

УДК 7.071.1: 780.616.432 «XVIII/XIX»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.5>**Ірина Мирославівна Середюк**<https://orcid.org/0000-0002-8327-8897>

викладач кафедри методики музичного виховання та диригування  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
[irinaserediuk1802@gmail.com](mailto:irinaserediuk1802@gmail.com)

## ГРУПА КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОРТРЕТІВ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ ЗЛАМУ XIX–XX СТОЛІТЬ

**Мета статті** полягає у вивченні циклічних програмних фортепіанних композицій із серією портретів митців із позиції вияву методів та специфіки художнього вирішення обраного типу творчого завдання. **Методологія роботи** передбачає аналіз творів композиторів зламу XIX–XX століть: І. Стравінського, А. Казелли, Е. Саті, М. Равеля. **Наукова новизна** полягає у виявленні методів, що дозволяють співставлення множинних авторських стилів та охоплюють значну палітру: від алюзій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності – до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки, пастіша, синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший». **У висновках** конкретизовано рівні прояву авторської позиції в даній системі. Зазначається, що в основі відтворення галереї композиторських портретів лежить ідея ігрового принципу, що набуває різнопланового втілення. Тон авторського висловлювання здебільшого передбачає іронію, шаржування, гротеск, дистанціювання власної мистецької позиції від відтворюваного матеріалу. Комунікативними складовими частинами семантичного поля постають засоби цитування, стилізації виразових засобів, жанрові алюзії, паралелі, символіка та зміщення акцентності у програмних назвах, суміщення та нашарування. Методи співставлення множинних авторських стилів охоплюють значну палітру: від алюзій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності (І. Стравінський, М. Равель) до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки (Е. Саті, А. Казелла), багатолікості пастіша (А. Казелла, М. Равель), синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший» (Е. Саті, М. Равель).

**Ключові слова:** серія портретів композиторів, семантика індивідуальних рис творчості, пастіш, стилізація, цитування.

**Serediuk Iryna**, Lecturer of the Department of Music Education and Conducting Methods of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

**Group of composers' portraits in the piano cycle of the XIX–XX centuries**

**The purpose** of the article is to study cyclical program piano compositions with a series of artists' portraits from the point of view of methods and specifics of artistic solution of the chosen type of creative task. **The methodology** of work involves the analysis of the works of composers of the 19th–20th centuries: I. Stravinsky, A. Caselli, E. Sati, and M. Ravel. **Scientific novelty** is to identify methods that allow multiple author styles to be matched and span a significant palette: from allusions, parallels, generalizations across sign genres or specific works, tributes, awareness of artistic continuity, to epatage, paradox, puzzles, pastiche, synthesising of semantic characters or semantic counterpoint of the program and means at the level of categories "I"– "The Other". **The conclusions** specify the levels of expression of the author's position in this system. It is noted that the reproduction of the gallery of composer's portraits is based on the idea of a game principle, which takes on a diverse incarnation. The tone of the author's statement mainly provides for irony, cartooning, grotesque, distancing one's own artistic position from reproduced material. The communicative components of the semantic field are the means of citation, stylization of expressive means, genre allusions, parallels, symbolism and emphasis in program names, combination and layering. Methods for comparing multiple authors' styles cover a significant palette: from allusions, parallels, generalization through iconic genres or specific works, a tribute of respect, recognition of artistic continuity (I. Stravinsky, M. Ravel), to epatage, paradoxical, pazzels-riddles (E. Sati, A. Casella), the many faces of the pastor (A. Casella, M. Ravel), synthesizing semantic signs or semantic counterpoint of the program and means at the level of categories "I"– "Other" (E. Sati, M. Ravel).

**Key words:** group of composers' portraits, semantics of individual creativity features, pastiche, stylisation, citing.

