

УДК 78.03

**НОСТАЛЬГИЯ В ЭПОХУ «FIN DE SIECLE»**

Семенец Оксана Юрьевна

Украина, г. Киев ДМШ №28, ул. Ф. Орлика 13, 01024

**Аннотация:** рассматриваются проблемы ностальгии, и ее особенностей в период конца XIX – начала XX вв. Обращается внимание на явления модернизма, декаданса и символизма, которые характеризуют означенную эпоху. Затрагивается проблема идентичности либо разграничения декаданса и символизма у различных исследователей. Анализируются особенности течений декаданс и символизм, обращается внимание на представителей этих направлений в художественной культуре Европы и Украины. В статье идет речь об историческом развитии понятия ностальгия, ее современном понимании и определении. Также рассказывается об особенностях воплощения ностальгии в украинской культуре и музыке в эпоху модернизма, а именно на рубеже XIX – XX веков.

**Ключевые слова:** ностальгия, тоска, символизм, декаданс, модернизм

Культура конца XIX – первой половины XX столетия, как известно, пестрит разнообразными направлениями и стилями. Сегодня этот период принято называть общим термином – модернизм. В свою очередь, «модернизму свойствен принципиальный разрыв с устоявшимся художественным опытом в лице канонизированного реализма, салонного искусства, академической культуры как условие обновления искусства и ощущение переломного кризисного характера этих явлений» [1]. Перелом веков характеризовался, прежде всего, такими направлениями как декаданс и символизм. Поэтому, стремясь проанализировать значение ностальгии для данного периода, следует рассмотреть особенности декаданса и символизма.

Следует отметить, что до сих пор в науке существуют разные мнения по разделению или наоборот объединению понятий декаданс и символизм. Такие исследователи как З. Минтц не разделяют эти два направления, из-за схожести философских положений обоих. Явно не разграничивают их и другие ученые: А. Ханзен-Леве, И. Смирнов, В. Страда. Современные французские исследователи пришли к выводу о декадансе как о литературном движении. В большинстве случаев они склонны рассматривать его в системе символизма, или скорее, как преддверие символизма (Ж. Кассу, Л. Маркез-Пуей, Н. Ришар). С. Зенкин, например, обозначает декаданс не только как литературное течение, но и всю эпоху конца XIX в. М. Губарева считает, что декаданс охватил не только литературу и искусство, но и все сферы человеческого бытия. Л. Ткач пишет: «Национальные его модификации (декаданс – О.С.) как правило, не совпадают хронологически, генетически в философско-эстетическом обосновании они характеризуются своеобразием художественной специфики» [2, с. 8].

К. Савельев отмечает, что отождествление декаданса и символизма произошло по двум причинам: во-первых, символизм стал целой культурной эпохой, охватив явления, которые находились рядом. Во-вторых – значительная часть символистов прошла через влияния декаданса. Символисты и декаденты в одинаковой мере ощущали неудовлетворенность миром, воспринимали интуицию как настоящий источник поэзии, также представляли существование особенного суггестивного языка поэзии, который отличался от языка науки и быта [3, с. 29]. А. Белый наоборот разделяет эти два понятия, обращая внимание на то, что символисты «разлагаясь в условиях старой культуры вместе со всею культурою, сию же преодолеть в себе упадок, его осознав, и, выходя из него, обновляются; в "декаденте" его упадок есть конечное разложение; в "символисте" декадентизм – только стадия; так что мы полагали: есть декаденты, есть "декаденты" и "символисты" (т. е. в ком упадок борется с возрождением), есть "символисты", но не декаденты; и такими мы волили сделать себя» (цитируется по работе К. Савельева [3, с. 128]).

С. Стоян также усматривает сложность в четкой дифференциации и определении не только декаданса и символизма, но символизма и модерна. Она обращает внимание на противоречивые мнения с одной стороны Ги Мишо, который усматривал суть декаданса в том, что он соответствовал общекультурному состоянию и творческим исканиям перелома XIX и XX веков, с его глобальным разочарованием, внутренним упадком и безнадежностью. С одной стороны декаданс предстает как своеобразное лирическое начало, а символизм – как начало интеллектуальное, как размышление над этим лиризмом. И переход от декаданса к символизму – это своего рода продвижение от пессимизма к оптимизму. С другой стороны, Ж. Пьеро, который считает, что подобного четкого перехода не произошло, а символизм существовал в пространстве декаданса. С. Стоян приходит к выводу, что декаданс более соответствовал определенным психологическим, социокультурным особенностям того времени, и не может ограничиться характеристикой конкретного направления [4, с. 239–240]. Иными словами, исследовательница говорит о том, что декаданс в принципе не был каким-либо конкретным направлением, а скорее неким внутренним состоянием культуры, которое стимулировало творчество.

Декаданс – особое явление в истории культуры и искусства конца XIX века, которое распространилось по всей Европе. Это понятие воспринимается в двух смыслах: в широком – как кризис или упадок культур и народов; в узком – обозначает кризисные явления в обществе и искусстве на рубеже XIX–XX веков [3, с. 4]. Декаданс характеризует особая растерянность перед глобальными изменениями в существующем мире в ситуации когда общественные институты не могли объяснить этих перемен. Очень выразительно об этом пишет К. Савельев: «В прошлое уходит старый миропорядок, целесообразная система мироздания, которая создавалась веками и которая, казалось, должна быть незыблемой. Человек конца XIX века отправляется в автономное плавание, без надежды, без веры, без указующего божественного перста, который не раз выступал в роли спасательного жилета для многих поколений [3, с. 24–25]. Европа находилась в состоянии ощущения своего конца. Здесь стоит отметить, что любая предыдущая эпоха на рубеже веков наполнена подобными настроениями ностальгии, безысходности, даже страха перед будущим. Но, ни одна предыдущая эра не имела подобных глобальных и стремительных изменений, которые произошли в первой половине XX века. Этот особенный период конца века, когда мир начинает восприниматься как хаос, как крах основ обществ, очень точно был назван О. Шпенглером «Закат Европы».

Фундаментально проблему декаданса рассматривает К. Савельев: «в основе декадентского мировидения лежит чувство отрицания <...>. Декадансу присуще утонченно-чувственное восприятие мира, вследствие чего приверженцы искусства декаданса болезненно ощущали трагизм человеческого существования в современном мире» [3, с. 25]. Декадентское мировоззрение проникло в первую очередь в литературу: прозу, поэзию, философию, театр, оно нашло свое выражение и в других искусствах: живописи, декоративном искусстве, книжных иллюстрациях, музыке.

Зарождение декаданса характеризует Р. Ткаченко, который пишет, что античная органика прекрасного и полезного, пройдя обработку христианством, «дает трещину» в философии И. Канта в рассуждениях о ноуменальном мире, автономности эстетического, гениальности, а окончательная трещина появилась в учении А. Шопенгауэра. Шопенгауэр – чуть ли не самый известный мыслитель, который сильно повлиял на становление пессимистического идеализма конца XIX века. Осуществленное им кардинальное противопоставление воли и интеллекта сделало возможным представление об иррациональной воле и созерцательном интеллекте. Отсюда происходило, что чистый интеллект гения (в искусстве, философии) объективно работал бы на отрицание. Сердце декадентского настроения сложили мировоззренческий пессимизм в сочетании с индивидуализмом эскапистского сорта [5, с. 16].

