вираження, що провокує створення символістської «надскладної» метафоричності образів.

Ключові слова: символізм, прото-, постсимволізм, символізм в музиці, музичний стиль, жанр в музиці, художня метафоричність образу в мистецтві.

Shevchenko Liliya, Doctor of Art History, Professor, Dean of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Honoured Artist of Ukraine; Kolesnyk Olena, Doctor of Art History, Professor, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor at the Department, T. H. Shevchenko National University "Chernihiv Collegium"

Symbolism in the 19th Century, its Projections on the Age of Psychology of Unconscious and Musical Aspects of That Trend

The purpose of the research is to identify proto-symbolist features in the legacy of T. Shevchenko, post-symbolist indicators in the 20th century and their musical expression. **The methodological basis** of the research is the intonation approach in the vision of the genetic unity of music and speech principles in the development of the concepts of B. Asafiev and B. Yavorskyi in the works of D. Androsova, O. Markova, I. Podobas, L. Stepanova, L. Shevchenko, with an emphasis on the hermeneutical perspective of this approach. The methods used are analytical and structural, focusing on the musicological specifics of thematic and constructive features of the compositions' presentation, and interspecies stylistic comparative to understand the interactions of artistic, scientific and religious tendencies in the thinking of representatives of proto-symbolism, symbolism as such and post-symbolism. **The scientific novelty** is the emphasis of the religious and cultural scope of symbolism, in which the artistic components are subject to the general cultural requirements of creativity, given the mystical charge of expressiveness derived from icon painting and old church music, which nourished the beginnings of this trend not from the capital formations, but from those that met the needs of the religious community of the state and the nation. In this regard, the centring of symbolism in Ukraine around Odesa, which in the 19th century was the imperial centre of publishing spiritual literature, primarily Orthodox, is organic. **Conclusions.** Symbolism appears in art in the phenomena of proto-symbolism of the late 18th and early 19th centuries, and is expressed in its methodological independence in the second half of the 19th and early 20th century, demonstrating post-symbolist manifestations in both modern avant-garde and traditionalism, as demonstrated in Ukraine by the compositions of B. Liatoshynskyi and V. Kosenko, for whom, like for many prominent artists, the appeal to the symbolist origins was not only a conscious act, but also a subconscious appeal in search of metaphorical saturation of artistic expression, which provokes the creation of symbolist "supercomplex" metaphorical images.

Keywords: symbolism, proto-, post-symbolism, symbolism in music, musical style, genre in music, artistic metaphorical image in art.

Актуальність дослідження визначається ідеологічною реабілітацією цього напрямку культури і мистецтва у вітчизняному культурологічному мистецтвознавстві, які оцінювалися як першопротивники щодо марксистських позицій в тих ідеальних сферах діяльності. А до цього додавалося естетичне третирування символізму із сторони Заходу, коли вихід знаменитої згодом Шістки аргументувався відкиданням завоювань дебюссизму і споріднених з ним явищ. Аналогічно – «забування» у 1920-ті спадщини заявленого генієм у 1910-ті Ф. Шрекера та інших митців. З настанням поставангардного періоду з 1970-х поступово «знімалося табу» з тих чи інших виявлень символізму і споріднених з ним якостей культурно-мистецького вжитку. Настала черга «повертати» належність до символізму видатним митцям України, вважаючи на активність долученості до нього провідних діячів культури і мистецтва минулого століття.

У цьому нарисі акцентовано на символістській всеохопленості мистецтва України, що в такому ракурсі характеристики цього типу культура й мистецтво нації не розглядалося навіть при визнанні безумовної впливовості символізму на спадщину певного майстра. Наприклад, в чудовій і своєчасній дисертації В. Даценко підкреслюється позитив «збереженості у провінційному Житомирі»

символістської аури В. Косенком, в протилежність «тиску соцреалізму в Києві» [3]. Однак у роботі О. Рижової ще на початку 2000-х [11] наголошено на всепроникненні дебюссизмів-скрябінізмів у Б. Лятошинського, діяльність якого теж була пов'язана з Києвом ще з початку 1920-х. І це стосувалося і такого, зовні зовсім «несимволістського» і того, що не протистоїть соцреалізму циклу як Прелюдії ор.38 на шевченківські тексти (докладно про це в магістерській У Цзуньїн [14]).

