II. СВІТОВА ТА ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТИЛІ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

УДК 78.071.1:929:78-051

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.07>

Сергій Тишко,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-5283-1293>
svstysh@gmail.com

Sergii Tyshko,

Doctor of Science in Arts, professor,
Head of the Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
<https://orcid.org/0000-0001-5283-1293>
svstysh@gmail.com

ШЛЯХИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРЧИХ БІОГРАФІЙ МУЗИКАНТІВ

Мета статті – обґрунтувати дослідження творчих біографій музикантів як важливу складову музичної культурології. **Методологія** спирається на наукові дослідження творчих біографій діячів мистецтва та авторську концепцію музичної культурології в системі гуманітарного знання. **Наукова новизна** – у констатації та дослідженні системного зв'язку музичної культурології з біографічним методом, в активному використанні унікальних друкованих та епістолярних джерел. Підкреслюється зв'язок результатів творчої діяльності з сукупністю життєвих подій біографії митця, із загальним станом культури.

Ключові слова: науковий коментар, творча біографія, еміграція, презентизм, *public relations*, транспортні комунікації.

Tyshko Sergii. Creative biographies of musicians: ways of culturological research. The aim of the paper is to justify the study of creative biographies of musicians as an important part of the cultural studies in music. **The methodology** was developed on the basis of studies of creative biographies of artists, and on the author's concept of the cultural studies in music within the system of humanitarian knowledge. **The scientific novelty** is twofold; it lies, first, in verifying and examining the systematic connection between cultural studies in music and the biographical method, and, second, in the active use of rare printed and epistolary sources. Modern approaches to the study of

musicians' biographies are proposed. The relationship between outcomes of creative activity and all life events of an artist's biography that influenced the outcomes is clearly shown. That is, the study of creative biographies is aimed at determining of that unique intersection of external cultural influences and internal intentions where the creative outcome becomes an natural (though sometimes barely noticeable) consequence of life events. Combined with the constant search for and discovery of new biographical information, this approach has proved to be fruitful enough. It is pointed out in the paper that it is necessary to take into consideration sciences related to cultural studies in music and musicology – aesthetics, literary studies, art criticism, sociology, and so on. Some unique facts of creative biographies of outstanding Romantic composers (R. Schumann, F. Chopin, M. Glinka, S. Rachmaninoff, etc.) and performers (V. Horowitz) are presented and analyzed in a wide historical and cultural context. **Conclusions.** The relation between the cultural studies in music and the study of creative biographies is examined; it is established in which way a creative biography relates to the general state of culture and which modern scientific concepts are relevant to the study of such processes.

Keywords: scientific comment, creative biography, emigration, presentism, public relations, transport communications.

Тышко Сергей. Пути культурологических исследований творческих биографий музыкантов. **Цель статьи** – обосновать исследования творческих биографий музыкантов как важную задачу музыкальной культурологии. **Методология** разработана на основе научных исследований творческих биографий деятелей искусства и авторской концепции музыкальной культурологии в системе гуманитарного знания. **Научная новизна** исследования заключается, во-первых, в констатации и исследовании системной связи музыкальной культурологии с биографическим методом, во-вторых – в активном использовании уникальных печатных и эпистолярных источников. Предложены современные подходы к изучению биографий музыкантов. Подчеркивается связь результатов творческой деятельности с совокупностью жизненных событий, оказавших на эти результаты существенное влияние. То есть, исследование творческих биографий направлено на определение того уникального пересечения внешних культурных влияний и внутренних интенций, где творческий результат становится органичным (иногда еле заметным) следствием жизненных событий. В соединении с постоянным поиском и открытием новых биографических сведений этот путь оказывается достаточно плодотворным. Отмечается необходимость ориентации на смежные с

музыкальной культурологией и музыковедением науки – эстетику, литературоведение, искусствоведение, социологию и проч. Приводятся и рассматриваются в широком историко-культурном контексте уникальные факты творческих биографий выдающихся композиторов-романтиков (Р. Шуман, Ф. Шопен, М. Глинка, С. Рахманинов и др.) и исполнителей (В. Горовиц). **Выводы.** Исследована связь музыкальной культурологии с исследованием творческих биографий, установлено, каким образом творческая биография соотносится с общим состоянием культуры, и какие современные научные концепции актуальны для изучения этих процессов.

