

УДК 781.6:[780.8:780.616.432:78.071.1(477)]Лісовський

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-8>

Анна ДРОБИШ

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики,

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького 1-3/11,
м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0001-8276-7712

Бібліографічний опис статті: Дробіш, А. (2022). Фортепіанний цикл Леоніда Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій»: стильові особливості. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 54–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-8>

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ЛЕОНІДА ЛІСОВСЬКОГО «НА ВИСТАВЦІ СОБАК. СІМ ФОТОГРАФІЙ»: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Мета роботи – визначити стильові особливості фортепіанного циклу Л. Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій». **Методологія дослідження:** культурно-історичний метод застосовано для висвітлення історії створення циклу Л. Лісовського, структурний – для виявлення особливостей його стилю, музично-аналітичний – для аналізу циклу «На виставці собак. Сім фотографій», системний – для систематизації виявлених стильових ознак. **Наукова новизна:** уперше досліджено фортепіанну творчість Л. Лісовського; у науковий обіг введено фортепіанний цикл «На виставці собак. Сім фотографій», визначено його жанрово-стильові особливості і новаторські ознаки. **Висновки.** Виявлено жанрово-стильові впливи і стилістичні компоненти: романтизму – яскраві ладогармонічні барви (альтеровані акорди), суттєве значення гармонії у створенні образу, жанр і форма мініатюри як основа циклу; пізнього романтизму – поєднання жанрів (хоралу, польки, маршу, полонезу, фокстроту) на рівні циклу й окремого твору, поліладовість, утворена комбінуванням тональних і модальних ладових засобів, переважання дисонуючих акордів і застосування функціональної інверсії, метроритмічна винахідливість; імпресіонізму – колористичність гармонії, використання стилістики джазових жанрів в академічній музиці (жанрових ознак фокстроту, численних септакордів, альтерованих акордів, блюзових нот – низьких третього, п'ятого і сьомого ступенів), фонічність акордики, декоративність і рельєфність музичної тканини, утворена акордовим дублюванням мелодичної лінії; модернізму – втілення мовою звуків технічних і культурних новацій, новий тип програмності. Новаторство композитора полягає в поєднанні зазначених методів у циклічному творі і застосуванні нового типу програмності. Фортепіанний цикл «На виставці собак. Сім фотографій» становить зразок освоєння сучасних для композитора стильових тенденцій і впровадження їх в українській музиці.

Ключові слова: українська музична культура межі ХІХ–ХХ століть, творчість Л. Лісовського, фортепіанний цикл, стильові особливості.

Anna DROBYSH

Postgraduate student of the Department of History of Ukrainian Music and Musical Ethnology, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, st. Architect Gorodetsky 1–3/11, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0001-8276-7712

To cite this article: Drobysch, A. (2022). Fortepiannyi tsykl Leonida Lisovskoho «Na vystavtsi sobak. Sim fotohrafii»: stylovi osoblyvosti. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 54–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-8>

PIANO CYCLE OF LEONID LISOVSKY “AT THE DOG EXHIBITION. SEVEN PHOTOS”: STYLE FEATURES

The purpose of the work is to determine the stylistic features of L. Lisovsky's piano cycle “At the dog show. Seven photos”. **Research methodology:** cultural-historical method used to cover the history of the cycle of L. Lisovsky, structural – to identify features of his style, musical-analytical – to analyze the cycle “At the dog show. Seven photos”, system – to systematize the identified stylistic features. **The scientific novelty:** the study of L. Lisovsky's piano work was started; L. Lisovsky's piano cycle “At the dog show. Seven photos”; the piano cycle “At the dog show. Seven photos”, its genre and style features and innovative features are defined. **Conclusions.** Genre-style influences and stylistic components are revealed: romanticism – bright ladiharmonic colors (altered chords), the essential importance of harmony in the creation

of the image, genre and form of miniature as the basis of the cycle, late romanticism – a combination of genres (chorale, polka, march, polonaise, foxtrot) at the level of cycle and individual work, polyladism, formed by combining tonal and modal means, the predominance of dissonant chords and the use of functional inversion, metrorhythmic ingenuity; impressionism – color harmony, the use of stylistics of jazz genres in academic music (genre features of foxtrot, numerous septachords, altered chords, blues notes – low third, fifth and seventh degrees), phonics of chords, decorativeness and relief of musical fabric, formed by chord duplication of melodic line; modernism – the embodiment in the language of sounds of technical and cultural innovations, a new type of software. The composer's innovation is the combination of these methods in a cyclic work and the use of a new type of software. Piano cycle "At the dog show. Seven Photographs" is an example of mastering contemporary stylistic trends for the composer and introducing them into Ukrainian music.

Key words: Ukrainian musical culture of the 19–20 centuries, creativity of L. Lisovsky, piano cycle, stylistic features.

Актуальність дослідження. Леонід Лісовський (1866–1934) – український і російський композитор, піаніст, педагог, музичний критик, громадський діяч¹. Він написав понад 300 творів: інструментальних і камерно-вокальних, оркестрових і хорових (зокрема чотирьох кантат²), двох опер, ескізів до балету. Свого часу (кінець XIX – перші два десятиліття XX століття) твори Л. Лісовського були добре відомі публіці, часто виконувались і видавались, про що він неодноразово згадував у листах і щоденниках. Провідні нотні видавництва (П. Юргенсона, О. Федорова, Державне видавництво України) постійно пропонували композитору написати і видати його опуси, нерідко замовляючи певні жанри. Опубліковані майже третина творів митця, проте більшість із них досі не відомі ні музикознавцям, ні виконавцям, ні слухачам.