**Середюк Ирина Мирославовна**, преподаватель кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника.

**Группа композиторских портретов в фортепианном цикле рубежа XIX–XX веков**

**Цель статьи** заключается в изучении циклических программных фортепианных композиций с серией портретов художников с позиции проявления методов и специфики художественного решения выбранного типа творческого задания. **Методология работы** предусматривает анализ произведений композиторов перелома XIX–XX веков: И. Стравинского, А. Казеллы, Э. Сати, М. Равеля. **Научная новизна** заключается в выявлении методов, позволяющих сопоставление множественных авторских стилей и охватывающих значительную палитру: от аллюзий, параллелей, обобщения через знаковые жанры или конкретные произведения, дань уважения, осознание художественной преемственности – к эпатажу парадоксальности, ребуса-загадки, пастиша, синтезирования семантических знаков или смыслового контрапункта программы и средств на

уровне категорій «Я» – «Другой». **В выводах** конкретизовані рівні проявлення авторської позиції в даній системі. Отзначається, що в основі воспроизводства галереї композиторських портретів лежить ідея игрового принципу, котора отримує різноманітне втілення. Тон авторського висловлювання в основному передбачає іронію, шаржірованіє, гротеск, дистанціювання власної художественної позиції від воспроизводимого матеріала. Комунікативними складаючими семантичного поля стають засоби цитування, стилізації виразительних засобів, жанрові алюзії, паралелі, символіка і зміщення акцентності в програмних названнях, совмещеніє і наслоєніє. Методи сопоставленія множинних авторських стилів охоплюють значительну палітру: від алюзій, паралелів, обобщенія через знакові жанри или конкретні произведения, осознаніє художественной преемственности (И. Стравинский, М. Равель) – до эпатажа, парадоксальності, ребуса-загадки (Э. Сати, А. Казелла), многоликості пастиша (А. Казелла, М. Равель), синтезування семантичних знаків или смыслового контрапункта программы и средств на уровне категорій «Я» – «Другой» (Э. Сати, М. Равель).

**Ключевые слова:** серія портретів композиторів, семантика індивідуальних черт творчості, пастиш, стилізація, цитування.

Образ композитора в музичному творі є традиційно цікавою проблемою наукового дослідження. Дотичною до неї і від неї похідною темою є погляд одного митця на іншого крізь призму власної творчої позиції. У ній поєднуються сфери категорій музичного портрету загалом, універсальної знаковості пізнаваних рис індивідуального творчого стилю і власний образ автора музичного опусу, що становить **актуальність дослідження** Для розгляду окресленої проблематики необхідний значний трансдисциплінарний науковий апарат.

Осмислення проблеми психології творчості, проєкції на неї особистості митця заторкує О. Кривцун [5], натомість важливі для неї категорії семіосфери, інтертекстуальності і типів комунікації в найбільш загальному сенсі пояснені в наукових концепціях Романа Якобсона [15], а також Юрія Лотмана [8]. Обґрунтування категорій і мистецьких проявів музичного портрету здійснила Л. Казанцева [4]. Функції і класифікацію різновидів знаку-символу авторської присутності у творі здійснено О. Юферовою [11], систему його важливих різновидів – авторських присвят вивчала Вікторія Бодіна-Дячок. Дослідження творчої самоідентифікації – музичного композиторського автопортрету належить Світлані Крузе [6], а також В. Кудряшовій [7].

Оскільки ж семіотичний комплекс музичного портрету іншого митця передбачає подвійне кодування (накладання двох авторських систем), важливими з позицій дослідження є напрацювання Олени Афоніної: «Подвійне кодування» в мистецтві стає процесом встановлення семіотичних, семантичних, асоціативних, психологічних зв'язків між різними кодомовними системами. У переінакшених текстах постмодернізму культурний код переформатовується, продукуючи іронічні культурні «суміші» з різних епох, стилів і жанрів, виходячи за межі історії, набуваючи особистісності, де «подвійне кодування» стає пошуком додаткових смислів» [1, с. 6].

Серед масштабного корпусу композиторських портретів у музичному мистецтві виділяються композиції, у яких виведено не одиничний образ, а групу/галерею образів митців. У розвідці здійснюється їх **розгляд із метою вияву** методів та специфіки обраного типу творчого завдання.