Мета дослідження – виділення символістських рис вираження у світовій і українській культурній, мистецькій сферах, постсимволістських показників у ХХ сторіччі і музичної їх проекції, зважаючи на суттєвість містичних складових того стильового налаштування. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід у баченні генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал у розвиток концепцій Б. Асаф'єва і Б. Яворського у працях Д. Андросової, О. Маркової, Л. Степанової, Л. Шевченко [1; 8; 13; 15], з акцентуванням герменевтичного ракурсу такого підходу. Також виділені методи – аналітично-структурний як зосереджений на музикознавчій специфіці тематично-конструктивних ознак подання композицій, міжвидового стильового компаративу для усвідомлення взаємодій художньо-мистецьких і наукових-релігійних

тяжінь в мисленні представників протосимволізму, символізму як такого і постсимволізму.

Символізм – напрям мистецтва і культурний феномен, особливого типу «світорозуміння», в якому, згідно позицій А. Бергсона [див.2], методи мистецтва і релігії співпадають, а матеріальна значущість якості вираження не відповідає широті його ідеальних вимірів. Сама назва напряму – символізм – запозичена із релігійного вжитку, в якому неосягання містичних глибин розумом зазначається «натяком», те що і називають «символічно» і що є відмінним від логічно-раціональної предметної визначеності знаку.

Символізм став осередком культури модерну, дослівно «сучасності», яка, за спостереженнями німецького культуролога П. Козловськи [6], звернулася до термінології ранньохристиянської епохи, коли «модерними», тобто «сучасними» називали християн (на протигагу «антикам» – прихильникам традиційного язичницького віросповідання). Символізм зазначився в мистецько-культурному бутті як стильово-мислительний феномен і мистецький напрям на порозі релігійного Відродження на грані XVIII і XIX сторіч, коли уходили в минуле класичні епохи переможного раціоналізму попередніх двох сторіч і упереджувалися антираціоналістичні засади доби романтизму.

В мистецтві еру символізму прийнято починати від пори творчості англійського художника і поета, шанувальника китайської філософії тайці і математичного знання У. Блейка [16, с. 40-45], тоді як в музиці те поєднання містицизму і математичної-ігрової витонченості вираження демонструє В. Моцарт в останніх своїх творах, особливо що стосується його «Чарівної флейти». Багато писалося про масонську символіку виразних складових цієї опери, однак не здійснена з об'єктивних причин «розшифровка» тих символів – постановка цієї опери неможлива в межах психологічного реалізму, узнаваного у більшості творів композитора останнього десятиріччя життя і творчості.

Символізм відзначений інтелектуально-емоційним тонутом *споглядальності*, що відсторонює змістовну поляризацію романтизму та реалізму у поданні відносин добро-зло, особисте-позаособистісне, високе-низьке, національно-вселюдське і т.п. У першій половині XIX сторіччя, коли паралельно розвивалися бідермаєр і романтизм, саме в межах бідермаєра – у полотнах К. Фрідріха, О. Рунге, І. Овербека, у Ф. Гойї, у Е. Делакруа

прокладалися просимволіські надбання. А у середині XIX сторіччя вагнеріанство в поетичному переломленні Ш. Бодлера у Франції і вихід *прерафаелітів* в Англії, що сповідували безмежну шану щодо дорафаелівського, тобто іконописного мистецтва і очолюваних художником і поетом в одній особі Д. Г. Россетті, – ствердили концепцію мистецького символізму.

Музичним аналогом до літератури й живопису 1840-х у прокламуванні символістських засад світосприйняття постає Р. Вагнер – з його реформаційними, відверто містеріальними операми, у яких риси християнської агіографії примхливо поєдналися із німецькою середньовічною героїкою дохристиянського часу. Згодом французькі символісти із задоволенням малювали героїв вагнерівських опер (див. полотна А. де Гру, Ж. Дельвіля, О. Редона, А. Фантен-Латура й ін.), а вишезгаданий Ш. Бодлер, якого шанували як зачинателя французького символізму, був переконаним вагнеріанцем.

Музична компонента як утілення естетичного первня стає самодостатньою в символістському мистецтві слова, в особливих ритмізаціях ліній і пропорцій та поєднанні барв у живопису, але художня самодостатня музична інструменталістика для символізму була неприйнятною. Символізм з його недовірою до матеріального виявлення ідей-спостережень на новому шаблі розвитку звертається до *салонного* мистецтва та його породження рококо (К. Дебюссі), метою якого було не втілення життя, а одухотворенно-штучне створення «маленького раю на землі». В сфері піанізму це виявилось у витісненні на другий план виразності академізованого на той час фортепіанно-оркестрального «німецького» піанізму, - зі зверненням до французької школи *політної* «легкої» гри, яка домінувала у 1820–1830 роки. А згодом це відродилося у геніальній *салонній* піаністиці О. Скрябіна на грані XIX і XX століть, у Г. Гульда в XX столітті.