Досі не створено монографії про життєворчість Л. Лісовського. У працях Майї Ржевської, Алли Литвиненко, Світлани Колтишевої розпочато дослідження життя і творчості композитора. М. Ржевська реконструювала біографію Л. Лісовського; аналізуючи соціокультурні процеси в Україні першої третини XX століття, до наукового обігу ввела матеріали його архіву, у яких описано мистецькі події цього періоду (Ржевська, 2005; 2009; 2010). У статтях та відповідних розділах навчального посібника А. Литвиненко (Литвиненко, 2017; 2017; 2018) постать Л. Лісовського за його щоденниками розглянуто в контексті культурного життя Полтавщини початку XX ст., де Лісовський

провів майже 10 років. У статті С. Колтишевої стисло висвітлено життєвий шлях композитора, побіжно охарактеризовано різні види діяльності (педагогічну, музично-просвітницьку, редакторську, літературну), здійснено огляд творчого доробку і визначено певні жанрово-стильові орієнтири камерно-вокальної музики митця (Колтишева, 2008).

Фортепіанна творчість Л. Лісовського є найбільш плідною і показовою, адже він був відомий не тільки як композитор, а і як піаніст-віртуоз, акомпаніатор чи ансамбліст³. У ній є твори різних жанрів: великі форми – три сонатні *Allegro*, скерцо *до мажор* для правої руки, прелюд-скерцо для лівої руки, варіації (перекладені для двох фортепіано); поліфонічні – фуґи і канони. Однак переважає жанр мініатюри: етюд, рондо, скерцо, баркароли, ноктюрни, серенади, танцювальні п'єси (менуети, полонези, мазурки, вальси, польки, козачки), обробки народних пісень. Численні програмні мініатюри часто поєднані в цикли (сюїти). Є й ансамблева композиція «Козачок» – перекладення в чотири руки з музики до опери «Страшна помста» (виданий у П. Юргенсона). Як педагог-піаніст, Л. Лісовський завжди дбав і про своїх вихованців, писав для них цікаві, образно яскраві твори⁴. Він намагався збагатити своїми творами досить бідний на той час дитячий репертуар, осучаснити образний світ дитячої музики, оновлюючи водночас і жанрово-стилістичні засоби.

У некролозі пам'яті Л. Лісовського (1934) відзначено, що він – автор лише 14 п'єс для фортепіано. Проте в каталозі творів, укладеному композитором 1928 року (Лісовський, 1928),

¹ Український і російський (радянський) музикознавець Яків Полфіоров вважав Л. Лісовського одним із відомих композиторів «не українців», які «своєю діяльністю допомагають еволюції української музики» та «відбили національну творчість у своїх творах» (Полфіоров, 1927, с. 241). Закінчивши Петербурзьку консерваторію (1891–1897, класи композиції М. Ф. Соловйова і фортепіано Ф. Черні), Л. Лісовський жив і працював у Петербурзі (1897–1898, 1909–1913) Полтаві (1899–1909), Тифлісі (1913–1914), Харкові (1914–1934).

² Кантату «Іоанн Дамаскін» для соло, ансамблю, хору й оркестру, виконану в Петербурзі колективом І. О. Мельникова і Ф. Ф. Беккера (1897), у пресі відзначено як перший успіх молодого композитора.

³ У щоденниках Л. Лісовський часто аналізує власні виступи на концертах полтавського та харківського відділень ІРМТ, пише про свою участь як акомпаніатора й ансамбліста у сольних виступах місцевих музикантів.

⁴ Дитячий репертуар у творчості Л. Лісовського представлено переважно камерно-вокальними творами, зокрема циклом із 60-ти творів «Російські загадки. Музичні картинки для роля та голосу» (частково опубліковано Державним видавництвом України 1930 року).

зазначені 72 твори, з яких 14 видані у П. Юргенсона, вісім – у фірмі «А. Федоров і К^о», а 50 залишилися рукописними, зокрема: три сонатних *Allegro* і десять чотириголосних фуг; твори орієнтальної тематики (цикл «Вісім іспанських пісень» і мініатюри «Ноктюрн-арабеска» й «На гондолі»); збірка етюдів і цикл «На виставці собак. Сім фотографій»; «Прелюд-полонез для однієї лівої руки», патетичне скерцо і «Балетний вальс A-Dur (для доньки балерини)», дитяча сюїта («Дитячі мініатюри для рояля») в чотири руки «Хто сьогодні в басу»⁵ і «Досвід гармонічної, поліфонічної та варіаційної обробки відомого мотиву “Журавель”»; окремі мініатюри. Але в архіві Л. Лісовського, що зберігається в Інституті рукопису в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (НБУВ), є ще кілька творів, які не зазначені в каталозі композитора: «Камаринська», «Мелодія», ескізи музики до незавершених циклів «Зародки» і «Корисні тварини» тощо.

Загалом внесок Л. Лісовського в українську фортепіанну музику досить вагомий. Це значна частина його композиторського доробку, у ній найяскравіше відбилися його жанрово-стильові пошуки. Композитор поєднував у творах традиції української музики і західноєвропейського й російського музичного мистецтва. Зокрема, вплив західноєвропейської музики помітний як у жанрових зацікавленнях (кілька сонатних *Allegro*, написаних за класичними законами), так і в композиційних вирішеннях, у загальному образному спрямуванні творів. Митець дотримується переважно романтичних традицій в образній сфері (ліричні настрої) і стилістиці (танцювальні ритми, зокрема).

Переважає більшість фортепіанних творів – програмні: «Балетний вальс», «Вальс маріонеток», «Прелюд-полонез», 10 програмних етюдів («Токата», «Баркарола», «Пісні фонтана», «Газель», «Навивпередки», «Невідв'язна думка», «Гра русалок», «Біля світлого озера», «Дріада», «Заклик»), Ноктюрн-арабеска, Парафраз однієї мелодії, «Аркуш з альбому» тощо. Є також два цикли – «Вісім іспанських пісень»⁶ та «На виставці собак. Сім фотографій», який композитор у щоденниках часто називав просто «Собаки». Здійснивши огляд інших циклів Л. Лісовського

(камерно-вокальні й хорові – «Російські загадки. Музичні картинки для рояля та голосу», «Чотири жарти О. С. Пушкіна», «Пісні народів», «Корисні тварини» для одноголосного та двоголосного хору, «Сум»; інструментальні – «Сім інтернаціональних мелодій для гобоя» та «Сім фотографій»), зазначимо, що саме в них композитор вдався до жанрово-стильових пошуків:

– опрацювання різнонаціональних ритмоінтонаційних моделей (французької, шотландської, єврейської, італійського, фламандської, іспанської, польської, американської музики);

– в інструментальному супроводі до вокальних творів зорієнтованість на шубертівські вокальні композиції, у яких фортепіанний супровід є не тільки акомпанементом до вокальної мелодії, а й емоційним контекстом твору;

– використання ладогармонічних і ладотональних засобів пізнього романтизму, імпресіонізму й експресіонізму⁷;

– застосування елементів полістилістики.