**Основний зміст роботи.** Цікавим прикладом подібного циклу є «Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського, написані у Швейцарії (м. Морж) у 1915 році незадовго перед завершенням роботи над «Байкою про лисицю». До нього входять три номери, кожен із яких є дружнім шаржем на митця з близького кола оточення автора. Згідно зі спогадами самого композитора, першою постала «Полька», яка була карикатурою на Сергія Дягілева (його образ асоціювався із цирковим дресирувальником із гарапником в руках). Виконавський склад також був обраний не випадково, оскільки герой п'єси неодноразово у присутності І. Стравінського грав в чотири руки зі своїм товаришем Вальтером Нувелем. Наступним постав «Марш», написаний на прохання Альфредо Казелли, враженого неокласицизмом «Польки» (зліт популярності автора фовістської «Весни священної» на той час був в зеніті). А. Казелла не лише сам виступав у концертах у фортепіанних ансамблях, але й здійснив чимало чотириручних перекладень світової класики. Окрім цього, він був автором двох шойно написаних циклічних композицій для фортепіано в чотири руки. Перша з них – дитячий цикл «Лялечки» («Pupazetti») (1915) з п'яти п'єс («Маленький марш», «Колискова», «Серепада», «Ноктюрн», «Полька»), друга – «Сторінки війни» / «*Pages di guerra*» – «чотири музичних фільми» (1915). До нього увійшли твори, в яких маршево-мілітарне начало яскраво виражене: «У Бельгії: рух важкої німецької артилерії»,

«У Франції: перед руїнами Реймського собору», «В Росії: атака казачої кавалерії», «В Ельзасі: дерев'яні хрести».

Про останню, третю композицію у триптиху І. Стравінського сам автор казав: «Вальс – данина Еріку Саті в пам'ять про нашу зустріч у Парижі. Саті, вельми зворушлива і приваблива особистість, раптово став старим і сивим, хоча не менш дотепним і веселим. Я спробував передати у Вальсі хоч що-небудь від його духу» [10, с. 128]. Асоціативний ряд композитора і тут зумовлений: Е. Саті працював другим піаністом в одному з паризьких розважальних закладів (а отже, ансамблева гра була його звичним заняттям), а серед його творів найближчого часу – цикл «Три вишукані вальси пересиченого чепуруна («Його талія», «Його монокль», «Його ніжки»)» – пародійний портрет Моріса Равеля (1914)).

Таким чином, зрозуміло, що задум твору має реальні підстави щодо знаковості як із точки зору виконавського складу, так і з точки зору вибору жанру кожної з п'єс-портретів, для сучасників усіх трьох героїв музичної галереї вона була легко прочитуваною. Для їх зображення композитор обрав засоби певної умовно шаржованої семантики ознак авторського почерку крізь призму неокласичної стилізації – умисного дистанціювання щодо себе (оскільки ця стилістика жодним чином не асоціювалась з його власним самовираженням у окреслений період). Натомість особистісне, авторське тут виявляється крізь психологічну характеристику як маску, а отже – через ігрове начало. Цікаво, що подальша доля твору великою мірою прокладає шлях до «work in progress» чи «над-опусу», обґрунтованих У. Еко та Д. Куртагом: невдовзі композитор здійснив оркестровку «Вальсу» для семи солюючих інструментів, «Польки» – для цимбал та малого інструментального ансамблю, «Маршу» – для ансамблю з восьми інструментів. Окрім цього, до фортепіанно-ансамблевої версії згодом було додано ще п'ять п'єс дидактичного плану, пов'язаних із враженнями від подорожей іншими країнами (відповідно, цикл поетапно трансформувався у «П'ять...», а далі – у «Вісім легких п'єс для фортепіано в чотири руки», які були вперше виконані автором спільно з Хосе Ітурбі в Лозанні). П'ять останніх номерів («Andante», «Еспаньйола», «Балалайка», «Неаполітана», «Галоп») згодом було перекладено на малий оркестр.