Одним из аспектов изучения К. Савельевым декаданса есть рассмотрение его в контексте теории цикличности истории. Прежде всего, исследователь говорит о декадансе как о «метаисторическом» явлении, которое проявило себя в различных культурно-исторических эпохах, таких как эллинистический период, на закате римской империи, в мировосприятии барокко. То есть декаданс, по сути, не уникальное явление, впервые появившееся во второй трети XIX века, а периодически повторяющаяся «стадия коловращения человеческого духа» (цитируется по работе К. Савельева [3, с. 31]). Идея о том, что определенному поколению суждено жить в период политического и исторического упадка появилась задолго до XIX века. Сразу приходит на ум история грехопадения, когда человек вынужден был оставить идеальный мир и отправиться в жизнь, наполненную всеми земными невзгодами. Или история о Ноевом ковчеге и конце света. Мифы о разрушении мира. Но после этих катаклизмов непременно рождается новое поколение, которое также непременно когда-нибудь исчерпает себя. Такие мифы учат нас тому, что история циклична и человечеству придется расплачиваться за деградацию и жизнь во грехах. Особенно это чувствуется на переломе двух веков, когда завершается очередной временной цикл. В духовной и психологической жизни завершение одного века и начало нового вызывали тревогу неизвестности, склонность к мистике. Концепция цикличности истории встречается у разных авторов: Гераклита, Платона, св. Августина, Ф. Ницше, О. Шпенглера, М. Элиаде, а также в космологических теориях Древней Индии. А чем не продолжение этой концепции ожидание якобы предсказанного календарем майя конца света в декабре 2012 года?

Как далее продолжает К. Савельев, интерес к теории о цикличном развитии мира возродился на переломе XIX–XX веков, когда начали говорить о закате европейской цивилизации, и одними из первых были французские публицисты, прежде всего К.-М. Родо и Г. Рошфор, позже М. Нордау. То, что декаданс, как и символизм, зародились именно во Франции, объясняется социально-политическими событиями, которые она переживала во второй половине XIX в. Показателем того времени становятся «всеобщие пессимистические настроения» [3, с. 36]. Еще больше они усилились после 1870 года, французские декаденты будут сравнивать свою эпоху с последними веками Римской империи, а П. Верлен напишет: «Я – римский мир периода упадка» (пер. Б. Пастернака). Савельев верно подметил: в древности, в эпоху античности люди обращали внимание на «золотой век» стремясь именно там отыскать свой идеал, а в XIX веке, особенно в конце, возникает новый тип ностальгии – тоски по далекому будущему: «<...> это настроение даст о себе знать в различных формах – апокалипсических предчувствиях, национальном мессианстве всех цветов и оттенков, рождении таких понятий, как "раса господ" и "Сверхчеловек", тяготении к новой, более жизнеспособной культуре, которую можно будет создать вслед за катастрофой» (цитируется по работе К. Савельева [3, с. 38]).

Впервые термин «символизм» был использован в статье французского поэта Жана Мореаса «Le Symbolisme», опубликованной в газете «Фигаро» в 1886 году. В статье систематизировались основные принципы нового направления. Как известно, символизм начал зарождаться во Франции примерно во второй половине XIX в. Почему именно во Франции? Об этом очень красноречиво пишет В. Турчин: «В 1880 г. Эдуард Дюжарден, последовательный вагнерианец и символист, опубликовал в Париже <...> газету «Fin de siècle». <...> Именно этих двух слов и не хватало, чтобы выразить ощущение того, что одна эпоха, не дожидаясь никаких точных календарных дат, кончилась. Кончился кошмар конца Парижской коммуны 1871 г., свержения Вандомской колонны и тех безумных дней, которые потрясли весь мир. Это был шок. Размышления над ее поражением, <...> когда тысячи людей были замучены, <...> траурным флером покрыли Европу, ее чувствующую и думающую часть. Было осознанно, <...> что так жить нельзя и беззаботно править бал буржуа на страданиях социальных низов недостойно призвания человека. <...> В обществе стало осознаваться, что "конец страшного века" наступил» [6, С. 14–15]. В этих

размышлениях ощущается ностальгия по светлому будущему, которая возникла из-за глубоких потрясений и разочарований в настоящем и прошлом, которые пережила Франция в XIX веке. Поэтому символизм как искусство, призванное «очиститься» от устаревшего буржуазного, примитивного, было «глотком свежего воздуха» и довольно быстро захватило всю Европу.

Очень основательно проблему символизма исследовала С. Стоян, в работе «Культурно-исторические метаморфозы символизма». Она не только рассмотрела культурно-историческую трансформацию символа, но и детально проанализировала эстетику символизма конца XIX – начала XX веков. Она пишет, что европейская культура XIX века создала очень выгодные условия для взаимопроникновения различных форм творческой активности человека: философской рефлексии, литературного творчества, изобразительного искусства и т.д. Поэты вдохновляли художников, музыканты – философов, и наоборот, что способствовало диалогу между разными сферами культуры [4, с. 231–232].

Исследовательница выделила два вектора развития символистских идей. Первый направлен на выявление в творчестве первородных образов и идей, мистического понимания мира, где художник выступал в роли посредника между земным и небесным. Источником развития этого вектора являлось: «Распространение мистических тенденций в художественных кругах способствовала активная популяризация мистических учений Востока и Запада в пространстве европейской культуры XIX в., а также основание значительного количества теософских обществ, вдохновленными идеями «Тайной доктрины» Е. Блаватской и «Больших посвященных» Э. Шюре [4, с. 236]. Также для символизма характерно приближение к идеям буддизма и индуизма благодаря иррационалистической концепции А. Шопенгауэра. Кроме того, автор пишет о том, что стержень поисков символистов заключается в том, что искусство приближается к выявлению скрытой сущности мира благодаря постижению «неизвестного». К этому выводу пришел М. Метерлинк, вдохновленный мистическими озарениями платонизма и неоплатонизма, средневековыми теориями, произведениями христианского мистика, теософа, ученого и изобретателя Э. Сведенборга и католического философа, основоположника политического консерватизма М. де Местра [4, с. 236–237].

Другой вектор – индивидуально-психологический, который направлен на создание новых, неповторимых символических образов, определенных авторской фантазией и особенностями внутреннего мира художника. И эти представления были связаны с повышенным вниманием к новым на то время психологическим концепциям [4, с. 237].

Принципиальное отличие символических образов художников XIX века от предыдущих периодов заключается в увеличении роли многовекторности и вариантности их толкований. Поэтому, «индивидуалистические образы символистов провоцировали создание многочисленных герменевтических кругов новых смыслов, которые зависели от глубины и специфики внутреннего мира воспринимающего» [4, с. 238].