Цикл «На виставці собак. Сім фотографій», створений у 20-ті роки ХХ століття, цікавий за стилем і новаційними моментами, він останній у фортепіанному доробку Л. Лісовського⁸. Як і більшість його творів, цикл досі не опублікований і зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

Мета статті – визначити стильові особливості фортепіанного циклу Л. Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій».

Наукова новизна статті: уперше досліджено фортепіанну творчість Л. Лісовського; у науковий обіг введено фортепіанний цикл «На виставці собак. Сім фотографій», визначено його жанрово-стильові особливості і новаторські ознаки.

Теоретичним підґрунтям дослідження є праці М. К. Михайлова (Михайлов, 1981) і Є. В. Назайкінського (Назайкинський, 2003) з питань стилю, зокрема розуміння індивідуального стилю у співвідношенні з історичним як фундамент для стильового аналізу. М. Г. Арановський (Арановський, 1987) визначає жанр як спосіб буття твору, адже він упізнається в будь-якому стильовому контексті (як жанрові міксти Л. Лісовського). Відкриті у працях Н. О. Горюхіної (Горюхіна, 1985) динамізм музики ХХ ст. і динамічні форми дають змогу розкрити архі-

⁵ Сюїта містить такі твори: «Прелюдія», «Новелета», «Діалог», «Інтермеццо», «Скерцино», «Канон», «Каватина», «Хорал» і «Фінал».

⁶ У каталозі Л. Лісовський зазначив, що цикл рукописний, проте в архіві композитора його поки що не виявлено.

⁷ Окремі номери з вокального циклу на вірші О. С. Пушкіна «Чотири жарти» мають вербальні й музичні ознаки експресіонізму.

⁸ Імовірно, композитор уже мав проблеми з рукою, про які він пише у щоденниках, тому й не писав творів для фортепіано.

тектоніку «Семи фотографій» Л. Лісовського. На основі досліджень О. С. Зінкевич (1985) і О. Є. Шелудякової (2006) розглянуто питання традиції і новаторства у творчості композитора. Праці Ю. М. Холопова (2005, 1974) визначили методологічні засади теоретичного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Як зазначено у назві «На виставці собак. Сім фотографій», цикл містить сім характерних п'єс. У рукопису в лівому куті першої сторінки кожної п'єси наклеєно малюнок собаки відповідної породи, згідно з якою і названо твір: «Такса», «Бульдог», «Борза», «Пойнтер», «Пойнтер “Рональд”», «Англійський сетер» та «Ірландський сетер “Гленкар”». На першій сторінці рукопису зазначено, що малюнки належать племінниці Ользі Василівні Когіній⁹. Вони настільки виразні й точні, що їх зазвичай вважають фотокартками. Очевидно, тому Л. Лісовський так і назвав свій цикл – «фотографії», а не «картинки», «малюнки» тощо.

Перебуваючи в Петербурзі (1891–1899, 1909–1913), Л. Лісовський був постійним гостем будинку Альберта Бенуа як друг і однокурсник Миколи Черепніна¹⁰, а згодом як друг і приватний викладач камерного ансамблю у видатних художників – В. Є. Маковського і П. А. Брюллова¹¹. Тут, а також на симфонічних зібраннях Імператорського російського товариства (ІРМТ) сприймав композитор нові мистецькі ідеї, твори образотворчого мистецтва, музичні композиції. Можливо, тут, а згодом і в Харкові, він спілкувався і з власниками мисливських собак, дізнався про їх виставки¹², на які часто приходили й фотографії¹³.

⁹ Когіна Ольга Василівна – племінниця композитора, яка померла 1922 року, не дочекавшись свого двадцятиріччя.

¹⁰ Л. Лісовський був родичем М. Черепніна й А. Бенуа по першій дружині Варвари Зарудній: М. Черепнін був зятем відомого художника, а той – двоюрідним братом дружини Л. Лісовського.

¹¹ Чимало творчих зустрічей описані в щоденнику 1911 р. (Лісовський 1920-1921).

¹² Уперше собаки мисливських порід були представлені 1859 року на загальній виставці худоби в Ньюкаслі. У Петербурзі перша виставка мисливських собак відбулася 1874 року. У Харкові, як зазначає на своєму сайті (<https://nakipelo.ua/uk/o-pervyh-vystavkah-sobak-v-harkove-2/>) харківський дослідник Антон Бондарев, з 1911 року виставки мисливських собак стали регулярними. Нагадаємо, що Л. Лісовський переїхав з Полтави до Харкова 1915 року. Там він і мав змогу не лише побувати на виставці собак, а й спостерігати роботу фотографів.

¹³ На думку дослідників, в Україну фотографія потрапила, приблизно, у 1840-х роках. Як свідчить історик Харкова Костянтин Щелков (Щелков, 1882, с. 230), фотографія в місті з'явилася 1851 р. А Ірина Грушицька пише: «... найбільш інтенсивного розвитку фотографія у Харкові набула у 80–90-х роках XIX століття. За даними Харківського історичного альманаху, у цей час в місті відкрилося понад 30 нових фотоательє» (цит. за: Грушицька, 2014, с. 285). Справжній бум у харківській фотоісторії почався після Першої світової війни – у 1920-ті роки, коли в місті працювало вже понад п'ятдесят фотохудожників.

Взаємовпливи образотворчого мистецтва й музики властиві культурі на межі століть. Так, скульптор М. Антокольський 1898 року писав, що «музику хочуть бачити, а живопис і скульптуру чути» (Антокольський, 1937, с. 218). А Е. Саті в його розмові з К. Дебюссі (1891) висловив таку думку: «Чому б не скористатися такими ж зображальними засобами, які нам показують Моне, Сезанн, Тулуз-Лотрек та інші? Чому не перенести ці засоби в музику? Чи не є це справжньою виразністю?» (цит. за: Елліот, 2016, с. 27).