Ключевые слова: научный комментарий, творческая биография, эмиграция, презентизм, *public relations*, транспортные коммуникации.

Виклад основного матеріалу. Творча біографія музиканта невідривна від його культурного оточення, ширше – від культурних явищ, котрі супроводжували його життя й учасником яких він був, і ще ширше – від загального стану культури у відповідні часи, починаючи з хронологічних координат, і до провідних закономірностей. Тому в курсі лекцій «Методологія музичної культурології» для студентів Національної музичної академії України я приділяю значну увагу таким культурологічним чинникам творчих біографій, як достовірність та самоцінність біографічних фактів, побутові умови життя, стан медицини, транспорту, урбаністичне середовище, що склалися в певну епоху, метод наукового коментаря текстів музикантів, тощо. Взагалі ж – активно користуюся розробленим мною методом наукового коментаря до текстів музикантів.

Отже, творчі біографії є складовими предмету культурології. Невипадково Умберто Еко одного разу парадоксально висловився з цього приводу: «Мене мало турбує емпіричний автор літературного тексту (та й, зрештою, будь-якого тексту). Я знаю, що завдам глибокої образи багатьом моїм слухачам, які, можливо, проводять значний час за читанням життєписів Джейн Остін або Пруста, Достоевського або Селінджера, і я чудово розумію, як приємно і як цікаво зазирнути в особисте життя реальних людей, які дорогі нам, як близькі друзі. Коли я був молодим і гарячим ученим, для мене було дуже втішно і повчально дізнатися, що Кант створив свій філософський шедевр у поважному віці п'ятдесяти семи років; а з іншого боку, я завжди відчуваю пекучі ревності, коли згадую, що Раймон Радіге написав “Диявола у плоті” у двадцять. Однак це знання не допоможе нам вирішити, чи правий був Кант, коли збільшив кількість категорій з десяти до дванадцяти, а також чи є “Диявол у плоті” шедевром (він залишався б таким, навіть якби Радіге написав його в п'ятдесят сім)»

[17, с. 3]. Можливо взяти до уваги деяку категоричність висловлювання, можна навіть ігнорувати її, але внутрішнє відчуття все ж підказує, що двадцятирічний Кант міг би і недорахуватися категорій... Звідси один вихід – дослідження творчих біографій, того унікального перетину зовнішніх культурних впливів і внутрішніх інтенцій, де творчий результат стає органічним (іноді ледь помітним!) наслідком життєвих подій. У поєднанні з постійним пошуком і відкриттям нових біографічних відомостей цей шлях виявляється досить плідним. Наведу декілька досить простих прикладів цього безумовного зв'язку. До того ж, всі вони базуються на фактах, встановлених мною чи моїми співавторами.

Спочатку – з життя Михайла Івановича Глінки. Що нам відомо, наприклад, про його музичні враження в Берліні – місті, де він гостював часто, і де затримувався на великі терміни? Скажімо, про сезон 1833/34 років – у цей час Глінка навчався у З. Дена? (До недавнього часу побутувала думка, що нічого цікавого тоді в музичному житті пруської столиці не відбувалося). А яку саме музику міг слухати Глінка в Берліні, і саме в тому концертному сезоні? Елементарна дослідницька цікавість змушує відкрити підшивку німецької «*Allgemeine Musikalische Zeitung*», яка дуже детально висвітлювала музичне життя цього міста. І з'ясовується, що звучало тоді багато камерної музики – Гайдн, Моцарт, Бетховен та інші, причому в видатних виконаннях. А ще в цьому сезоні планувалися всі симфонії Бетховена. Крім того, берлінська Співоча академія представила ораторію Генделя «Саул», Месу *h-moll* Баха й інші великі твори старих майстрів, а також 16-голосну Месу *a cappella* Карла Христіана Фаша – знаменитого засновника *Singakademie* [18]! Неможливо припустити, що Глінка, зайнятий тоді з його вчителем – З. Деном – насамперед вивченням Баха й Генделя, а також контрапунктом і німецькими хоралами, ніяк не відреагував на ці музичні події. Адже ці слухацькі враження вели до реальних творчих наслідків – до опери «Життя за царя», до Симфонії-увертюри та безлічі камерних творів.