Обращение к религиозно-мистической проблематике у символистов было одной из главных особенностей. Но, в отличие от предыдущих эпох, вовсе не ограничивалось христианскими сюжетами, которые приобрели своеобразные, неканонические, авторские особенности. Например, творчество О. Редона, который создал большое количество мистических, таинственных, немного пугающих произведений. Мистико-символистской атмосферой пропитаны произведения Ф. Ходлера. Также мистико-демонические образы создавали Ф. Ропс, Ф. Кнопф, Ф. фон Штук, М. Чюрленис. Глубоким мистицизмом наполнены зарисовки М. Врубеля для росписей Владимирского собора в Киеве, которые так и не были реализованы. Не без наличия мистически окрашенных, ирреальных, потусторонних образов некоторые работы Г. Моро: «Трое волхвов», «Ангелы в Содоме», «Христос в Гефсиманском саду», «Саломея», «Явление» [4, с.242–245].

Иной вектор интересов символистов был продиктован повышенным интересом к темной стороне человеческой личности, ее демонической сущности. Первые ростки эстетизации злого начала были заложены еще романтиками. Особенное значение приобретает образ «женщины-демона», «роковой женщины. Иррационалистичный образ чувственной женщины был призван разрушить рационалистичную мужскую цивилизацию, которая изжила себя в конце XIX века. Вместе с тем, демонизм женской природы возник еще у прерафаэлитов. Он воплотился в творчестве Ф. фон Штука, Г. Моро, О. Уайльда, графических произведениях О. Бёрдслея, Г. Климта. Ужасающие, страшные, потусторонние образы видим на полотнах Ф. Кнопфа, Ж. Дельвиля, Ф. Купки, А. Кубина, Дж. Энсора, особо к этой теме подошел и М. Врубель, который придал своему «Демону» символический образ силы духа человека [4, с. 246–248].

С другой стороны, существовал противоположный женский образ – романтический и утонченный, который нашел свое выражение в кругу представителей групп и объединений «Наби», «Голубая роза», «Мир искусств». Например, идея Вл. Соловьева о Софии, о вечной женственности, через которую можно познать божественную мудрость нашла воплощение у представителей «Мира искусств» [4, с. 250].

Еще одна особенность символизма, о которой также пишет С. Стоян – это мотив смерти. Каждый художник по-своему подошел к данной тематике. Например, Дж. Энсор иронично изображает необратимость конца человеческого существования. А вот А. Бёклин обращается к этой теме с философско-мистической точки зрения. Его знаменитое полотно «Остров мертвых»: «<...> становится визуальной рефлексией проблемы человеческой смертности, обращая нас к образам античного мифа, в котором души умерших отправляются на уединенный остров, переплывая подземную реку Ахерон на лодке в сопровождении неизменного проводника Харона» [4, с. 249]. Атмосферой смерти и депрессивности проникнуты работы Э. Мунка, безнадежностью – А. Кубина.

Следующий вектор символизма – это обращение к этнонациональному колориту разных культур. Например, он явно себя проявил у М. Врубеля, у П. Гогена в его таитянских работах. Этнонациональная тематика также сильно повлияла на украинских художников представителей символизма, но об этом речь пойдет немного позже.

Кроме этого, С. Стоян указывает еще два направления символизма. Одно из них – литературность – обращение художников к образам классической и современной им литературы и визуализация сюжетов на полотнах: Г. Моро, О. Бёрдслей, О. Редон, М. Врубель и др. Другое – обращение к давней мифологии или создание собственных мифологем: Г. Моро, А. Бёклин, М. Шагал, М. Чюрленис и др.

Итак, кратко рассмотрев художественные течения декаданс и символизм, можно прийти к следующему заключению: декаданс и символизм не являются синонимами. Очень четко подмечает Г. Косиков: «Разница ... между двумя литературными направлениями оказалась в том, что "декадентская душа" стремилась отгородиться от отвратительной для нее реальности, замкнуться в собственной скорлупе ... тогда как "символистская душа" ... искала слияния индивидуальных "я" как друг с другом, так и с "душой миропорядка"» (цитируется по работе Р. Ткаченко [5, с. 22]). Декаданс – общее обозначение кризисных, упадочных явлений в философии, эстетике, искусстве и литературе (прежде всего в их нереалистических течениях) конца XIX – начала XX веков [7, с. 63]. Вместе с тем, это не кризис искусства, а искусство, отражающее кризисное состояние [8, с. 142]. Декаданс это и универсальное понятие, которое наглядно проявляется в различных культурно-исторических эпохах. Хотя он и проявился, прежде всего, в литературе, его не следует называть только лишь литературным направлением, поскольку он не был связан с конкретными стилистическими особенностями. Символизм же – это прежде всего, отражение действительности в определенных символах, мистическое постижение мира, религиозные поиски, и т.д. Очень убедительно разделяет эти понятия Н. Тишунина: «"декаданс", или

“декадентство”, – это не литературное направление, а определенное умонастроение, связанное с ощущением упадка жизненных сил, усталости, изнеможения, бессилия, безволия. При этом в декадентской литературе подобное настроение эстетизируется, т. е. происходит своеобразное любование своей обреченностью, превращение настроения в некое подобие литературной игры. В декадентстве есть известная доля “ненастоящности”, позы, своеобразного литературного актерства. Символизм же – это специфический способ художественного философствования, а сама философия, воплощенная в искусстве символизма, явилась следствием трагического сознания эпохи» [9, с. 64].

А еще хочется добавить: «Но все же не стоит забывать и тот факт, что символизм, в отличие от декаданса, – это прежде всего литературное направление, которое в своем стремлении символизировать мир имеет дело с конкретными образами-символами» [3, с. 30].

Первые попытки теоретических обобщений о декадансе появляются в украинской науке одновременно с утверждением данного феномена в конце XIX – начале XX века. Отдельные статьи и эпистолярное наследие И. Нечуя-Левицкого, И. Франка, С. Ефремова, Леси Украинки и других содержат ценные замечания, акценты, нюансы по поводу декадентских веяний в тогдашнем литературном процессе. Однако весь этот массив замечаний характеризуется терминологической недифференцированностью, которая, между тем, сохранилась до второй половины XX века, а также преимущественно страстно негативным отношением к объекту наблюдений. Теоретическому осмыслению декаданса в европейском масштабе посвящены дельные соображения Д. Затонского и Д. Наливайко. Отдельный раздел отведен «украинскому упадничеству» в монографии Т. Гундоровой «Проявление слова. Дискурсия раннего украинского модернизма. Постмодерная интерпретация». Попытку комплексного анализа декадентства совершил Я. Полищук. В Украине декадентство в основном считалось явлением вторичным, ибо занималось настроениями падшей аристократии, игнорировало национальную идею. На материале поэзии представителей «Молодой музы» очевидно, что декаданс как умонастроение эффективно прогрессирует на уровне тематики, мотивов, тональности комплементарно сосуществуя с символистской техникой письма [5, с. 10, 23]. В украинской литературе декадентство отобразилось в произведениях В. Винниченко, О. Луцкого, В. Пачовского и др. Писатели-декаденты группировались вокруг львовского издательства «Молодая муза» и киевского журнала «Украинская хата».