Подібні творчі експерименти є й у доробку обидвох композиторів, зображених у сюїті. У своїй власній творчості

вищезгадуваний Ерік Саті надавав перевагу гротескно-шаржевій стилізації індивідуальних стилів (як у «Трьох вишуканих вальсах пересиченого чепуруна»). Будучи майстром музичного епатажу, він нерідко вдавався до музичних загадок, випробовуючи досвідчену слухацьку аудиторію. Пародійним трансформаціям піддаються музичні цитати із творів низки композиторів (В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, К. Дебюссі та ін.) у його циклі «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913), що був написаний для виконання Рікардо Віньєсом.

Зокрема, в середньому розділі тричастинного № 1 «Турецька тірольєна» («*Tyrolienne turque*») тема «*Rondo alla turka*» із Сонати A-dur К. № 331 В. А. Моцарта видозмінена завдяки зміні метру (з дводольного на тридольний), жанру (вальс на зміну маршу), фактури (гармонізація септакордами) і ритмічної аугментації. Жанрова модуляція на жвавий тридольний танець, близький до лендлера, зумовлена тим, що композитор ніби спроектував метрику сіціліани з теми варіацій першої частини Моцартівської сонати (*Andante*, 6/8) на жвавий темп рондо, наділивши його умовно орієнтальними рисами. П'єса № 2 «Немічний танець (на кшталт цих месє)» («*Danse maigre / a la maniere de ces messieurs*») є парним образом – портретом і автопортретом, тому поєднує тематизм власних композицій (№ 2 з «Холодних п'єс» і № 6 з «Трьох уривків в формі груші»), а також пародію на фортепіанну стилістику фортепіанного письма його близького друга Клода Дебюссі.

У наступній композиції «Еспаньяна» («*Espasasa*») постає комплекс збірної семантики, своєрідно узагальнений через етнічно забарвлену вальсовість, образ досить поширеної в середовищі паризьких музикантів того часу тематики, представленої в доробку К. Дебюссі, і М. Равеля та Е. Шабріє (зокрема, наводиться цитата з його рапсодії для фортепіано з оркестром «Іспанія»).

Цитування запозиченого матеріалу і фрагменти із власних творів у даному циклі стають складовою частиною комплексу, орієнтованого на шаржований стиль індивідуальної авторської семантики, та поєднуються із самоіронією. Завдяки домінуванню притаманного авторові твору структурно-конструктивного типу компонування, майстерній грі з жанровими ознаками, мистецькому зверхзавданню щодо шифрів-ребусів для освічених поціновувачів, насамперед у колі Паризької

консерваторії, перед слухачами постає Ерік Саті в пародійно стилізованих образах своїх персонажів-композиторів. Влучну характеристику, близьку за стилем висловлювання до стилістики самого Е. Саті, наводить дослідник його творчості Юрій Ханон: «Саті – менш ніж композитор, його музика – пінцет, ... інструмент для зведення поррахунків з цим світом і його людьми» [12, с. 5].

Цикл-галерею зустрічаємо й у доробку Альфредо Казелли. У 1911 році було завершено перший зошит фортепіанних п'єс під заголовком «У манері ...» («A la Maniére de...») оп. 17. Вже сама назва циклу є переспівом-стилізацією літературного походження: під такою назвою протягом 1904–1909 рр. вийшла серія збірок пастішів Поля Ребу і Шарля Мюллера, під таким же заголовком у періодиці друкувалися статті у стилі пастіш Марселя Пруста, що згодом були видані у вигляді в збірки «Лемуан». Літературний пастіш передбачав оповідь того ж сюжету в пізнаваних літературних стилях різних авторів. Так, наприклад, М. Пруст писав історію свого літературного персонажа, наслідуючи творчі манери О. де Бальзака, Г. Флобера, А. де Реньє, братів Гонкур, А. Сен-Сімона та ін. [3, с. 3–15]. Заголовок покликаний спрямувати читача, спроектувати його увагу на пошук стильових відповідностей.