А зараз перенесемося до ХХ століття і звернемося до біографії видатного піаніста, киянина Володимира Горовиця. З літератури нам відомо, що він народився 1904 року, у місті Бердичеві. І найсмішніше, що все це неправда! Зараз ми можемо сміливо стверджувати, що Горовиць з'явився на світ рівно на рік раніше, ніж вважалося дотепер. У записі про його народження з синагогальної книги російською та на івриті ясно читається 1903 рік. Однак у паспорті, виданому 1925 року, бачимо вже

1904¹. І більшість наукових видань вітчизняних та зарубіжних – до недавнього часу орієнтувалися на цю невірну дату. Звідки ж така плутанина? Причина банальна – Горовиць ухилився від військової служби! У 1925 всіх юнаків 1903 року народження забирали в армію, про що свідчить відповідне оголошення в газеті². Ось Горовиць і «скинув» собі рік! А навіщо він це зробив? Тому що збирався терміново покинути СРСР. Якби він потрапив до армії, про закордонну поїздку можна було б забути [5, с. 221–237; 22, с. 76–88]. А це зі свого боку призвело б до глобальніших наслідків для творчої біографії – не було б успішних німецьких гастролей 1926-го і наступного тріумфу в нью-йоркському Карнегі-холі (у січні 1928-го). Не було б і такого важливого факту біографії Горовиця, як перша зустріч із С. В. Рахманіновим на теренах Сполучених Штатів, до якої ми зараз повернемося. Отже, розвиток Горовиця-музиканта пішов би якимось іншим шляхом.

А тепер до Сполучених Штатів Америки. Добре відомо що В. С. Горовиця в еміграції пов'язували дуже тісні відносини з С. В. Рахманіновим. Але про те, коли і з чого вони почалися, дослідники повідомляли якось невиразно й невпевнено. Внести ясність допомагає вперше прокоментований нами лист Рахманінова Горовицю від 13 січня 1928 р. [20]³, відправлений одержувачу відразу після тріумфу піаніста в нью-йоркському Карнегі-холі з Першим концертом П. І. Чайковського⁴. Це дуже тепле по духу і, разом із тим, досить розгорнуте, критичне послання, де Рахманінов захоплюється віртуозністю Горовиця, але водночас закликає його не уподібнюватися «піаністам-рисакам» [20], мало на меті, як з'ясовується, підготувати Горовиця до виконання власного Третього фортепіанного концерту⁵. (До цієї події залишався рівно місяць!) Саме з цього моменту почалася дружба двох великих людей, яка тривала аж до смерті Рахманінова у 1943 році. Але біографічний факт мав ще й вражаючі творчі наслідки. Дуже скоро й назавжди Володимир Самойлович став загальноновизнаним авторитетом в інтерпретації Третього концерту, і Рахманінов (дещо іронічно) зауважував, що Горовиць грає цей твір краще, ніж він сам!

¹ Факт встановлено М. Кальницьким (Советская культура. 1990, 12 січня), а потім – вже з оригіналу документа – підтверджений Ю. Зільберманом [7].

² Див.: [5, с. 222].

³ Документ, знайдений Ю. Зільберманом.

⁴ Розгорнутий коментар до листа див. у нашій статті: [6, с. 125–149].

⁵ Див. докладніше: [6, с. 125–149]. Орієнтуючись на наше дослідження, нові дані та судження з цього приводу запропонувала культуролог І. Куркова [8].