Символізм від початків утворив національно виражені школи, з яких суттєве місце зайняли Англія-Великобританія і Франція, самостійним і надзвичайно плідним феноменом стали слов'янські школи, породивши так званий Срібний вік в поезії європейського Сходу і України, де О. Скрябін і К. Шимановський, услід за Р. Вагнером і К. Дебюссі вибудували класику цього стилю. Самостійне й почесне місце зайняв іспанський символізм, фактично, започаткований генієм

Ф. Гойа, а згодом М. де Фалія, в архітектурі - каталонець А. Гауді. Український символізм став сформованим творчістю Т. Шевченка, сучасника мистецтва Прерафаелітів і того, що віддзеркалював епохальний запит на творчість художника і поета в одній особі, на втілення в цій творчості просоціалістично орієнтованої громадянської активності. Протосимволізм Т. Шевченка відмічений в роботах Г. Грабовича, О. Маркової [9], Л. Довгань [4], О. Рижової [11], базується на співочій основі віршотворення, коли свої поезії Кобзар, за власним визнанням, творив, наспівуючи мелодії певних пісень – а це повна паралель до творчості класика австрійського символізму Р. Рільке.

Саме від символізму на усе музичне мистецтво ХХ сторіччя поширюється тенденція *деіндивідуалізації вислову*, культивована у високих зразках у середині ХХ століття О. Мессіаном, його вихованцем К. Штокхаузеном, у скрябіністів М. Рославця, М. Обухова. І все це походить від суті релігійного світогляду, в якому індивідуальне і надіндивідуальне, божественно дане, родове та особистісне істотно принципово не протиставляються одне одному.

Одною з важливих рис символізму був його глибокий інтерес до культури Сходу і Далекого Сходу особливо. Саме китайський феномен запліднив поезію П. Клоделя і його українського шанувальника М. Волошина, Г. Малер звернувся до поезії Тан в його Симфонії-кантаті «Пісня про землю», за висловлюваннями К. Дебюссі, індонезійський гамелан надихнув його на відчуття оновлених звучань імпресіоністського-символістського інструменталізму. І відмічена вище депсихологізація і деіндивідуалізація виражальності співпадала із мистецькими надбаннями Сходу, живлячи народжуване мистецтво модерну зв'язками із ритуалізованими формами мистецьких здобутків позаєвропейського походження.

Символізм став базою формування модерна («сучасності») як загальнокультурного феномену, який в мистецтві зазначається терміном «модернізм». Хоча, вважаючи на особливе місце музики в символістському світі як осередді естетично-духовного стрижня творчої еліти, Г. Адлер затосовував термін «модерн» щодо музики [17], яка, за його концепцією, вийшла у відповідній якості від 1870-х рр., і першими серед названих Адлером імен новонародженого напрямку були представники «П'ятірки» європейського Сходу (купкисти) і П. Чайковський, згодом -

Р. Вагнер, К. Дебюссі, Е. Гріг та інші зірки просимволістського і символістського образу мислення [17, с. 901]. Ствердження символізму не випадково відбулося в Англії, де від 1830-х рр. сформувався Оксфордський рух за релігійне об'єднання Англійства і Православ'я, що живив згодом військово-політичний блок Антанти (про це детально [10, 267–280]).

Символізм зайняв почесне місце у мистецькому житті України на початку ХХ сторіччя, надихнувши поезію Л. Українки, М. Тичини, М. Рильського, склавши, як і на європейському Заході, тло виявлення авангардних напрямків експресіонізму, футуризму, абстракціонізму, як це простежується у зображальній сфері за полотнами М. Бойчука, К. Малевича, В. Кандинського, через Одесу і Київ формувався символізм М. Врубеля та ін. В музичній сфері для України, для її Центру і Півдня, особливий сенс мав символізм О. Скрябіна – про це детально у книзі Л. Шевченко [15]. Саме в Україні, а через Україну і в Польщі вплив символізму О. Скрябіна був вражаюче глибокий. [11, 85].