У першому зошиті фортепіанного циклу А. Казелли міститься шість композицій. Їх заголовками слугують імена митців зламу ХІХ–ХХ століть, а підзаголовки французькою, німецькою чи латиною орієнтують на жанрову і образну семантику, яка викликає асоціації з їх творчими пріоритетами. Так, перша з композицій «Р. Вагнер» наділена підзаголовком німецькою мовою «Вступ до третьої дії» (Einleitung des 3. Aufzuges). Відповідним чином додатково іменовано наступні п'єси: 2. «Габріель Форе. Романс без слів» («Gabriel Fauré: Romance sans paroles»); 3. «Йоганнес Брамс: Інтермеццо» («Johannes Brahms: Intermezzo»); 4. «Клод Дебюссі: Антракт, що підводить до драми» («Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en preparation»); 5. «Ріхард Штраус: Надокучлива симфонія» («Richard Strauss: Symphonia molestica»); 6. «Сезар Франк: Арія» («César Franck: Aria»).

Так наприклад, у композиції № 4, усупереч заявленому в підзаголовку, автор циклу не лише послідовно стилізує значний виразовий арсенал фортепіанних композицій сформованого імпресіоністичного стилю К. Дебюссі (самодостат-

ність одноголосного мелодичного ряду, інтервально-акордові дублювання-паралелізми, акустичні ефекти бездемпферного обертонового визвучення комплексів широкого розташування, пастельна динамічна палітра тощо), але й звертається до прямого цитування («Серенада» з «Сюїти для фортепіано») та виразних фактурно-колеристичних алюзій до «Затонулого собору» з першого зошита «Прелюдій».

Натомість у № 5 митець вже в самій назві обіграє назву композиції Р. Штрауса («Symphonia domestica» – «Symphonia molestica»), надаючи їй принципово іншого образно-емоційного наповнення. У п'єсі автор відтворює тонально-гармонічні та фактурні засоби, сміливо синтезуючи матеріал «Symphonia domestica» і симфонічної поеми «Життя героя».

До ідеї переспіву-стилізації композитор повернувся в 1913 році у другому зошиті циклу з аналогічною назвою ор. 17b, написаному у співавторстві з М. Равелем. До неї увійшли дві п'єси авторства А. Казеллі: «Венсан Д'Енді: Прелюдія до післяполуденного відпочинку аскета», що відсилає до жартівливого переспіву назви знаменитої симфонічної прелюдії К. Дебюссі. Композиція «Моріс Равель: Альманзор, або Весілля Аделаїди» відтворює стилістику циклу «Благородні та сентиментальні вальси», на підставі яких було сформовано балет «Лейбальд і Аделаїда». Обраний твір за своєю тематикою несе також приховану символічну вказівку на басконське коріння М. Равеля, до того ж в ньому стилізовано творчий почерк співавтора фортепіанного зошита.

Таким чином, робота з опосередкування композиторського стилю іншого митця ведеться через шаржування, іронію, із застосуванням зміщення семантичного поля літературної програми через переспів програмних заголовків, цитування і самоцитування, стилізацію та суміщення знакових для характеристики індивідуального стилю опусів, парадоксальне протиставлення символіки програми і стилістики відтворюваного почерку.

Значно пізніше композитор продовжить опановану практику пастіша-стилізації в дивертисментах «Скарлаттіана» для концертуючого фортепіано і тридцяти двох інструментів та «Паганініана» для оркестру (1942). Останній твір невдовзі був переосмислений у жанрі одноактного балету «Троянда сновидін».

Натомість диптих композиторських портретів, які у цьому циклі виводить М. Равель, має свої стильові особливості.