Зрозуміло, що цілей, про які тут ідеться, якщо їх розглядати системно, не може бути досягнуто без орієнтації на суміжні з музикознавством науки, і перш за все – на культурологію, на її тяжіння до комплексного гуманітарного знання, спрямованість на тісний зв'язок з естетикою, історією, літературознавством, мистецтвознавством, соціологією, природничими науками, з вивченням тенденцій розвитку матеріальної культури в ту чи іншу епоху, з медициною, навіть з кулінарією. Інакше неможливо вписати явище творчої біографії в повноцінний історико-культурний контекст. З цього приводу пригадаємо застереження Умберто Еко: «Реліквія отримує сенс, коли вона знаходить правильне місце в справжній історії... Двері не двері, якщо навколо дверей немає дому. Вони просто дірка, та навіть і не дірка, тому що порожнеча, якщо навколо неї немає повноти, це навіть не пустота» [16, с. 121]. Вважаю, що вирішити ці проблеми допоможе метод широкого культурологічного коментаря, застосований нами в дослідженні «Мандри Глінки» [12; 13; 14; 15].

Тут я зупинюся лише на деяких проблемах творчих біографій романтиків XIX століття – вони дивним чином резонують із нашою сучасністю. При цьому орієнтиром для нас буде презентизм – напрям у науці, схильний «переносити в минуле проблеми сучасного суспільства, категоріальний і понятійний апарат» [10, с. 63–88]. Що зі свого боку дає можливість нового погляду на давно минулі події. Взагалі ж, чи не є презентистською наукою музикознавство? Адже такі цілком усталені терміни, як музичне мислення, симфонізм, засоби музичної виразності (у всякому разі, в їх сучасній інтерпретації), могли б викликати щонайменше подив у тих майстрів минулого, до яких ці поняття звично застосовують.

... 1830 року, коли Ф. Шопен відчув перші миті європейської слави у Відні, а М. Глінка на початку шляху до неї вперше перетнув кордон Російської імперії і попрямував до Німеччини, відбулися дві знаменні події: вперше в світовій практиці було застосовано термін «*public relations*» – причому в значенні, досить близькому до сучасного [11], а в Німеччині по Рейну був пущений перший пароплав під ім'ям «Майнц» – на ньому Глінка здійснив свою першу рейнську подорож. Зазначимо, що ці символічні факти напряду пов'язані з теорією і практикою комунікацій. Цікаво, що обидві проблеми перекочували з дев'ятнадцятого століття до двадцять першого. На них і зупинимось далі.

Спочатку про комунікації в сфері інформаційних технологій і, зокрема, про *PR*. Нагадаю, що *Public Relations* перекладається як «суспільні відносини», зв'язок із громадськістю, що це плановані, тривалі

зусилля, сукупність методів, прийомів і технологій з метою досягти гармонії з зовнішнім оточенням, завоювати підтримку й розуміння [11]. Ще в позаминулому столітті музиканти-романтики усвідомлювали зв'язок вмілої підготовки громадської думки з успіхом музичних творів. Не кажучи вже про визнаних майстрів у цій сфері, Ф. Ліста та Р. Вагнера, наведу кілька інших прикладів, обраних буквально навмання. 1844 року Р. Шуман ретельно планує свої дії в Росії, беручи до уваги незвичайні умови країни перебування. Приблизно тоді ж, у люб'язних бесідах із Глінкою, Берліоз уточнює свої плани щодо поїздки в «країну рублів»¹. І успішно здійснює ці задуми в Петербурзі. А Шопен у Відні знайомиться з впливовими журналістами й театральними директорами, не кажучи вже про знаменитих віртуозів і меценатів, серед яких виділяється лейб-медик двору Йоганн Мальфатті. Між іншим, цей Мальфатті, майже ровесник Бетховена, був лікарем Бетховена, Шопена та Глінки і примудрився пережити всіх трьох! Взагалі ж підтримка двору була характерною складовою «піару» романтичної епохи. Наприклад, Глінка навесні 1854 року (на початку Кримської війни!) наполегливо клопочеться, щоб опера «Арміда» Глюка була поставлена в Королівській опері в Берліні спеціально для нього, за розпорядженням короля Фрідріха-Вільгельма IV. І, що дивно, домагається свого²!