Причина особливої вразливості України до салонного піанізму О. Скрябіна і «космізмів» його композиторської творчості живилася, судячи з усього, з двох джерел. Перше – це *салонне* мислення названого митця, а салонна творчість, зокрема салонний піанізм (див. підготовку М. Лисенка-піаніста) мав особливу значущість для мистецтва шляхетсько-дворянських кіл України. Друге – ісихастська укоріненість містеріальності Скрябіна (це в Одесі християнську містичність композитора цинили і захищали в пресі, яка органічна для цієї нації з часів «золотої козацької доби» аж до порогу ХІХ сторіччя (див. матеріали дисертації С. Шумила [16]).

При цьому в символізм закладена особливого типу «двоїстість»: салонного елітаризму – і широти входження у популярно-ужиткову сферу. Це у період символізму була оцінена історично-культурна значущість народних «картин» лубків; символіст К. Дебюссі чи не першим з митців відреагував на джаз, живописці символісти не відказувалися працювати у рекламі. А та меркантилізованість мистецького життя надзвичайно чітко визначалася в Україні і в Одесі спеціально, оскільки саме тут сконцентровані були виробничо-торгівельні ресурси імперії: Одеса тоді – Третє місто імперії.

Суттєвим провідником символізму був тільки то народжений кінематограф, який в Україні був представлений виключно в Одесі кіностудією Ханжонкова, яка уславила на всю імперію і ширше акторський дар Віри Холодної, уродженої Левченко. Саме кіно-мелодрами, які склалися на типаж акторського іміджу Віри Холодної і її творчого оточення, лягли в основу єдиного у світі *символістського кінематографу*, здійсненого партнером дивної актриси І. Можухіним після від'їзду працівників студії Ханжонкова у Париж у 1919 році [12].

В Одесі композитор-символіст В. Ребіков писав «психодрами», «відриваючи» спів у тих виставах від оперного вагнеріанства і спираючись на «простоту» співу-інтонування акторів драматичного театру. Символізм в Україні в музичному виявленні ствердився через приверженців О. Скрябіна у Києві (Б. Лятошинський), в Одесі (В. Ребіков, К. Шимановський), в Харкові (М. Рославець), в Житомирі (початок біографії Б. Лятошинського, В. Косенко), Єлисаветграді-Кропивницьком (початок біографії К. Шимановського, Г. Нейгауз). Крім того, слід підкреслити «непомічані» до сьогодні рухи в Одесі на користь ствердження композиторського дару Т. Ріхтера, батька всесвітньознаменитого піаніста, - в його глибокій дружбі, з часів навчання у Віденській консерваторії, із класиком австрійського символізму Ф. Шрекером.

Символізм у музиці стрімко ствердив через скрябіністські витoki найвеличніших представників України М. Рославця, В. Ребікова і Б. Лятошинського, а через останнього – увесь «український авангард» 1960-х, підживленого здобутками львівської школи в особі В. Барвінського та його сучасників – С. Людкевича, Н. Нижанківського, ін.

Символістська компонента недооцінена у творчості М. Леонтовича, чия опера «На русалчин Великдень» втілює суттєві показники символістського мініатюризму, що склав історичну паралель здобуткам Е. Саті (див. детальніше у статті О. Маркової та О. Яценко [18]). Скрябінівський символізм запліднив творчі відкриття Л. Ревуцького, В. Косенка, К. Данькевича, в Одесі зазнав розвитку салонний тип піанізму в мистецтві Г. Нейгауза та Е. Гілельса. Нагадуємо, що шопенівський піанізм живив і спадкоємців К. Мікулі у Львові, що знайшло своє вираження у мисленні В. Барвінського, згодом

О. Криштальського, А. Кос-Анатольського-піаніста і О. Козаренка-піаніста.

Релігійна основа символістського мислення відроджується в умовах поставангарду, яке за стилістичними показниками відзначене принципами неосимволізму, гарантом реальності якого виступає зацікавлення творчістю символістів початку ХХ ст., наново відкритих у 1970–2000 роки: А. Цемлінський, Ф. Шрекер [20], І. Падеревський-композитор, В. Ребіков, Е. Кшенек, М. Рославець, М. Обухов, І. Вишнеградський, ін. А відновлення інтересу до теоретичного базису символізму зазначено виходом книг О. Лосева, Ж. Кассу, Л. Немета [19] тощо.

Дослідження музичного символізму в Україні – це і дослідження фортепіанного символізму Б. Лятошинського у книзі О. Рижової [11], де спеціально відмічається зближеність того величного українського скрябініста із виражальністю *німецького* символістського здобутку, вказується на паралелі до символістського стрижня спадщини Г. Малера [11, 140].