Зацікавленість Л. Лісовського новачками у сфері культури свідчить про готовність сприймати нове і сучасне, а також прагнення відобразити новітні ідеї новими музичними засобами. Бажання виробити індивідуальний музичний почерк спонукало його до жанрових, стилістичних і стильових новацій¹⁴.

Щоб створити образи сфотографованих-намальованих собак, композитору потрібен «накопичений ... реального інтонаційно-образний слуховий досвід» (Михайлов, 1981, с. 120), вдумливе застосування відповідних жанрових формул і стильових засобів. Програмна основа циклу стала для Л. Лісовського своєрідним стимулом для створення таких музичних «портретів».

Безумовно, Л. Лісовський добре знав сучасну йому музику, зокрема й твори французьких митців, цілком імовірно, що йому були відомі фортепіанні цикли Е. Саті, датовані 1912 роком¹⁵: «Справжні м'яві прелюдії (для собаки)» («Veritables Preludes flasques (pour un chien)»), «М'яві прелюдії для собаки» («Préludes flasques (pour un chien)») та інші, написані, з одного боку, як прояв любові до тварин (Ю. Пакконен), а з іншого – як уміння «тонким нюхом на все нове і гострим відчуттям сучасності» (Саті, Ханон, 2010, с. 285) вловлювати і втілювати у творчості нові мистецькі ідеї.

За способами втілення образів п'єси циклу «На виставці собак...» Л. Лісовського

¹⁴ Л. Лісовський є автором творів нових жанрів, крім фортепіанних «Фотографій...», назвемо хоча б цикл «Російські загадки. Музичні картинки для роля та голосу», численні мелодраматичні, байки, сатири тощо.

¹⁵ Історію створення циклу Е. Саті описує Ольга Алексєєва-Єжинська: «Назва твору недвозначно натякала на добре відомий сучасникам перший зошит Прелюдій Дебюссі (1910), який став яскравим прикладом фортепіанного імпресіонізму. ... бажання автора (Е. Саті – А. Д.) вступити з К. Дебюссі у двобій стилів настільки засмутило Деметса (паризький видавець – А. Д.), що спочатку він видав лише кілька пробних екземплярів “М'явих прелюдій”, побоюючись негативної реакції публіки. Однак після стрімкого розпродажу, довелося перевидавати їх більшим накладом» (Алексєєва-Єжинська, 2011, с. 19).

більш близькі до мініатюри «Мрійлива риба» («Le poisson rêveur»¹⁶) Е. Саті. Характерними стилістичними рисами «Риби» та п'єс із циклу Л. Лісовського є декоративність і рельєфність музичної тканини, динамічні й регістрові контрасти, фактурні й темпові «модуляції», «культ деталей, багатостильність» (Скворцова, 2014, с. 26) у межах одного твору.

Застосовуючи стилістичні засоби, властиві пізньоромантичній та імпресіоністичній музиці, Л. Лісовський майстерно й дотепно змальовує кожну з порід собак. Починаючи від найменш «благородних», композитор намагається «закарбувати життя в усіх його тонкощах і півтонах» (Шелудякова, 2006, с. 7).

1. Такса. Відкриваючи цикл, п'єса одразу задає імпресіоністичний тон: переважання гармонічної барвистості¹⁷ і функціональної інверсії (Ю. Холопов) як тяжіння до дисонансу, а не до тоніки, є ключовими стилетворчими засобами. Амбівалентність характеру собаки – жвавої і водночас незграбною і сумною – відображено у фактурному розшаруванні. Основними є три шари. 1. Перший, нижній – остинатний. Майже протягом усієї п'єси (28 тактів) – активний рух восьмими за ритмоформулою польки, який створює відчуття безперервного руху (приклад 1). Подібний засіб застосовано й у «Пасп'є» К. Дебюссі.

Приклад 1.

«Такса» (тт. 9–12)



2. Другий, середній – це хроматичний підгосок, який є основною рушійною силою п'єси завдяки руху шістнадцятими.

3. Третій, верхній – мелодична лінія, яку митець ніби приховує за ладогармонічними барвами, дотримуючись традиції композиторів-імпресіоністів. Цю стильову спадкоємність

¹⁶ П'єсу створено 1901 року за мотивом казки лорда Шеміно (іспанського поета Конгаміна де Латура). На думку британського музикознавця, дослідника французької музики межі XIX–XX століть Роберта Орледжа (Robert Orledge), мета створення п'єси – знайти баланс між «серйозною» і «популярною» музикою (Orledge, 1990, с. 55).

¹⁷ Уважне ставлення до ладогармонічних засобів властиве Л. Лісовському ще з консерваторських часів. Його гармонічну мову високо оцінив О. К. Глазунов, який у вересні 1907 року з Петербурга листовно відповів тоді ще молодому композитору і відзначив високу художню якість його творів: «Все дуже музично, гармонія і голосоведення бездоганні» (Глазунов, 1907, арк. 1).

підтверджує пряна гармонія п'єси: змальовуючи характер тварини (лагідність, емоційність тощо), Л. Лісовський залучає численні альтеровані акорди (домінантовий септакорд із підвищеною квінтою, септакорд шостого ступеня з пониженою примою, тризвук шостого ступеня з підвищеною примою), які, ускладнюючись неакордовими звуками, утворюють хроматичні перервані звороти (еліпси) з дещо знівельованою функціональністю. З таких акордів формуються ланцюги відхилень у далекі тональності, які підкреслюються тимчасовими устоями на ритмічно опорних звуках (приклад 2).

Приклад 2.

«Такса» (тт. 1–4)



Як завершальні «лавини» у фортепіанних творах С. Рахманінова, у кульмінаційному розділі «Такси» репризу готують кілька еліптичних блоків (приклад 3).

Приклад 3.

«Такса». Середній розділ



Гармонічна різноманітність, панування дисонуючих акордів та функціональна інверсія – це основні стильові ознаки не тільки «Такси», а й усього циклу, що й надає йому цілісності.