У солідному лейпцизькому тижневику «*Allgemeine Musikalische Zeitung*» за 1833 рік я виявив першу з відомих нині згадок імені М. І. Глінки в зарубіжній пресі. Ось витяг з італійського огляду в номері, що вийшов якраз до його приїзду в Берлін, 6 листопада. Спочатку йдеться про успіх товариша Глінки в подорожі – тенора М. Іванова, а потім повідомляється: «Він <...> навчався співу в <...> багатого піаніста й композитора на прізвище Глінка, за чутками теж росіянина. Обидва старанно відвідували вистави “Сомнамбулі” <...>, точно помічали, як вів свою роль і співав Рубіні. Удома вони все старанно студіювали й записували, і таким чином пан Іванов у “Сомнамбулі” став справжньою копією Рубіні, і викликав бурхливі оплески» [18, с. 753]. Чи не помітна в цьому «анонсі» якась піар-акція, нехай і дещо старомодна? І чи не є взагалі подібні акції типовими явищами європейської культури тих часів? Між іншим, подібним чином анонсувалася й поїздка Глінки до Іспанії 1845 року. 1 червня 1845 паризька *Gazette Musicale* помістила замітку: «Месьє де Глінка, російський композитор, чия елегантна музика й щирий стиль завоювали високу оцінку серед знавців, щойно виїхав до Іспанії; він

¹ Так називає батьківщину Глінки Октав Фук, перший його французький біограф [19, с. 82].

² Див. докладніше: [15, с. 415–430].

їде, як кажуть, вивчати музичну фізіономію (Іспанії) ..., щоб презентувати в Парижі наступної весни деякі інструментальні фантазії в іспанському характері»¹. І, що дивно, газетний прогноз щодо творчості збувся! Примітно, що саме в день публікації – у день свого народження (!) – Глінка пішки й на мулі перетнув іспанський кордон...

Ось і для нас настав час перейти до мулів², коней, диліжансів, паровозів і до інших транспортних раритетів. Треба сказати, що зазвичай музикознавці й культурологи ігнорують ці проблеми. А даремно – адже транспортні комунікації завжди відігравали важливу роль у культурах різних країн і континентів! Зауважу, що серед музикантів відзначилися й завзяті мандрівники (Ф. Ліст, М. Глінка, Г. Берліоз), і вперті домосіди (достатньо згадати М. Мусоргського, який жодного разу не перетнув кордони своєї батьківщини). З цього приводу буде цікаво дізнатися, що вже в сорокові роки ХХ століття будь-який музикант добирався залізницею з Києва до Харкова майже за добу, а сьогодні – лише за чотири з половиною години! А який час Берліоз 1847-го витратив на санний шлях до Росії, і як його витримав? Або чому Шуман на дорозі до Петербурга побоювався, за його словами, «польських вовків»³?

Пересадка з кінної тяги в залізничний вагон виявилася психологічно дуже складною. А «кульмінація» цієї події припала якраз на епоху розквіту європейського музичного романтизму. Швидкості збільшилися нескладно – у рази! Якщо на диліжансі або поштових конях середня швидкість коливалася від семи до десяти км/год, то поїзди бігали з «крейсерською» швидкістю 30 км/год, а іноді розганялися й до шістдесяти – вісімдесяти! Отже, народжувалося зовсім нове відчуття швидкості, що супроводжувалося до того ж вибухоподібним підвищенням «порога гучності». (Не випадково навіть німецькі лікарі вважали, що гуркіт залізниці небезпечний для психічного здоров'я). Залишивши психопатологію осторонь, зауважу, що нові пороги швидкості й гучності не могли не позначитися на музичній творчості. Те, що стали писати, грубо кажучи, «голосніше» й «масивніше», – ясно з банального слухового досвіду. Взагалі ж реакція музики на нові пороги буде зрозумілою, якщо порівняти початок «залізнично-музичної» епопеї – «Попутну пісню» Глінки (де співається, як «поїзд мчить у чистому полі»), – з її фінішем у ХХ столітті, у композиції «Пасіфік 231» А. Онеггера. Хоча й це «дитячий лепет» у порівнянні з ревом двигунів сучасного літака на злітній смузі! Усе це до питання про історичну

¹ Наведено за: [19, с. 86].