Перша композиція другого зошита – це «Бородін. Вальс» (*Allegro giusto, Des-dur*). Прототипом для наслідування тут найімовірніше послужила «Мазурка» із «Сюїти для фортепіано», присвячена графині Луїзі де Мерсі-Аржан, палкій прихильниці і популяризаторці російського музичного мистецтва у Франції. Інтонаційно в ньому присутні також інтонаційні відголоски, лірика і орієнталізм, властиві хору «Улетай на крильях ветра» та каватині Кончаківни з 2 дії опери «Князь Ігор». Однак у версії М. Равеля композиція позбавлена стихійності і чуттєвості, їй значно більшою мірою притаманна строга вишуканість «Благородних і сентиментальних вальсів». Таким чином, стилізація демонструє ефект маски, при збереженні пізнаваних рис творчої індивідуальності її автора.

В інший спосіб вирішено художнє завдання у № 3 «Емануель Шабріє. Парафраз на арію Гуно (з 2 дії опери «Фауст»)». Тут композитор взяв за основу ідею створення портрету в портреті (відтворення стилістики Е. Шабріє на підставі парафраза Ш. Гуно на арію Зібеля з 2 дії опери «Фауст»). У композиції цитуються і його оригінальні твори – п'єси «Пейзаж» і «Меланхолія» із циклу «Десять живописных пьес». Таким чином, сумарний образ поєднує відтворення авторських манер трьох французьких композиторів різних генерацій у три способи: через цитування, парафраз і стилізацію. Для обох творів властиве відсторонене, дещо іронічне відтворення романтичної образності і словника в музиці митців попередніх генерацій.

**Наукова новизна** полягає у виявленні методів, що дозволяють співставлення множинних авторських стилів та охоплюють значну палітру: від алюзій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності – до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки, пастіша, синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший».

Розгляд індивідуальних підходів до відтворення семантики індивідуальних авторських стилів інших композиторів у доробку митців, здебільшого пов'язаних із музичним життям Парижа зламу XIX–XX століть, дозволяє зробити певні **висновки**. В основі відтворення галереї композиторських портретів лежить ідея ігрового принципу, що набуває різнопланового втілення. Тон авторського висловлювання здебільшого перед-

бачає іронію, шаржування, гротеск, дистанціювання власної мистецької позиції від відтворюваного матеріалу. Комунікативними складовими частинами семантичного поля постають засоби цитування, стилізації виразових засобів, жанрові алузії, паралелі, символіка та зміщення акцентності у програмних назвах, суміщення та нашарування. Методи співставлення множинних авторських стилів охоплюють значну палітру: від алузій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності (І. Стравінський, М. Равель) – до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки (Е. Саті, А. Казелла), багатолікості пастіша (А. Казелла, М. Равель), синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший» (Е. Саті, М. Равель). Принципово відмінним компонентом є складова частина авторської позиції в даній системі: послідовна автобіографічність, самоіронія, розчинення в наслідуванні відтворюваних стилістик, участь у параді змінних масок, збереження рельєфу творчих позицій власного «Я», умовне відсторонення через стильові контрасти.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство*. Вип. 41. Київ : КІМ ім. М. Глієра, 2012. С. 78–88.
2. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 108–116.
3. Захарбекова И. «A la maniere de...»: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля. *Записки РАМ им. Гнесиных*. 2017. № 3(22). С. 3–15.
4. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. Москва : НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.
5. Кривцун О.А. Личность художника как предмет психологического анализа. *Психологический журнал*. 1996. Т. 17. № 2. С. 99–109.
6. Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника : дисс. ... канд. философ. наук: специальность 09.00.13. – религиоведение, философская антропология, философия культуры. Ростов-на-Дону, 2004. 133 с.
7. Кудряшова В. Портрет в портрете: к вопросу о стилево-модельности в сюите-парафразе первой половины XX века. *Труды русской антропологической школы*. Вип. 1 / ред. Е.Е. Земскова. Москва : РГГУ, 2004. URL : <http://www.labirint.ru/books/299148/>.

8. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры). *Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. С. 159–165.

9. Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера. *Искусство музыки: теория и история*. 2013. № 7 (июнь). С. 46–55. URL : <http://sias.ru/magazine2/vypusk-7-2013/articles/858.html>.

10. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ., послесловие и общая ред. М.С. Друскина. Москва : Музыка, 1971. 413 с.