2. Бульдог. Темою хорального складу в низькому регістрі з ремаркою *furioso* (люто чи несамовито) і в темпі *Pesante* (важко, громіздко) відтворено суворий характер і відповідну зовнішність Бульдога. Основний засіб образності – ладотональна організація: опозиційність двох ладових нахилів (*сі фрігійського й мі еолійського*) надає музичному образу певної «стереофонічності» й багатовимірності, а постійна централізація звука *сі* (в умовах *мі мінору*) – тонікального забарвлення, тоді як низький другий ступінь (за умов *фрігійського домінування*) ніби розхитує будь-яку можливість руху до тональної сталості. У цій п'єсі

Л. Лісовський вдається й до ладоінтонаційних засобів М. Мусоргського («Прогулянка» з циклу «Картинки з виставки»), А. Лядова («Мазурка» ор. 15, № 2), Б. Бартока (цикл «Макрокосмос») та ін.

У середньому розділі за допомогою пружного, танцювального ритмічного рисунка зображено веселу вдачу героя п'єси (приклад 4).

Приклад 4.

«Бульдог». Середній розділ



Поєднуючи сувору поліладовість хорального викладу і типові ознаки веселого побутового танцю, уникаючи, до того ж, хоч якоїсь тональної сталості, автор вдається до полістилістики, яку використовує і в наступних номерах циклу.

3. Борза – перший в циклі образ власне мисливського собаки. У музичному тематизмі п'єси помітні впливи танцювальних жанрів, властивих романтикам, зокрема польок Б. Сметани і Й. Штрауса. Це підтверджують ритмічна організація – пружність ритму і властиве йому чергування шістнадцятих і восьмих тривалостей; ладогармонічні засоби – досить часто в польках Б. Сметани і Й. Штрауса половинному кадансу передують відхилення в тональність другого ступеня (а в «Борзі» у тональність навіть другого низького ступеня), чим посилюється тяжіння до домінанти й подальшої тоніки; архітектонічна будова – «польковий» тип фразування (з короткою зупинкою в кожній парній фразі речення), який надає твору пружності й легкості.

Досить дотепно образ волелюбного собаки розкрито у восьмитактному доповненні: стрімкий пасаж на основі акордики альтерованої субдомінанти завершується трьома акордами: тонічним секстакордом, альтерованим субдомінантовим терцквартакордом і тонічним тризвуком (в мелодичному положенні терції). Л. Лісовський використовує їх не як остаточний каданс, а ніби як тимчасове «гальмо» – зупинку по команді, бо герой п'єси щомиті готовий до подальшого руху (приклад 5).

Приклад 5.

«Борза». Останні два такти



Такі ритмічні й гармонічні засоби властиві й іншим п'єсам циклу «На виставці собак. 7 фотографій»: раптові зупинки або ж, навпаки, зрушення з місця втілюють непосидючість зображуваних тварин.

У п'єсах «Пойнтер» і «Пойнтер «Рональд»» Л. Лісовський підкреслив «шляхетне походження» персонажів, застосовуючи засоби, що мають ознаки польки й фокстроту, нового на той час жанру. **4. Пойнтер** – центральна частина циклу, підкреслена ексклюзивним жанрово-тематичним матеріалом – ознаками фокстроту¹⁸. Це дуже вдале жанрово-стильове вирішення і новаційне для української музики першої третини ХХ століття. Інтонаційній цілісності циклу сприяють елементи джазової гармонії: тонічні септакорди та їх альтеровані аналоги (приклад 6).

Приклад 6.

«Пойнтер» (тт. 5–8)



5. «Пойнтер «Рональд»» – ще один музичний «портрет» собаки породи пойнтер. Ритмоінтонаційний рисунок п'єси, як і «Борзі», позначений впливом стилю польок Й. Штрауса і Б. Сметани. Її характер підкреслено ремаркою «легковажно». Уже в чотиритактному бадьорому вступі змальовано портрет життерадісного активного собаки (приклад 7).

Приклад 7.

«Пойнтер «Рональд»» (тт. 1–4)



¹⁸ Фокстрот виник у 1910-х роках у США, після Першої світової війни поширився у країнах Європи, набувши особливої популярності в 1930-ті роки.

Стилізація жанру польки сприймається як «зона відпочинку» в циклі: грайлива замальовка витримана в тональності *ля-бемоль мажор* з мінімальною кількістю альтерованих акордів і тональних відхилень. Проте неодноразове використання блюзових вкраплень (низьких третього, п'ятого й сьомого ступенів) свідчить про оновлення музичної мови композитора.

6. Шоста фотографія – «**Англійський сетер**». Для музичного «портрету» англійського сетера Л. Лісовський обрав жанр полонезу. Своєрідним стильовим прототипом п'єси став середній розділ Полонезу *ля мажор* Ф. Шопена (ор. 40, № 1). Гордовитий танець «програмує» ритмо-мелодичну «поведінку» героя твору, ілюструючи не тільки захисника і ніжного друга, а й представника давнього шляхетного (з XIV ст.) родовету¹⁹. Емансипація дисонансу, властива музиці пізнього романтизму і ХХ ст., імпресіоністичне секстакордове дублювання²⁰ (Ю. Холопов) мелодичної лінії – це основні стилістичні засоби, які свідчать про новаторство Л. Лісовського.

7. На сьомій, останній фотокартці зображено **ірландського сетера «Гленкара»**. Щоб відтворити характер гіперактивної собаки, Л. Лісовський вдався до тональної рухливості. Ладотональна нестабільність і ладогармонічне багатство стали основним стилістичним прийомом у створенні цього образу²¹. Як і в характеристиці Бульдога, композитор застосував *до фрігійський* у балансуванні з *фа дорійським*,

але суттєво ускладнив його численними хроматизмами й відхиленнями переважно в далекі тональності (приклад 8).

Приклад 8.

Ірландський сетер «Гленкара» (тт. 9–10)



Грайливість і дотепність сетера досягнуто завдяки збагаченню ладів народної музики хроматичними допоміжними і прохідними звуками у поєднанні з пружним ритмом.