² Саме на мулах подорожували Іспанією Берліоз та Глінка.

³ Див. докладніше: [15, с. 128, 129].

динаміку швидкісного й шумового порогів – вона знаходиться в прямому зв'язку з деякими аспектами музичного мистецтва й виявляється безпосередньо в біографічних фактах. Виходить, що аж до середини позаминулого століття культура суспільства перебувала в стані якоїсь безшумової ідилії. Невипадково Г. Гессе, розмикаючи в романі «Гра в бісер» історичний час у вічність, не допускає в Касталії навіть натяку на будь-які транспортні сполучення: його головний герой, Кнехт мандрує пішки – точно так само, як давним-давно Бах ішов до Любека слухати гру великого органіста Букстехуде. Ось і Глінка пишався тим, що витримував «без натуги <...> по кілька верст на день пешедралкою» [2, с. 151]: наприклад, влітку 1830 року він у далеко не найкращому стані здоров'я, але із задоволенням, долає пішки чималий шлях гористою місцевістю від берега Рейну до курорту Емс; а в 1845–1847-му часто здійснює великі прогулянки пішки околицями іспанських міст. Примітно, що не встигли залізничні стати звичним явищем, як композиторів і письменників здолала туга за доіндустріальною епохою засобів пересування. М. Глінка і Ф. Достоевський уявляли себе в залізничному вагоні, немов у коробці та вважали подорожі по рейках «знаряддям тортур» [1, с. 335–336; 4, с. 153]. Вони тужили за пішими прогулянками! Але вирватися з залізничної в'язниці було важко. Сто років мине до ери власного автомобіля, коли Рахманінов зможе сказати з натхненням: «Після концерту я сяду за кермо автомобіля, поставлю ногу на педаль і не зніму її до тих пір, поки не доберуся до свого будинку в Швейцарії» [9, с. 217]. Автор популярного путівника по Іспанії, надрукованого у видавництві «Мюррей» у рік перебування Ф. Ліста, А. Дюма, М. Глінки та В. Боткіна в цій країні (1845), писав: «Що стосується засобів пересування, то рейки й поштові коні, звісно, – швидші, але задоволення пам'яті й користь, отримана від подорожі, знаходяться у прямо зворотному співвідношенні з комфортом і швидкістю, з якими подорож здійснюється» [21, с. 38]. У самий раз сідати, як Глінка, на спину мула або в іспанську двоколку (бричку) – тартану! («І при залізниці краще зберігати двоколку», – казав Козьма Прутков!) А путівники діячі мистецтв тоді, до речі, не ігнорували, і «Мюррея» або «Райхарда» читали із задоволенням.

Взагалі ж уже тоді хотілося неспішності... Дивним чином щойно наведене романтичне за змістом висловлювання Р. Форда з путівника перегукується з думками з роману «Неспішність» нашого сучасника Мілана Кундери: «Ступінь швидкості прямо пропорційний ступеню забуття. З цього рівняння можна вивести різні наслідки, наприклад, такий: наша епоха віддалася демонічній швидкості та з цієї причини так легко

забула саму себе»¹. А в іншому романі – «Безсмертя» – він писав: «Дорога – це гімн простору. Кожен шматочок дороги осмислений сам по собі й запрошує нас зупинитися. Шосе – це переможне знецінення простору»². Отже, романтики, майже як і ми зараз, розривалися між тягою до «вічного руху» і прагненням спокою та споглядання. Різниця лише в тому, що вони все-таки вміли знаходити нестійку рівновагу між двома відчуттями. Їдучи по «чавунці», вони ще не забули дзвіночки візника й пісні погонича мулів! Іноді це добре помітно навіть у межах одного твору: стрімка Увертюра «Руслана і Людмили» Глінки – і божественні літургійні зупинки в Пісні Баяна. Або в «Піснях без слів» Ф. Мендельсона, або в «Карнавалі» Р. Шумана...