Польська скрипкова і фортепіанна школи, що спиралися на українські витoki діяльності Е. Млинарського, П. Коханського, І. Падеревського, представляли просимволістські лінії, живлювані композиторською діяльністю К. Шимановського одеського, згодом варшавського періоду діяльності, складала один із впливових осередків проскрябінівської творчості у європейських обсягах.

Узагальнюючи зроблені описи, відмічаємо:

- український символізм охоплює різні види мистецтва, насичує сферу зображальності, яка засвідчується творчим ґрунтом українського Півдня і Центру виходу таких майстрів як М. Врубель, М. Бойчук, В. Кандинський, літературними установленнями Л. Українки, П. Тичини, М. Рильського, кінематографічними тяжіннями трупи Ханжонкова на чолі з артистичною особистістю В. Холодної-Левченко;

- музичні здобутки в їх символічному поданні забезпечені були широкою впливовістю творчості О. Скрябіна на Україну в особах В. Ребікова, К. Шимановського, М. Рославця, Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького, Т. Ріхтера в його контактності із Ф. Шрекером, виконавськими проскрябінівськими позиціями Г. Нейгауза, згодом Е. Гілельса, просимволістськими налаштуваннями нащадків шопенізму К. Мікулі В. Барвінського, О. Криштальського,

згодом О. Козаренка, композитора, виконавця і науковця (див. ідею «українського бідермаєра» останнього [7]).

Наукова новизна – акцентування релігійно-культурних обсягів символізму, в яких саме мистецькі складові підлягають загально-культурним вимогам творчості, зважаючи на містичний заряд виражальності, почерпноті з іконопису, староцерковної музики, що жили початки тогочасного не зі столичних утворень, але тих, що відповідали потребам релігійного загалу держави і нації. В цьому плані органічною є центрація символізму в Україні навколо Одеси, яка була у XIX сторіччі імперським центром видавництва духовної літератури, православної в першу чергу.

Висновки. Символізм виразно-історично постає в мистецтві у явищах протосимволізму кінця XVIII – початку XIX сторіч, визуалізується в методологічній самостійності у другій половині XIX – на початку XX, сторіччя, демонструючи постсимволістські прояви як в модерні-авангарді, так і в традиціоналізмі, і це показують в Україні композиції Б. Лятошинського і В. Косенка, для яких, як і багатьох видатних митців, звернення до символістських витоків мало не тільки свідомо здійснюваний акт, але і підсвідому апеляцію в пошуках метафоричної насиченості художнього вираження, що провокує створення символістської «надскладної» метафоричності образів.

Література

1. Андросова Д.В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві XX ст. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Бергсон Анрі. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Анрі_Бергсон (дата звернення: 03.01.2024).
3. Даценко В. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. ... канд. мистецтвозн. НАКККіМ, 2021. 199 с.
3. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дисертація. Київ : Світ Успіху, 2021. 435 с.
4. Довгань Л. Шевченківська ліра у “постсміховому просторі” музики XXI століття. Київ, 2006. 136 с.
5. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* / гол. редактор О. В. Сокол. Одеса : Друкар. дім, 2009. Вип. 10. С. 152–157.
6. Козловски Петер. Культура постмодерну. URL: https://platon.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/kozlovski_kultura_postmoder – 12 (дата звернення: 04.01.2024).
7. Колесник О. «Божественна комедія» Данте та

«Подорож на Захід» У Чен'єня — типологічні паралелі. *Культура і мистецтво* : тези Міжнар. наук.-творч. інтернет-конф. 25–26 вересня, 24 жовтня 2021 р. Пам'яті В. Ребікова і В. Малішевського присвяч. Одеса: Астропринт, 2022. С. 125–128.

8. Маркова Е. Неоєвропеїзм и неосимволизм начала XXI века. *Проблемы музыкальной культурологии*. Одеса : Астропринт, 2012. С. 99–134.

9. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ; Івано-Франківськ, 2008. С. 122–128.

10. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст.: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с

11. Рижова О. О. Традиції українського символізму в їх втіленості у вітчизняній культурі і фортепіанній спадщині Б. Лятошинського. Одеса : Друкарський дім, 2010. 160 с.

12. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4 (первый полутом): Европа после первой мировой войны. URL: crafta.ua/lot/6536596927-zhoral-sadulvseobshchaya-istoriya-kino-v.6t-tom-4-pervyy-polutom (дата звернення: 05.01.2024).