Висновки. Фортепіанний цикл Л. Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій» містить індивідуалізовані музичні картинки, які є зразком нового виду програмності, що становить поєднання музики і фотографії. Уперше в історії музики за програмно-сюжетну основу фортепіанного циклу взято виставку собак.

Завдяки аналізу п'єс циклу виявлено такі жанрово-стильові впливи і стилістичні компоненти:

1. Романтизму – яскраві ладогармонічні барви (альтеровані акорди) і суттєве значення гармонії у створенні образу; жанр і форма мініатюри як основа циклу.

2. Пізнього романтизму – поєднання жанрів (хоралу, польки, маршу, полонезу, фокстроту) на рівні циклу й окремого твору; поліладовість, утворена комбінуванням тональних і модальних ладових засобів, переважання дисонуючих акордів, застосування функціональної інверсії, метроритмічна винахідливість.

3. Імпресіонізму – колористичність гармонії, використання стилістики джазових жанрів в академічній музиці (жанрових ознак фокстроту, численних септакордів, альтерованих акордів, блюзових нот – низьких третього, п'ятого і сьомого ступенів), фонічність акордики, декоративність і рельєфність музичної тканини, утворена акордовим дублюванням мелодичної лінії.

4. Модернізму – втілення мовою звуків технічних і культурних новацій, новий тип програмності.

Новаторство композитора полягає в поєднанні зазначених методів у циклічному творі, а також у застосуванні нового типу програмності. Фортепіанний цикл «На виставці собак.

¹⁹ Зазначимо, що англійський сетер серед інших видів цієї породи є найкращим і найлагіднішим – саме таким і зобразив його композитор. Очевидно, що Л. Лісовський добре розумівся на породах собак, тому й зміг так фотографічно точно й водночас винахідливо-дотепно вдало дібраними музичними засобами «намалювати» їхні портрети.

²⁰ Дублювання («повдоснення головного голосу однорідними співзуччями» (Холопов, 2005, с. 315), спосіб створення фактурно-гармонічного рельєфу, за словами Ю. Н. Холопова, був характерним для композиторів-імпресіоністів, особливо для К. Дебюссі.

²¹ Тут слід ще раз нагадати про «точки дотику» Л. Лісовського й Е. Саті. Французький митець точно й переконливо відобразив у творчості панівні тенденції свого часу, до яких, як свідчить аналіз циклу, був схильний і його український сучасник. Для підтвердження прочитуємо слова французького композитора: «Будь-яка мелодія має своєї власної гармонії анітрохи більше, ніж пейзаж – свого кольору. Не злякавшись здатися банальними, згадаємо у барвах до болі знайомі нам картини осені, зими чи весни в одному й тому самому ландшафті, або подумки порівняємо яскраву сонячну погоду з сумовитим мрякотним дощем. Так само і гармонічні варіанти всякої мелодії – вони воістину безкінечні, тому що *будь-яка мелодія є не більше ніж ще один спосіб висловлюватись виразно*, якщо хто вміє це робити. Так, все саме так. Не забувайте, що *мелодія є тільки Ідея, контур і лінія, так само як вона є форма і матеріал твору. Гармонія ж – освітлення, виклад об'єкту і його відображення* [курсив – А. Д.], навіть у кривому дзеркалі або брудній калюжі» (Саті, Ханон, 2010, с. 375). Гармонічні рішення, до яких вдався Л. Лісовський, дотепно й винахідливо замальовуючи образи-портрети собак, є саме тим «освітленням», веселковим променем світла у «кривому дзеркалі» оточуючих композитора соціо-культурних обставин.

Сім фотографій» надзвичайно цінний в українській музиці як приклад освоєння сучасних композитору стильових тенденцій. Розглянуті

стильові пошуки композитора становлять перспективний тематичний напрям, який потребує подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева-Ежински О. А. Фортепианное творчество Эрика Сати и традиции французской музыкальной анималистики. *Dialettica del suono*. 2011. № 1. С. 14–28.
2. Антокольский М. М. По поводу книги графа Л. Н. Толстого об искусстве. *Мастера искусства об искусстве* : в 4 т. Т. 4 / ред. А. Фёдорова-Давыдова. Москва ; Ленинград : ИЗОГИЗ, 1937. С. 215–228.
3. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
4. Глазунов А. К. Письмо Л. Лисовскому от 28.09.1907 г. *НБУВ. Ін-т рукопису*. Ф-І 40568. 8. 2 л.
5. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
6. Грушицька І. Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – I пол. ХХ ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2014. Вип. 41. С. 285–291.
7. Эллиот С. Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества. *Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. Москва, 2016. № 3. С. 25–33.
8. Зинькевич Е. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении* : сб. науч. труд. / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1985. С. 65–80.
9. Колтишева С. О. Забуті сторінки історії. Постаць Л. Лисовського у контексті музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 74 : *Естетика і практика мистецької освіти* : зб. ст. Львів : Сполом, 2008. С. 236–245.
10. Котлобулатова І. П. Глойзнер Йоганн (Ян). *Енциклопедія Львова* / за ред. А. Козицького та І. Підкови. Львів : Літопис, 2007. Т. 1. С. 634–635.
11. Лисовский Л. Л. Автобиография : Автограф. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39639. Нач. ХХ века. 2 арк.
12. Лисовский Л. Десять лет в Полтаве (из «Дневничков и воспоминаний» 1899–1909 гг.). Вып. II. 1900 г. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39631. 39 арк.
13. Лисовский Л. Л. Дневник 1911 г. Музыкальный календарь в коленкором переплете. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39660. 259 арк.
14. Лисовский Л. Л. Дневник с июля 1920 г. 1920–1921. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39628. 161 арк.
15. Лисовский Л. Л. Каталог сочинений Л. Лисовского. 1928. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39706. 12 арк.
16. Лисовский Л. Л. Письмо Н. Л. Лисовской. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 40216. 4 арк.
17. Литвиненко А. И. Этапами творческой биографии Леонида Лисовского (Петербург – Тифлис – Харьков). *Virtus. Scientific Journal / Editor-in-Chief M. A. Zhurba*. 2018. Issue 27. P. 38–21.
18. Литвиненко А. И. Леонид Лисовский – лабиринтами профессиональной судьбы (полтавский период жизни и творчества композитора). *Virtus. Scientific Journal / Editor-in-Chief M. A. Zhurba*. 2017. Issue 17. P. 26–29.
19. Литвиненко А. И. Полтавщина: музична культура (XIX – початок ХХ століття) : навч. посібник. Київ : Автограф, 2011. 184 с.
20. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
21. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
22. Некролог. Харьковский рабочий. 27 декабря 1934. № 292.
23. Полфіоров Я. Я. Десять років української музичної культури. *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 225–242.
24. Ржевська М. Ю. Леонід Лисовський: сторінки біографії композитора. *Музична україністика. Сучасний вимір*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 226–232.
25. Ржевська М. Ю. Леонід Лисовський: харківські сторінки біографії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2009. Вип. 24. С. 41–49.
26. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
27. Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом / пер.: Е. Львова, Ю. Ханон, А. Икар. Санкт-Петербург : Центр Средней Музыки. 2010. 680 с.
28. Симзен-Сичевський О. М. Давні київські фотографи та їхні знімки старого Києва. *Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності / Українська акад. наук*. Київ, 1928. № 76. Т. I. С. 359–409.