Висновки. Таким чином, ми на деяких неординарних прикладах з історії музичного мистецтва продемонстрували, яким чином дослідження творчих біографій вписується в проблематику музичної культурології, у чому полягає зв'язок сукупності життєвих подій біографії митця з загальним станом культури в той чи інший період, насамкінець, які сучасні наукові концепції стають тут доцільними.

1. Глинка М. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка / ред. комис.: Т. Н. Ливанова и др. Т. ПА: Письма 1822–1853. Документы / подгот. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. Москва: Музыка, 1975. 415 с.
2. Глинка М. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка / ред. комис.: Т. Н. Ливанова и др. Т. ПБ: Письма 1854–1857. Письма Глинке / подгот. А. С. Розанов. Москва: Музыка, 1977. 397 с.
3. Гуменюк Т., Тишко С. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2018. № 1(38). С. 129–140.
4. Достоевский Ф. М. Искания и размышления: сборник / авт. вступ. ст. Г. М. Фридлендер; авт. примеч. Н. С. Никитина. Москва: Сов. Россия, 1983. 462 с.
5. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц на родине и в эмиграции. Биографическая реальность – искаженная и восстановленная. (Работа над ошибками) // Київське музикознавство: зб. статей. Вип. 25: Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2007. С. 221–237.
6. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. Пять комментариев к малоизвестному письму С. В. Рахманинова В. С. Горовицу // Музыкальная академия. 2007. № 2. С. 125–149.

¹ Кундера М. Неспешность [Электронный ресурс] / пер. с франц. Ю. Стефанова // Иностранная литература. 1999. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1996/5/nespeshnost.html> (дата обращения: 05.02.2019).

² Кундера М. Бессмертие: роман / пер. с чеш. Н. Шульгиной. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. С. 244.

7. Книга регистрации еврейского населения г. Киева. 1903 г. ЦДІАУ. Ф. 1164. Оп. 1. Спр. 467.
8. Куркова І. С. Взаємодія композиторського та виконавського стилів у процесі культуротворчої комунікації С. Рахманінова та В. Горовиця: звукозапис як осередок творчого діалогу: дис.. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 230 с.
9. Моисеевич Б. Памяти Рахманинова // Советская музыка. 1993. № 2. С. 217–219.
10. Савельева И. М., Полетаев А. В. О пользе и вреде презентизма в историографии // «Цепь времен»: проблемы исторического сознания: сб. ст. памяти проф. М. А. Барга. Москва: ИВИ РАН, 2005. С. 63–88.
11. Тучков С. М. Становление политических паблик рилейшнз: предпосылки, проблемы и перспективы. Связи с общественностью (PR) [Электронный ресурс] // Сайт Философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. URL: <http://pr-info.ru/PRPhilmgu.htm> (дата обращения: 05.02.2019).
12. Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. IV: Кавказ. Киев: LAT&K, 2015. 244 с.
13. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. III: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев, 2011. 544 с.
14. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. I: Украина. Киев, 2000. 221 с.
15. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. II: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев: Задруга, 2002. 509 с.
16. Эко У. Баудолино. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002. 544 с.
17. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002. 188 с.
18. Allgemeine Musikalische Zeitung. 1833. №№ 1–52.
19. Fouque O. Michel Ivanovitch Glinka. D'après ses mémoires et sa correspondance. Paris: Heugel et Fils, 1880. 107 p.
20. Gilmore Music Library of Yale University. The Papers of Vladimir and Wanda Toscanini Horowitz. MSS 55. B. 8. F. 100.
21. Ford R. Handbook for travelers in Spain. Part I–II. Third edition. London: John Murray, 1855. Part I: 459 p.; Part II: 535 p.
22. Zilberman J., Tyshko S. Wladimir Horowitz im Vaterland und in der Emigration. Biographische Realität – entstellt und wiederhergestellt (Fehlerberichtigung) // Київське музикознавство: зб. статей. Вип. 28: Musikwissenschaft im Dialog. Kiew–Düsseldorf, 2008. S. 76–88.