В начале XX века символизм стал проявлять себя и в украинской культуре. Например, символистские мотивы проявились в творчестве Федора и Василия Кричевских, Михаила Жука, Петра Холодного, Анатолия Петрицкого, Всеволода Максимовича, Марии Синяковой и др. Символизм также выразил себя как в поэзии (Н. Филянский, Г. Чупринка, В. Пачовский, П. Тычина, М. Рыльский, Д. Загул, В. Чумак, В. Эллан-Блакитный, В. Ярошенко, О. Слесаренко) так и в прозе (О. Кобылянская, Г. Михайличенко, А. Заливчий, ранние Н. Хвелевой и А. Головки). Вершиной украинского символизма считают сборник П. Тычины «Солнечные кларнеты».

Об украинском символизме пишет В. Зиневич. По его мнению, отечественный символизм был явлением запоздалым. Национальное возрождение стимулировало украинских художников к необходимости самоопределения и признания украинского искусства как самостоятельного на фоне Европы. Поэтому на концепт украинского символизма имел большое влияние национальный фактор. Конечно, у каждого писателя идеи символизма выразились в разной степени, кто-то глубже погрузился в его идеи, для кого-то он стал лишь частью творчества. Большую роль в создании национального типа символизма играла символика устного народного творчества. Украинских символистов беспокоил вопрос культуры философского содержания, вопрос «новой украинской культуры» и связь между личностью и миром. Украинский символизм опирался на кордоцентрическую философию Г. Сковороды и П. Юркевича, использовал жанры украинского фольклора, историко-

культурные параллели, отразил актуальные проблемы украинской нации, в нем меньше оккультизма, мессианства и эзотеризма [10, с. 355, 357]. Далее автор отмечает, что в украинском символизме «находим идиллию прошлого, совмещенную с мифом об Аркадии у А. Олеся, М. Яцкива, культ древнего язычества у Коцюбинского, переосмысление прошлого ради разоблачения внутренней сущности у Г. Чупринки и Вороного» [10, с. 357]. Эти наблюдения подчеркивают не что иное, как проявление ностальгии, тоски о прошлом, о рае, который потерял человек, совершив грехопадение, обращение к древнему язычеству, которое плотно срослось с традициями христианства, и к прошлому как таковому. Это еще раз доказывает важность существования ностальгии в начале XX века, ее влияние на формирование искусства и культуры в целом.

С установлением советского режима, символизм постепенно приходит в упадок, уже в 1934–1937 году большинство бывших символистов, даже те, которые приняли «пролетарские» позиции, были уничтожены, расстреляны или погибли в концлагерях: Я. Савченко, О. Слисаренко, Д. Загул, В. Ярошенко, К. Полищук, Л. Курбас, И. Крушельницкий, В. Бобинский и др. Однако традиции украинского символизма и его художественные установки продолжались в 20-е годы в эмиграции в творчестве А. Павлюка, Т. Осьмачки, В. Барки, М. Ореста, О. Зуевского.

Символизм проявился непосредственно и в музыке, его особенности воплотились в творчестве Р. Вагнера, Я. Сибелиуса, А. Скрябина, С. Рахманинова, Г. Форе, в украинской музыке очень ярко в творчестве Ф. Якименко, в таких произведениях: фортепианный цикл «Рассказы мечтательной души», «Уrania. Муза небес. Фантастические эскизы для фортепиано», «Два фантастических эскиза» ор.33, «Звездные сны» ор.42, «Страницы причудливой поэзии» ор.43, «Фантастическая соната», «Соната-фантазия», «Фантастическое рондо», «Гармоничные капризы» и др.

Возвращаясь к рассмотрению проблемы ностальгии, следует обратиться к словам Н. Хренова: «С символизмом связана реабилитация мифа, а также символических форм сознания и мышления, столь значимых для культур прошлого. Символизм не существует без ярко выраженного ретроспективизма, ведь проявляя интерес к разным существовавшим в истории культурам, в особенности к Средневековью, он пытается восстановить в правах сверхчувственную реальность, которая в эпоху секуляризации не существует» [11, с. 20]. Для данного исследования данное мнение не только еще раз подтверждает наличие ностальгических переживаний в эстетике символизма, но и говорит о ностальгии как о ключевой особенности символизма.

Ностальгия – это сложное явление, которое изучают многие современные исследователи в разных областях гуманитарной науки. Тем не менее, дать исчерпывающий ответ на вопрос, что же такое ностальгия, является непростой задачей.

Как пишут исследователи Е. Голованенко и О. Скварча, само понятие «ностальгия» впервые встречается в «Одиссее» Гомера, а также это слово можно найти в лирике и драматургии Сапфо, Эсхила, Софокла, Каллимаха, в трудах философов – Платона, Плутарха, Афиней и др. Первоначально оно означало болезненную тоску по родине или месту, где много прожито, затем значение расширилось до меланхолической тоски по какой-либо желаемой вещи или чему-либо, наконец, стало ассоциироваться с неудовлетворенным желанием. Ностальгия – это также чувство тоски по кому-либо или чему-либо. Именно в этом значение его понимали в эпоху античности, в этом же значении мы понимаем его и сейчас. Однако сам термин, был предложен в 1688 году швейцарским врачом Иоганном Хофером [12, с. 53–54]. И. Хофер обратил внимание на особое недомогание иностранных студентов, приехавших в Швейцарию учиться, также этот недуг была довольно распространён среди солдат, которые воевали вдалеке от родины. Поначалу он назвал этот синдром «филопадридомания» (мания любви к своему отечеству). Во втором издании работы Хофера был использован другой термин, «потопадриалгия», основанный на

греческом слове *rothos*, которое означает «желание того, что отсутствует или утрачено», и может быть переведено буквально как «острое стремление к утраченному отечеству». Болезнь, изначально обозначавшаяся немецким словом *Heimweh* (тоска по родине), получила наименование «ностальгия» (*nostalgia*), составленное из греческих слов «возвращение» (*nostos*) и «боль» (*algos*). [13, с. 78]. Иоганн Хофер считал ностальгию самостоятельной болезненной сущностью. Так из тоски и переживания ностальгия превратилась в вполне реальную физическую болезнь. В конце XVIII века люди стали бояться долгих отлучек от дома, так как узнали, что это грозит ностальгией, которая в свою очередь может иметь летальный исход. В это же время изучалась связь между тоской по дому и преступлениями: приступам ностальгии приписывали случаи поджогов, убийств, драк и насилия. В 1806 году в книге «Безумие» Т. Арнольд вводит термин «ностальгическое безумие» и утверждает, что пациенты, страдающие затяжной ностальгией, неспособны жить без посторонней помощи и нуждаются в психиатрической госпитализации. Военные психиатры Фликер и В. Вейсс (подполковник латвийской армии) отмечают, что во всех крупных войнах, начиная с наполеоновского времени, ностальгия неоднократно регистрировалась военврачами. Основываясь на своем собственном исследовании в армии во время второй мировой войны, Фликер и В. Вейсс характеризуют ностальгию как полет из болезненного настоящего в приятные аутентичные мысли о «доме». Таким образом, диагноз «ностальгия» годами применялся к различным патологическим реакциям на разлуку с «домом» [13, с. 78]. Однако к концу XIX века с развитием патологической анатомии и множеством открытий в сфере бактериологии, ностальгия постепенно потеряла свое значение, которое ей придавала медицина эпохи романтизма. К началу XX века осталась одна область, где ностальгия сохранялась – это психиатрия [14, с. 21–22].