13. Степанова О. Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз : дисертація ... канд. мистецтвозн., 17.00.03 / СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018 224 с.

14. У Цзюньин Фактура «невидержанного» голосоведения в определении специфики гармонии Й.Гайдна (на примере Сонат в D-dur) Маг. раб.ОНМА имени А.В.Неждановой, Одеса, 2020. 97 с.

15. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

16. Шумило С. В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX сторіччя : дисертація, 26.00.01 / НАКККіМ, 2021. 304 с.

17. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.

18. Markova E., Yatsenko E. *Wizja symbolizmu w operze Na Wielkanoc rusalki N. Leontowisza. Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności/ Red/nauk. Anna Nowak. Bydgoszcz, 2020. S. 245-250.*

19. Lajos. (1974). *Symbolism. XIX. Art of the century. From historicism to modernity*. Budapest: Corvina Kiadó., P. 118–213 [In Hungary].

20. Zemlinsky-Renaissance. Schrecker-Renaissance. Roesler C.A., Hohl S. *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser*. Gütterslohn/München, 2000. S.136, 128.

References

- 1 Androsova, D. V. (2014). *Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance Art of the XX Century*. Odessa [in Ukrainian].
2. Bergson Henri. (n.d.). Retrieved from: uk.wikipedia.org/wiki/Anri_Bergson [in Ukrainian].

3. Datsenko, V. (2021). Personal Determinants of Viktor Kosenko's Creative Individuality. Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

4. Dovhan, L. (2006) Shevchenko's Lyre in "Post-Laughter Space" of Music of the 21st Century. Kyiv [in Ukrainian].

5. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier as Actual Style Model of the Ukrainian Music. Music Art and Culture, 10, 152–157 [in Ukrainian].

6. Kozlowski, P. (n.d.). Culture of Post-Modernism. Retrieved from: [https:// platona.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/kozlovski_kulturra_postmoder - 12](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/kozlovski_kulturra_postmoder - 12) [in Ukrainian].

7. Kolesnyk, O. (2022). Dante's "Divine Comedy" and Chengyen's "Journey to the West" – Typological Parallels. Culture and Art, 125–128 [in Ukrainian].

8. Markova, E. (2012). Problem of Music Culturology. Odesa [in Russian].

9. Markova, O. (2008). Erudition to Early Orthodox Church Tradition in Domestic Artistic Culture and its Influence on Music in the XIX Century. Music Science about Ukraine: Modern Dimension, 122–128 [in Ukrainian].

10. Muravska, O. (2017). East-Christian Paradigm of the European Culture and Music of the XVIII-XX Centuries. Odesa [in Ukrainian].

11. Ryzhova, O. O. (2010). Traditions of Ukrainian Symbolism in their Embodiment in National Culture and Piano Heritage of B. Liatoshynskyi [in Ukrainian].

12. Sadul, Zh. (n.d.). General History of Cinema. Vol.4: Europe after the First World War. Retrieved from: crafta.ua/lot/6536596927-zhoral-sadul-

vseobshchaya-istoriya-kino-v.6t-tom-4-pervyy-polutom [in Ukrainian].

13. Stepanova, O. Yu. (2018). Pianism of London and Wien Piano Schools: Comparative Analysis. Dissertation. Sumy [in Ukrainian].

14. Wu, Jiungin. (2020). The Technique of "Lacking Self-Control" Toneleading in Determination of Specifics to Harmonies by J. Haydn (On the Example of the Sonatas in D-dur). Odesa [in Ukrainian].

15. Shevchenko, L. (2019). Stylistic Characters of Ukrainian Piano Culture in the XX Century. Odesa [in Ukrainian].

16. Shumylo, S. V. (2021). Development of Ukrainian-Athos Spiritual and Cultural Ties in the 17th – early 19th Centuries. Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

17. Adler, G. (1924). Handbook of Music History. Frankfurt am Main [in German].

18. Markova, E., Yatsenko, E. (2020). A Vision of Symbolism in the Opera Na Easter Mermaids by N. Leontovych. A Musical Work in Relation to the Past and the Present, 245–250 [in Polish].

19. Németh, Lajos. (1974). Symbolism. A XIX. Század művészete. A historizmustól a szecesszióig, 118–213 [in Hungarian].

20. Zemlinsky-Renaissance. Schrecker-Renaissance. (2000). The Works. The Composers. The Interpreters. The Buildings of the Opera. Gütterslohn, München [in German].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2024
Отримано після доопрацювання 13.02.2024
Прийнято до друку 20.02.2024*