References

1. Glinka, M. (1975). Full composition of writings. Literary works and correspondence. Vol. IIA: Letters 1822–1853. Documents. A. S. Lyapunov, A. S. Rosanov (Eds.). Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Glinka, M. (1977). Full composition of writings. Literary works and correspondence. Vol. IIB: Letters 1854–1857. Documents. A. S. Rosanov (Ed.). Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Gumenuk, T., Tyshko, S. (2018). Musical Culturology in the Coordinates of Humanitarian Thinking (to the 20th Anniversary of the Department of Theory and History of Culture at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music). *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovskoho*, 1(38), pp. 129–140 [in Ukrainian].

4. Dostoevsky, F. (1983). Searches and reflections. G. M. Friedlander, N. S. Nikitin (Eds.). Moscow: Sovetskaya Rossiya [in Russian].
5. Zilberman, J., Tyshko, S. (2007). Vladimir Horowitz at home and in emigration. Biographical reality – distorted and restored (Error correction). *Kyivske muzykoznavstvo*, 25, pp. 221–237 [in Russian].
6. Zilberman, J., Tyshko, S. (2007). Wladimir Horowitz: from Tchaikovsky to Rachmaninov. Five comments to the little-known letter of S. Rachmaninov to V. Horowitz. *Muzykalnaya akademiya*, 2, pp. 125–149 [in Russian].
7. Book of registration of the Jewish population of Kiev 1903 (1903). CDIA. F. 1164. Op. 1. Ref. 467 [in Russian].
8. Kurkova, I. (2018). *Interaction of composer and performing styles in the process of cultural communication of S. Rachmaninoff and V. Horowitz: sound recording as the focus of creative dialogue*. PhD thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
9. Moiseivich, B. (1993). In memory of Rachmaninoff. *Sovetskaya muzyka*, 2, pp. 217–219 [in Russian].
10. Savelieva, I., Poletaev, A. (2005). On the benefits and harms of presentism in historiography. *«Tsep vremeni»: problemy istoricheskogo soznaniya*. Moscow: IVI RAS, pp. 63–88 [in Russian].
11. Tuchkov, S. The formation of political public relations: background, problems and prospects. Public Relations (PR) [online]. Available at: <http://pr-info.ru/PRPhilmggu.htm> [Accessed 05 February 2019] [in Russian].
12. Tyshko, S. (2015). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Vol. 4: The Caucasus. Kyiv: LAT & K [in Russian].
13. Tyshko, S., Kukol, G. (2011). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Vol. III: Journey to the Pyrenees or Spanish arabesques. Kyiv [in Russian].
14. Tyshko, S., Mamaev, S. (2000). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Vol. I: Ukraine. Kyiv [in Russian].
15. Tyshko, S., Mamaev, S. (2002). Wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Vol. II: Glinka in Germany, or the Apology of Romantic Consciousness. Kyiv: Zadruga [in Russian].
16. Eco, U. (2002). Baudolino. Saint Petersburg: Symposium [in Russian].
17. Eco, U. (2002). Six Walks in the Fictional Woods. Saint Petersburg: Symposium [in Russian].
18. General Musical Newspaper (1833). №№ 1–52 [in German].
19. Fouque, O. (1880). Michel Ivanovitch Glinka. According to his memoirs and his correspondence. Paris: Heugel et Fils [in French].
20. Gilmore Music Library of Yale University. The Papers of Vladimir and Wanda Toscanini Horowitz. MSS 55. B. 8. F. 100 [in English].
21. Ford, R. (1855). Handbook for travelers in Spain. Vol. I–II. Third edition. London: John Murray [in English].
22. Zilberman, J., Tyshko, S. (2008). Vladimir Horowitz in the fatherland and in the emigration. Biographical reality – disfigured and restored (error correction). *Kyivske muzykoznavstvo*, 28, pp. 76–88 [in German].