Исследователь Я. Ярмач очертил теоретические подходы к определению понятия ностальгия. Так, он пишет о близости ностальгии к понятию «рефлексия», называя ностальгию видом моральной рефлексии. Нужно отметить, это определение ранее уже давал в своей работе другой исследователь – Е. Новиков в диссертации 2009 года, посвященной глубокому изучению проблемы ностальгии. «Ностальгия содержит в себе элемент рефлексии, так как подразумевает сравнение прошлого с настоящим <...> Это позволяет назвать ностальгию способом моральной рефлексии» [15, с. 139]. Автор поясняет, что в обоих случаях присутствует неудовлетворенность: у «ностальгии» – невозможность возвращения прошлого, у рефлексии – невозможность познать истину. Интересно также рассмотрение ностальгии как тоски высшего порядка – поиски Бога, счастливой жизни, Высшего (духовного) мира – все это светлое ностальгическое воспоминание о существовании «высшей истины» и человеческое желание вновь найти ее полноту, найти и вспомнить свое предземное существование [16, с. 31]. Также он обращает внимание на восприятие ностальгии Ж.-Ж. Руссо, который воспринимал ее как тоску по неиспорченному миру сельской местности, которая связана с природой. А И. Кант писал, что «тоска по родине чаще охватывает людей с таких провинций, в которых мало денег и где есть сильные родственные связи, нежели людей, которые имеют прибыль, и которые выбрали своим девизом: *patria ubi bene*» (цитируется по работе Я. Ярмача [16, с. 31 - 32]). Кроме того исследователь Ярмач говорит, что проблема ностальгии привлекла внимание Ф. Ницше, у которого сверхчеловек предается ностальгии по животному царству, которое не обременено цивилизацией. М. Хайдеггер рассматривал ностальгию не как тоску по прошлому, но как тоску по целому как настоящему – он определяет ностальгию как «фундаментальное настроение философствования и вопроса о мире, конечность и обособленность» [цит по Ярмач, 16, с. 32]. Также он анализирует ряд научных теорий исследователей XX века касательно проблемы ностальгии. Например С. Бойм пишет: «В XX веке ностальгия идет рука об руку с китчем. Ностальгия коммерциализируется и приватизируется, превращается в ассортимент сувениров персонализированных на любой вкус» (цитируется по работе

Я. Ярмака [16, с. 32]). Американский философ Ф. Джеймсон высказывает мысль о том, что в эпоху постмодернизма на смену историческому опыту приходит ностальгия, которая понимается как убедительно визуальный феномен, апогей культуры медиаобразов. Российский исследователь Е. Новиков считает, что изучение ностальгии должно носить междисциплинарный характер, потому рассматривает ее в разных аспектах связанных с проблемой прошлого, памяти, патриотизма и старости. Исследователь полагает, что ностальгия «играет в целом положительную роль в индивидуальной жизни человека, и в социуме. <...> в личной жизни она способствует утверждению идентичности человеческого "Я", укрепляет связь с ранними этапами жизни, со своим "корнями" ... На социальном уровне она способствует сохранению нравственных и культурных ценностей прошлого, языка, примиряет в душах людей прошлое с настоящим» (цитируется по работе Я. Ярмака [16, с. 35]). Также автор анализирует работы современных зарубежных исследователей (С. Кроувела, С. Кейси, Д. Харта, Д. Вилсон, С. Стюарт, Д. Лоуненталя, Г. Беундерса) и приходит к выводу, что феномен ностальгии имеет как своих приверженцев, так и противников. По его мнению, ностальгия несет в себе моральный заряд, который влияет на действия, поступки, жизнь и творчество отдельных людей и целых классов. И, тем не менее, несмотря на большое количество исследований ностальгии, Я. Ярмак считает, что все же трудно дать единое четкое определение этому феномену. Однако говорит о том, что ностальгия отличается от обычных воспоминаний – не только своим идеализированием прошлого, но и сравнением прошлого с настоящим. Желанием побывать в этом прошлом, так чтобы сохранить дистанцию, и благодаря этой дистанции ностальгию можно назвать путешествием в прошлое без страха и чувства вины, а также желанием «тоски по целому» [16, с. 36].

Кроме детального анализа феномена «ностальгия», исследователь вводит новое понятие – «музыкальная ностальгия», связанное, прежде всего, с тоской по культуре эпохи романтизма, так как именно она является кульминацией развития традиционного европейского искусства и академической музыки. Ведь именно в эту эпоху происходит взлет и развитие композиторской техники, выразительных возможностей, утонченности музыкального языка [7, с. 144]. Добавим, что в XIX веке формируются многие композиторские школы: Украина, Россия, Норвегия, Венгрия, Чехия, Польша, и др. Польский исследователь Б. Почей, называя ностальгию «разновидностью романтической тоски», приводит примеры произведений, которые появились вследствие ностальгии: «Пан Тадеуш» А. Мицкевича, мазурки и полонезы Ф. Шопена, песни из цикла «Волшебный рог мальчика» Г. Малера (цитируется по работе Я. Ярмака [17, с. 144]). Следует согласиться с мнением Я. Ярмака о том, что ностальгическое переживание очень характерно для романтиков. Кроме того, символизм во многом продолжал «традиции» романтизма, о чем в своей работе «Русская музыка начала XX века» ранее писала Т. Левая. Проявление ностальгических переживаний можно узреть в таких чертах романтического мировоззрения, как побег в мир природы, в мир экзотики, погружение в фольклор и сказку. Романтики обречены на постоянный поиск лучшего мира, такого, в котором возможно найти убежище себе и спокойствие своей душе. На самом деле это своего рода также ностальгия. К романтическому «ностальгическому комплексу» также возможно отнести так называемый «мотив мировой скорби», который, как известно, наиболее ярко выразился в творчестве Дж. Байрона. Он характеризуется разочарованием в окружающем мире, и, соответственно, поисками мира лучшего, желаемого, идеального. Этот мотив характерен для творчества многих романтиков.

Далее в статье Я. Ярмак размышляет о том, что ностальгия может быть сильным творческим импульсом. Так, в музыкальной сфере под понятием «потерянного отечества» может выступать как отдельная эпоха (например барокко или романтизм), или определенный жанр – жанр григорианского хора или полифонии. Так же под этим понятием