29. Скворцова И. А. Стиль модерн как комплексное явление в русской музыке рубежа XIX–XX веков. *Журнал Общества теории музыки / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского*. Москва : 2014. № 3 (7). С. 23–37.
30. Трачун А. И. История украинской фотографии XIX–XXI века. Киев : Балтія-Друк, 2014. 256 с.
31. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. Ч. I. Москва : Композитор, 2005. 472 с.
32. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 287 с.
33. Шелудякова О. Е. Вопросы музыкальной эстетики позднего романтизма. *Культура и общество* : интернет-журнал. 2006. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Sheludyakova.pdf> (дата обращения: 10.10.2021).
34. Ширяева О. Ф. Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока. *Вестник культуры и искусств / Челябинская гос. акад. культуры и искусств*. Челябинск, 2018. № 1 (53). С. 91–101.
35. Щеголев С. Н. История «украинского» сепаратизма. Москва : Имперская традиция, 2004. 472 с.
36. Щелков К. П. Историческая хронология Харьковской губернии. Харьков : Университетская типография, 1882. 372 с.
37. Orledge R. Satie the Composer. New York : Cambridge University Press, 1990. XLIII, 394 p.

REFERENCES

1. Alekseeva-Ezhinski, O. A. (2011). Fortepiannoe tvorchestvo Jerika Sati i tradicii francuzskoj muzykal'noj animalistiki. [Eric Satie's Piano Works and the Tradition of French Musical Animalism]. *Dialettica del suono*, 1, 14–28 [in Russian].
2. Antokol'skij, M. M. (1937). Po povodu knigi grafa L. N. Tolstogo ob iskusstve. [Concerning the book of Count L. N. Tolstoy about art]. *Mastera iskusstva ob iskusstve [Master of Art about art]*. In 4 vol. Vol. IV. Moscow, Leningrad, 215–228 [in Russian].
3. Aranovskij, M. G. (1987). Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaja situacija v muzyke. [The structure of the musical genre and the current situation in music]. *Muzykal'nyi sovremennik [Musical contemporary]*, 6. Moscow: Sovetskii kompozitor, 5–44 [in Russian].
4. Glazunov, A. K. (1907). Pis'mo L. Lisovskomu ot 28.09.1907 g. [Letter to L. Lisovsky dated 28.09.1907]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I. S. u. 40568. 2 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].
5. Gorjuhina, N. A. (1985). *Ocherki po voprosam muzykal'nogo stilja i formy [Essays on musical style and form]*. Kiev: Muzychna Ukraina. 112 p. [in Russian].
6. Hrushytska, I. B. (2014). Rozvytok fotohrafii v Ukraini (1839 – I pol. XX st.). [Development of photography in Ukraine (1839 – I half of the XX century)]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu [Science of History Faculty of Zaporizhzhya National University]*, 41, 285–291 [in Ukrainian].
7. Jelliot, S. (2016). Sati i Debjussi. Istorija druzhby-sopernichestva [Satie and Debussy. A history of friendship-rivalry]. *Uchenye zapiski Rossijskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of the Gnesins Russian Academy of Music]*, 3, 25–33 [in Russian].
8. Zin'kevich, E. S. (1985). Metodologicheskie aspekty problemy tradicii i novatorstva. [Methodological aspects of problems of tradition and innovation]. *Istoricheskie aspekty teoreticheskikh problem v muzykoznanii [Historical aspects of theoretical problems in music science]*. Kiev, 65–80 [in Russian].
9. Koltysheva, S. O. (2008). Zabuti storinky istorii. Postat L. Lisovskoho u konteksti muzychnoi kultury [Forgotten pages of history. The figure of L. Lisovsky in the context of musical culture]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 74: *Estetyka i praktyka mystetskoj osvity [Aesthetics and practice of art education]*. Kyiv, 236–244 [in Ukrainian].
10. Kotlobulatova, I. P. (2007). Gloizner Yohann (Ian). [Gloizner Yohann] (Ian) *Entsyklopediia Lvova [Encyclopedia of Lviv]*, edited by A. Kozytskoho and I. Pidkovy. Vol. 1. Lviv: Litopys, 634–635 [in Russian].
11. Lisovskij, L. L. (after 1920). Avtobiografija [Autobiography]: autograph. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39639. 2 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].