11. Юферова О.А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : дисс. ... канд. Искусствоведения : специальность 17.00.02. – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2006. 239 с.

12. Ханон Ю. «Не современная Не музыка» Юрий Ханон. *Современная музыка*. № 1. Москва : Научтехлитиздат, 2011. С. 5.

13. СУМПОСИОН. Зустрічі з Валентином Сильвестровим / уклад. А. Вайсбанд, К. Сігов. Київ : Дух і літера, 2013. 404 с.

14. Arhonica O. S. Cultural code and «double coding» in art. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2(2016). С. 76–80.

15. Jakobson R. Linguistics and Poetics. *Style in Language*. Cambridge MA: MIT P. 1964. P. 350–377.

## REFERENCES

1. Bodina-Diachok, V. (2012). Author's dedication as a phenomenon of musical culture: artistic functions and classification // *Kyiv Musicology. Cultural studies and the arts: Collection of article*. Vol. 41. K.: Glier Kyiv Institute of Music. P. 78–88 [in Ukrainian].

2. Grabovska, O. (2015). Features of Bogdana Filts Piano Cycles Performing Interpretation // *Scientific collections of M. V. Lysenko Lviv National Music Academy*. Vol. 36. P. 108–116 [in Ukrainian].

3. Zakharebekova, I. (2017). “A la manière de...”: on some peculiarities of Maurice Ravel's stylisation // *Notes of the Gnesins Russian Academy of Music*. No. 3(22). P. 3–15 [in Ukrainian].

4. Kazantseva, L. (1995). *Music portrait*. M.: Conservatory Research and Development Centre. 124 p. [in Russian].

5. Kryvtsun, O. (1996). The personality of the artist as a subject of psychological analysis // *Psychological Journal*. Vol. 17. No. 2. P. 99–109 [in Russian].

6. Kruse, S. (2004). Self-portrait as a form of self-recognition of the artist's personality: a diss. ... Cand. of philosophy, specialty 09.00.13: Religious studies, philosophical anthropology, philosophy of culture. Rostov-on-Don. 133 p. [in Russian].

7. Kudryashova, V. (2004). Portrait in portrait: on the issue of stylistic interaction in a Suite-paraphrase of the first half of the XX // *Russian anthological school. Proceedings*. Vol. 1. M.: Russian State University for the Humanities. URL: <http://www.labirint.ru/books/299148/> [in Russian].

8. Lotman, Yu. (2000). Auto-communication: “I” and “The Other” as Addressees (On two models of communication in the cultural system) // Yu. M. Lotman Semiosphere. St.-Petersburg: Art-SPB Publishing House. P. 159–165 [in Russian].
9. Petukhova, S. (2013). On the history of the creation of “Labyrinths” by Nikolai Sidelnikov: the orbit of the master // The art of music: theory and history Journal. No. 7 (June). P. 46–55. URL: <http://sias.ru/magazine2/vypusk-7-2013/articles/858.html> [in Russian].
10. Stravinsky, I. (1971). Dialogs. Memories. Reflections. M.: Music. 413 p. [in Russian].
11. Yuferova, O. (2006). Monogram in the musical art of the XVII–XX centuries: a diss. ... Cand. art history, specialty 17.00.02: Musical art. Novosibirsk, 2006. 239 p. [in Russian].
12. Khanon, Yu. (2011). “Not Modern Not Music” Yurii Khanon // Contemporary music. No. 1. M.: “Nauchtekhlitizdat” Publishing House 2011. P. 5. [in Russian].
13. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Meetings with Valentin Sylvestrov. K.: Spirit and Letter Publishing House, 2013. 404 p. [in Ukrainian].
14. Aphonina, O. (2016). Cultural code and «double coding» in art // Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Leadership No. 2. P. 76–80 [in Ukrainian].
15. Jakobson, R. (1964). Linguistics and Poetics // Style in Language. Cambridge MA: MIT P. P. 350–377 [in USA].

*Стаття надійшла до редакції 25.09.2019*