исследователь предлагает понимать творчество великих композиторов прошлого: Д. Палестрины, К. Монтеверди, И. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, и др., что характеризуется в творчестве композиторов стилизациями, реминисценциями, аллюзиями, цитированиями и др [17, с. 145]. Таким образом, состояние музыкальной ностальгии становится характерным для композитора или для исполнителя, который тоскует по музыкальному языку прошлого. Этот музыкальный язык прошлого также можно назвать своеобразным потерянным музыкальным отечеством. Автор также понимает «потерянное музыкальное отечество» в прустовском смысле – смысле потерянного времени, но не целиком, так как благодаря ностальгии оно имеет вневременное бытие [17, с. 145]. Далее Я. Ярмач говорит о том, что на первый взгляд нет ничего удивительного в обращении к прошлым стилям или эпохам, но в начале XX века «со сменой художественных ориентиров в российском и европейском искусстве, культурные достижения эпохи романтизма для многих художников приобретают особенное – ностальгическое значение» [17, с. 145]. Исследователь приходит к выводу, что тоска по музыкальной европейской традиции и по религиозности в искусстве стала главным выразителем ностальгии в музыкальном искусстве начала прошлого века. Вместе с этим Я. Ярмач предлагает классифицировать модусы ностальгического – «ретроспективный» (традиционный) и «религиозный» (духовный). Так, ретроспективный модус исследователь поясняет как опору на классические европейские традиции, которые подразумевают понятия лада, тональности, законы классической гармонии и формы, нежелание приспосабливаться к законам нового времени и особенное понимание необходимости беречь связь с культурой предыдущих поколений. Иными словами здесь имеется в виду нежелание определенных представителей культуры следовать новомодным тенденциям начала XX века, желание остаться верным традициям уходящей эпохи. Среди таких деятелей культуры Я. Ярмач называет И. Бунину, В. Ходасевича, С. Рахманинова, Н. Метнера, И. Ильина, Б. Пастернака. Также, исследователь определяет, что понятие «музыкальной ностальгии» непосредственно связано с традицией сохранения связи с прошлым. Здесь хочется добавить ряд украинских композиторов, которые в целом также остались верны традициям: Н. Леонтович, Я. Степовой, К. Стеценко, В. Косенко, В. Барвинский, Ф. Якименко и др.

Понятие «религиозности» автор считает одним из составляющих ностальгического чувства. И считает, что в традиционной музыкальной культуре с опорой на религиозность в принципе заложена ностальгичность, которая пытается разбудить в человеческой душе ностальгическое воспоминание о райском существовании через музыку. Как подтверждение этого Я. Ярмач приводит цитаты известных композиторов (И. Баха, Г. Генделя и Л. Бетховена) суть которых заключается в глубоком религиозном чувстве, воспевании небесной красоты и преображении человека. В связи с этим автор резюмирует, что существовала единая музыкальная европейская традиция с опорой на религиозное мироощущение. А появление ностальгии по европейской музыкальной традиции в начале предыдущего века исследователь связывает именно с отходом большинства композиторов от принципов классико-романтической логики [17, с. 146].

Термин «музыкальная ностальгия» определяется Я. Ярмачом в широком и узком смысле. В узком смысле музыкальная ностальгия – «это особенное экзистенциальное состояние, связанное с рефлексией, которое характерно для композиторов и исполнителей, применяющих в своем творчестве способы или стили написания, обработки или исполнения музыки, которая на сегодняшний день не есть актуальной и относится к культурным традициям ближнего или далекого прошлого». В широком смысле музыкальная ностальгия это «особенное экзистенциальное состояние осознанной тоски по музыкальному языку прошлых эпох, который служит для художника (творческого человека) своеобразным "ностальгическим опытом" и характеризуется воплощением в композиторском или

исполнительском акте творческих заданий и основ, которые коренятся в музыкальных стилях и произведениях прошлых эпох» [17, с. 147].

Российская культура данного периода переживает «культурный ренессанс», который позже назовут «Серебряным веком». Исследователь Я. Ярмач пишет: «ностальгическая тематика издавна присутствует в художественной культуре, а в некоторые критические периоды истории, ностальгия может усиливать свои проявления в жизни и творчестве отдельного человека или общества в целом. Исторические события и некоторые определенные тенденции развития спровоцировали неслыханный всплеск ностальгической тематики в литературе, в первую очередь в поэзии, и музыке, очертивши, таким образом, одну из особенностей российской культуры обозначенного периода – а именно ностальгичность» [18, с. 3]. Нужно отметить, что в период конца XIX – начала XX века Украина пребывала как под влиянием серебряного века, так и под воздействием австро-венгерской культуры. М. Ржевская пишет: «Украинские губернии, которые находились в составе Российской империи, управляемые крайне централизованной властью, функционировали в тесном и непосредственном взаимодействии, <...>. Тут происходил постоянный обмен, людьми, идеями, тенденциями» [19, с. 32]. Естественно и то, что талантливые художники стремились реализовать себя в столицах – Санкт-Петербурге и Москве. Ведь высшее музыкальное образование до 1913 г. можно было получить либо в этих двух городах, или в западных консерваториях. Поэтому существовало так сказать единое культурное пространство, которое находилось в постоянной динамике. А это значит, что ностальгия в этот период проявила себя и в украинской культуре.

Основываясь на выше сказанном следует отметить, что понятие ностальгии известно с древних времён. Однако, на рубеже XIX и XX вв. ностальгия проявляется очень остро, так Т. Левая пишет: «...вкус к "позапрошлому", антикварному не в меньшей степени характеризовал искусство и культурный быт России конца XIX – начала XX века, нежели поиски нового, неизведанного... Журнальная пресса тех времён буквально пестрит сообщениями, о выставках античной скульптуры, старинной живописи и зодчества; в ней можно встретить научные эссе, посвящённые искусству Древней Греции и Византии, России елизаветинский эпохи, истории русской литографии, античному хору, древней итальянской пантомиме и т. д. и т. п.» [20, с. 77].

Хочется обратить внимание на факт написания первой фундаментальной монографии об украинской истории, «История Украины Руси» М. Грушевского в 10 томах. «Первый том» был опубликован в 1889 году «История Украины Руси. Также нужно отметить существование специализированных изданий, которые были посвящены украинской истории. Прежде всего, это исторический журнал «Киевская старина», который в те времена считался одним из лучших в Европе. Он выходил с 1882 по 1906 год, и сосредоточил вокруг себя все передовые научные силы того времени. Его редакторами в разное время были: Ф. Лебединцев, О. Лашкевич, Е. Кивлицкий, В. Науменко. Журнал издавался на русском языке, но последний год своего существования – на украинском, под название «Украина». Статьи издания были достаточно основательными и развёрнутыми, только первый том 1882 года, за январь – март, содержит около шестиста страниц. Тематика статей была очень разнообразной: археология, история, этнография, литература, религия, библиография, мемуаристика, эпистолярный, языкознание и др. На страницах журнала освещалась культурно-образовательная деятельность, публиковались различные исторические документы и научные материалы, и др [21]. Подобный журнал по истории и истории литературы «Голос минувшего» издавался в Москве, но гораздо позже с 1913 – по 1923 год. Еще один историко-литературный журнал «Наше прошлое: журнал независимой исторической мысли» выходил в Киеве. Он издавался с 1918–по 1919 год. Среди авторов были такие имена: Д. Багалий, В. Данилевич, Ф. Эрнст, М. Могилянський, В. Модзалевский, Д. Овсянко-Куликовский, М. Плевако, В. Романовский, А. Сластийон, К. Широцкий,

Д. Щербаковский, В. Щербина и другие <sup>1</sup>. Интерес к тщательному исследованию истории, ее анализ на рубеже двух веков указывает на признаки ностальгии.