12. Lisovskij, L. L. (1900). Desjat' let v Poltave (iz «Dnevnicikov i vospominanij» 1899–1909 gg.). [Ten years in Poltava (from «Diaries and memories» 1899–1909)]. Issue II, *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39631. 39 sheets (Kiev, Ukraine) [in Russian].
13. Lisovskij, L. L. (1911). Dnevnik 1911 g. Muzykal'nyj calendar' v kolenkorovom pereplete. [Diary of 1911. Musical calendar in linen-cotton binding]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39660. 259 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].
14. Lisovskij, L. L. (1920–1921). Dnevnik s ijulja 1920 g. 1920–1921 [Diary from July, 1920. 1920–1921]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I. S. u. 39628. 161 sheets (Kiev, Ukraine) [in Russian].
15. Lisovskij, L. L. (1928). Katalog sochinenij L. Lisovskogo [Catalog of L. Lisovsky's Works]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39706. 12 sheets (Kiev, Ukraine) [in Russian].
16. Lisovskij, L. L. (after 1932). Letter to N. L. Lisovska. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 40216. 4 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].
17. Litvinenko, A. I. (2018). Jetapami tvorcheskoj biografii Leonida Lisovskogo (Peterburg – Tiflis – Har'kov) [Stages of the creative biography of Leonid Lisovsky (Petersburg – Tiflis – Kharkov)]. *Virtus. Scientific Journal*. Editor-in-Chief M. A. Zhurba, 27, 38–21 [in Russian].
18. Litvinenko, A. I. (2017). Leonid Lisovskij – labirintami professional'noj sud'by (poltavskij period zhizni i tvorcestva kompozitora) [Leonid Lisovsky – the labyrinths of professional destiny (Poltava period of life and work of the composer)]. *Virtus. Scientific Journal*. Editor-in-Chief M. A. Zhurba. 17, 26–29 [in Russian].
19. Litvinenko, A. I. (2011). *Poltavshchyna: muzychna kultura (XX – pochatok XX stolittia) [Poltava region: musical culture (XIX–beginning of XX century)]*: textbook. Kiev: Autograph. 184 p. [in Ukrainian].
20. Mihajlov, M. K. (1981). *Stil' v muzyke [Style in music: research]*. Leningrad: Muzyka. 264 p. [in Russian].
21. Nazajkinskij, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Vlado. 248 p. [in Russian].
22. Nekrolog [Obituary]. (1934). *Kharkovskiy Rabochiy [The Kharkov Worker]*. December 27. No. 292.
23. Polfiorov, Ya. Ya. (1927). Desiat rokiv ukrainskoj muzychnoi kultury [Ten years of Ukrainian musical culture]. *The red way [Chervonyi shliakh]*, 11, 225–242 [in Ukrainian].
24. Rzhavska, M. Y. (2010). Leonid Lisovskij: storinky biohrafii kompozytora [Leonid Lisovsky: pages of composer's biography]. *Muzychna ukrainistyka. Suchasnyi vymir [Musical Ukrainistika. Modern Dimension]*. Kiev, 5, 226–232 [in Ukrainian].
25. Rzhavska, M. Y. (2009). Leonid Lisovskij: kharkivski storinky biohrafii [Leonid Lisovsky: Kharkiv pages of biography]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interrelationship of art, pedagogy and theory and practice of education]*. Kharkov State University Kotlyarevsky of Arts. Kharkov, 24, 41–49 [in Ukrainian].
26. Rzhavska, M. Y. (2005). *Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoj Ukrainy pershoj tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the Wastes of Times. Music of Naddnipyrianskaya Ukraina of the First Third of the Twentieth Century in the Social and Cultural Context of the Epoch]*. Kyiv: Autograph, 352 p. [in Ukrainian].
27. Sati Je. and Hanon, Ju. (2010). *Vospominanija zadnim chislom [Hindsight memories]*. Transl. by E. L'vova, Ju. Hanon, A. Ikar. Saint Petersburg: Tsentr Srednei Muzyki. 680 p. [in Russian].
28. Symzen-Sychevskij, O. M. (1928). Davni kyivski fotohrafy ta yikhni znimky staroho Kyieva [Old Kiev photographs and historical signs of old Kiev]. *Yuvileinyi zbirnyk na poshanu akademika Mykhaila Serhiiovycha Hrushevskoho z nahody shistdesiatoi richnytsi zhyttia ta sorokovykh rokovyn naukovoi diialnosti [Collection of the Historical and Philological Department of the Ukrainian Academy of Sciences: anniversary collection in honor of Acad. M. S. Hrushevsky]*. Kyiv, 76. Vol. I, 359–409 [in Ukrainian].
29. Skvorcova, I. A. (2014). Stil' modern kak kompleksnoe javlenie v russkoj muzyke rubezha XIX–XX vekov. [Art Nouveau style as a complex phenomenon in Russian music at the turn of the 19th and

- 20th centuries]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 3 (7), 23–37 [in Russian].
30. Trachun, A. I. (2014). *Istorija ukrainskoj fotografii XIX–XXI veka [History of Ukrainian photography in the 19th–20th centuries]*. Kiev: Baltija-Druk, 256 p. [in Russian].
31. Holopov, Ju. N. (2005). *Garmonija. Prakticheskij kurs [Harmony. practical course]*. In 2 vols. Vol. I. Moscow: Kompozitor, 472 p. [in Russian].
32. Holopov, Ju. N. (1974). *Ocherki sovremennoj garmonii [Essays on modern harmony]*. Moscow: Muzyka, 287 p. [in Russian].
33. Sheludjakova, O. E. (2006). Voprosy muzykal'noj jestetiki pozdnego romantizma. [Questions of musical aesthetics of late romanticism]. *Kul'tura i obshchestvo [Culture and society]*: online magazine. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Sheludyakova.pdf> [in Russian].
34. Shirjaeva, O. F. (2018). Zhanr muzykal'noj kartiny v tvorchestve kompozitorov Sibiri i Dal'nego Vostoka [Genre of musical paintings in the works of composers of siberia and the far east]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Culture and Arts Bulletin]*, 1 (53), 91–101 [in Russian].
35. Shhegolev S. N. (2004). *Istorija «ukrainskogo» separatizma [History of Ukrainian separatism]*. Moscow: Imperskaya traditsiya, 472 p. [in Russian].
36. Shhelkov, K. P. (1882). *Istoricheskaja hronologija Har'kovskoj gubernii [Historical chronology of the Kharkov province]*. Kharkov: Universitetskaya tipografiya, 372 p. [in Russian].
37. Orledge, R. (1990). *Satie the Composer*. New York: Cambridge University Press. XLIII, 394 p. [in English].