Исследовательница С. Павлычко пишет, что для конца каждого века является характерным взгляд в прошлые сто лет, их оценка и переоценка, так было в конце XVIII столетия, так завершился и XIX век [22, с. 10]. Автор не говорит о ностальгии, но возвращаясь к словам Я. Ярмака можно заключить, что этими «критическими периодами истории» можно назвать завершения века, и ностальгия проявляется как один из факторов переосмысления бытия.

В Украинском искусстве конца XIX – начала XX века ностальгичность выразилась в творчестве С. Васильковского, который писал исторические полотна «Казак в степи», «Казачья левада». Художник также собирал и изучал памятники старинного украинского искусства. В 1900 году вместе с М. Самокишем создает альбом «Из украинской старины». На историческую тематику писал картины А. Мурашко («Похороны кошевого»), О. Сорохтей хорошо известен своими картинами на историческую тематику «Сбор дружины на рать», «Княжий город», «Казак в походе», «Бандурист» и др. Также у него есть религиозные композиции – серия страстей Христовых.

М. Бойчук стал родоначальником нового направления монументального искусства – неовизантизма – положив в его основу органическое сочетание традиций древнерусской иконописи с конструктивными особенностями византийской живописи.

В музыке ностальгия проявила себя по-разному. Так, И. Скворцова пишет, тоской по гармонии, которая проходит, наполнена музыка С. Рахманинова и А. Лядова, ностальгией проникнуто и творчество Н. Метнера [24, с. 192]. Для композиторов перелома веков было характерно обращение к прошлым стилям. В частности, неоклассицизм стал одной из черт стиля композиторов С. Танеева, К. Лядова, раннего С. Прокофьева, А. Станчинского, И. Стравинского, П. Хиндемита, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, Г. Форе, Д. Мийо, А. Оннегера, в украинской музыке – Н. Лысенко, К. Стеценко, В. Косенко.

Ко всему, о чем речь шла выше, следует добавить также и интерес к возрождению старинных инструментов в начале XX в., а именно клавесина. Определяется перспектива «исторического исполнительства» – большого пласта исполнительской культуры. На рубеже

---

<sup>1</sup> Чувство тоски можно усмотреть в высказываниях выдающихся деятелей поколения рубежа веков, например, А. Блок писал следующее: «Хорошо было верить, что жизнь постепенно налаживается по законам разума, что в природе царит гармония, что просвещение делает мораль благородной, а искусство постепенно проникает во все слои общества, что люди учатся или почти научились уважать священные права, и что личности эти права заслуживают». Выдающийся деятель науки, основатель кибернетики Н. Винер вспоминал: «Нынешнее поколение, которое выросло в ситуации кризиса и связанных с ним проблем, вряд ли могло себе представить, каким страшным ударом была война для моих современников. Воспитанные с детства в уверенности, что викторианское благополучие, которое задержалось, является естественным положением человечества, мы верили, что в результате медленной, но неизбежной эволюции постепенно возникнут еще более благоприятные условия существования. Даже теперь, через сорок лет, нам трудно себе представить, что эта длительная цепь катастроф, через которые мы прошли, и есть нормальная жизнь. Мне кажется, что у каждого из нас время от времени появляется таинственная мечта проснуться в один прекрасный день, и снова вернуться в размеренную, спокойную жизнь начала века» (цитируется по работе М. Друскина [23, с. 7–8]). Такие ностальгически окрашенные размышления, выразились в различных формах: ностальгии по утраченному мироощущению, которая вызвана разочарованием в собственном поколении – звучит в словах А. Блока, но Н. Винер, человек, который пережил две разрушительные войны, ностальгирует по спокойному прошлому.

веков первыми в этом становятся французские музыканты, «Schola cantorum» В. д'Энди и «Общество старинных музыкальных инструментов», которые начали производить такие инструменты как клавикорд и клавесин [25, с. 50]. Кроме того, на рубеже веков Арнольд Долмеч стал производить не только клавесины и клавикорды, но и другие старинные инструменты: лютни, виолы, продольные флейты, спинеты и вёрджинелы. Его деятельность послужила толчком к развитию движения возрождения старинных инструментов в Англии и США. Также внимания заслуживает и работа немецких производителей: В. Хирла, И. Штайнберга, О. Макса, К. А. Прайфера, фирмы «Нойперт», «Мендлер-Шрамм». Возрождение инструментов естественным образом «притягивало» исполнителей. Среди основоположников клавесинного исполнительства нужно назвать Л. Дьемера, который в 1895 году вместе с Л. ван Вефельгемом, Ж. Дельсаром и Л. Грийе основал «Общество старинных инструментов». Это был первый регулярный ансамбль начала XX века, который послужил образцом для создания подобных коллективов. Также большое значение имела исполнительская деятельность А. Долмеча, который объединил в себе новый тип музыканта – мастер-исследователь-артист. Лидировала в возрождении клавесина и других старинных инструментов – Франция. Польская клавесинистка В. Ландовская сделала Париж центром своей международной деятельности, и именно с ее именем связывают окончательное утверждение клавесина, как равноправного концертного инструмента [26, с. 15–17]. Известный факт, что специально для нее М. де Фалья и Ф. Пуленк, написали концерты для клавесина с оркестром.

В начале XX века в Российской империи существовало движение «баховского возрождения», которое было представлено циклами концертов А. Зилоти из произведений И. Баха. А симфоническая капелла А. Булычева ставила своей задачей пропаганду классической и доклассической хоровой и вокально-инструментальной музыки. Музыка баховской и добаховской эпохи исполнялась на Исторических концертах С. Василенко при РМО (Русское музыкальное общество) [27, с. 39].

Также активную деятельность вело Музыкальное общество имени Н. Д. Леонтовича, сформированное в 20-е годы и Ассоциация современной музыки (АСМ) при этом обществе<sup>2</sup>. Деятельность общества велась в нескольких направлениях: музыкальном, музейном, композиторском, хоровом, издательском и переводческом. Благодаря организации им. Н. Леонтовича, были учреждены ряд учебных студий и школ, музыкальные коллективы. Одним из направлений деятельности музыкального общества была демонстрация старой музыки и ознакомления с ней широких масс населения. В частности, в Киеве был организован «цикл исторических концертов-лекций из украинской музыки» [28, с. 30]. Кроме того, на Харьковщине существовал известный «Ансамбль старинных народных инструментов им. Андреева» [28, с. 126]. В репертуаре коллективов общества Леонтовича были произведения Г. Генделя, Л. Боккерини, К. Глюка, В. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Мейербергера, и др. Все это свидетельствует об огромном интересе к прошлому, стремлению возродить его. Здесь хочется согласиться с мнением М. Лихтенфельда: «Обращение к сокровищам прошлого и их возвращения к жизни в исторических концертах ставит своей целью не только реабилитацию старой музыки. Оно должно в большей степени служить освещающим прообразом более чистого, глубоко проникновенного и естественного искусства, чтобы вызвать обновление будущего из духа старой музыки» (цитируется по работе Ю. Келдыша и др. [27, с. 39]).

Итак, ностальгия – это сложное и многогранное понятие, которое в принципе всегда можно выделить в любой исторический период, найти ее как в индивидуальных, так и

---

<sup>2</sup> «Стоит добавить, что несмотря на неоднократно декларируемую ориентацию на изучение и исполнение новейших музыкальных произведений, Ассоциация популяризирует также музыку прошлых эпох» [29, с. 163 - 164].

коллективных рефлексиях. Однако больше всего ностальгия проявляет себя в особые, критические моменты истории, такие как перелом двух веков, когда происходит переосмысление истории, что и вызвало интерес к историческим артефактам, основание исторических журналов российских и украинских, возрождение старинных инструментов и организации концертов старинной музыки обществами РМО и Музыкального общества Леонтовича и т. д. Наряду с этим взглядом назад существует и тоска по наступающему, неизвестному будущему, ожидание и надежды на перемены. Именно на переломе XIX и XX веков возникает всплеск ностальгии в искусстве, и в повседневной жизни. Так исторически совпало, что перелом веков проходил под влиянием декаданса и символизма. Ретроспективность в творчестве художников и композиторов, которая связана с обращением к мифам, античной и религиозной тематики, неоклассицизму, подчеркнули ностальгию по «золотому» прошлому. А символизм вообще не существовал без ярко выраженного ретроспективизма, что еще раз доказывает не только существование ностальгии в период «fin de siècle» но и ее влияние на формирование культуры того периода в целом.

#### Список литературы.

1. Модернизм. Новейший философский словарь. URL: <https://gufo.me/dict/philosophy/МОДЕРНИЗМ> (дата обращения 22.05.2020).
2. Ткач Л. Н. Художественные модусы украинского декаданса (компаративный аспект). Автореферат кандидатской диссертации, Днепропетровск, Днепропетровский национальный университет им. Алеся Гончара, 2008. (Ткач Л. М. Художні модуси українського декадансу (компаративний аспект). Автореферат кандидатської дисертації, Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет ім. Олесь Гончара, 2008)
3. Савельев К. Н. Исторические портреты английского декаданса. Магнитогорск: МаГУ, 2008.
4. Стоян С. П. Культурно-исторические метаморфозы символизма в европейском изобразительном искусстве. Киев: Издательство «Миллениум», 2014. (Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві. Київ: Видавництво «Міленіум», 2014).
5. Ткаченко Р. П. Декаданс как проблема авторского сознания в украинской литературе конца XIX – начала XX века. Автореферат кандидатской диссертации: Киев, Киевский национальный ун-т им. Тараса Шевченка, 2004 (Ткаченко Р. П. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Автореферат кандидатської дисертації: Київ, Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, 2004).
6. Турчин В. Восьмидесятые... жажда перемен. В книге: Европейский символизм. Под. ред. И. Е. Светлова. Санкт-Петербург. АЛЕТЕЙЯ, 2006. С. 10 – 30
7. Декаданс. Словарь литературоведческих терминов. Москва: Просвещение, 1974. С. 63.
8. Савельев К. Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс». Знание. Понимание. Умение, 2007, №1, с. 141 – 147.
9. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века. (Драма, поэзия, проза). Санкт-Петербург, 1994.
10. Зиневич В. В. Украинский символизм: теоретическое очертание. Язык и культура, 2012, т. 7, вып.15, с. 355 – 362. (Зіневич В. В. Український символізм: теоретичний обрис. Мова і культура, 2012, т. 7, вип.15, с. 355 – 362.)

11. Хренов Н. А. Культурологический смысл символизма как художественного направления рубежа XIX – XX веков. В книге: Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века. Под. ред. Н. А., Хренова, И. Е. Светлова. Москва: Государственный институт искусствознания, 2013, с. 13 – 30.
12. Голованенко Е. А. Сква́рча О. Н. Расширение семантического объема слова «ностальгия» в русском языке и включение его в новый круг семантической ассоциации. Филологические трактаты, 2011, Том 3, №2, С. 52–58 (Голованенко Е. А. Сква́рча О. Н. Расширение семантического объема слова «ностальгия» в русском языке и включение его в новый круг семантической ассоциации. Філологічні трактати, 2011, Том 3, №2, С. 52–58)
13. Зинченко А. В. Ностальгия: диалог знания и памяти. Культурно-историческая психология 2009, №2, С. 77 – 85
14. Душенко К. В. Жанр Старобинский. Урок ностальгии. Вестник культурологии, 2016, С. 21 – 23.
15. Новиков Е. В. Нравственный смысл ностальгии. Москва, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 2009.
16. Ярмак Я. А. Понятие «ностальгия»: опыт теоретических подходов. Гуманитарный журнал, 2013, №3. С. 30 – 37. (Ярмак Я. А. Поняття «ностальгія»: досвід теоретичних підходів. Гуманітарний часопис, 2013, №3. С. 30 – 37)
17. Ярмак Я. А. Понятие «музыкальная ностальгия» в российской культуре: первая половина XX века. Вестник ГАРККИИ, №1, 2013. С. 144 – 147 (Ярмак Я. А. Поняття «музична ностальгія» у російській культурі: перша половина XX століття. Вісник ДАКККІМ, №1, 2013. С. 144 – 147)
18. Ярмак Я. А. Ностальгия в контексте эстетических взглядов Н. Метнера: культурологический анализ. Киев, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2015. (Ярмак Я. А. Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз. Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2015).
19. Ржевская М. Ю. На переломе времён. Музыка Неднепровской Украины первой трети XX века в социокультурном контексте эпохи. Киев: Автограф, 2005 (Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005).
20. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпох. Москва: Музыка, 1991.
21. Ефимова В. //К 135-летию журнала «Киевская старина» (1882 – 1907. (Єфімова В. //До 135-річчя журналу «Киевская старина» (1882 – 1907)// <http://pmu.in.ua/virtual-exhibitions/до-135-річчя-журналу-киевская-старина-1882/>)
22. Павлычко С. Д. Дискурс модернизма в украинской литературе. Киев: Лыбидь, 1999 (Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999)
23. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. Москва: Советский композитор, 1973.
24. Сворцова И. Стил ь модерн и русская музыка рубежа XIX – XX веков. Рассуждения на тему в форме свободных вариаций. Музыкальная академия 2005, №4, с. 189 – 194
25. Чернова И. Модерн сквозь призму музыкального исполнительства. Музыкальная украинистика: современное измерение: Киев: ИИФЭ им. М.Т. Рильского, 2009, вып. 4, с. 47 – 52. (Чернова І. Модерн крізь призму музичного виконавства. Музична україністика: сучасний вимір: Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009, вип. 4, с. 47 – 52).
26. Шекалов В. А. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс. Автореферат докторской диссертации, Санкт-Петербург, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2009

27. Келдыш Ю. В., Рахманова М. П., Корабельникова Л. З., Соколова А. М. История русской музыки. Том девятый. Конец XIX – начало XX века. Москва: Музыка, 1994.
28. Бугаева Е. В. Архивное наследие музыкального общества имени Н. Д. Леонтовича. Киев: НБУВ, 2011 (Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Київ: НБУВ, 2011).
29. Волосатых О. Матвей Гозенпуд. Становление художника. Научный вестник Национальной музыкальной академии имени П. И. Чайковского 2015, вып. 113, с. 154 – 175. (Волосатих О. Матвій Гозенпуд. Становлення митця. Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І. Чайковського, 2015, вип. 113, с. 154 – 175)

---

**Article received: 2020-07-29**