

организации оперного текста, ведущее значение ансамблевых сцен в произведениях Моцарта.

Ключевые слова: драматическое, драматическая игра, оперная драматургия, художественная организация, ансамбль.

Regrut V. Dramatic as a factor of opera dramaturgy in W. Mozart's creativity: to the statement of a question. The article raises the question of originality interpretation of dramatic play and phenomenon of dramatic in Mozart's operatic creativity. Identify the key elements of art organization of opera text, leading significance of ensemble scenes in the Mozart's works.

Key words: dramatic, dramatic playing, opera dramaturgy, art organization, ensemble.



УДК 78.03+789

Л. Сергейчук

**«СТРАСТИ ПО ВЛАДИСЛАВУ ЗОЛОТАРЕВУ»
ВЛАДИМИРА РУНЧАКА: ОПЫТ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье предлагается вариант музыковедческой интерпретации произведения современного украинского композитора В. Рунчака «Страсти по Владиславу» как пример сотворчости композитора и музыковеда в достижении успешного диалога композитор — слушатель. Рассматриваются специфические механизмы и общие законы музыкального творчества, которые способствуют пониманию музыкального явления.

Ключевые слова: музыкальный язык, знак, символ, каноничность.

Бесспорна мысль о том что парадоксальность того или иного явления становится мощным импульсом к постановке научной проблемы, построению гипотезы и развитию ее в теории. Именно парадоксы, обнаруженные во взгляде на привычные явления, заставляют вновь и вновь задаваться вопросами, которые провоцируют движенье научной мысли.

Один из таких парадоксов в музыке М. Бонфельд формулирует следующим образом: «Музыкальная деятельность (сочинение, исполнение, восприятие музыки) — это реализация акта коммуникации: создания, передачи и приема некоторого сообщения. Вместе с тем, в музыке не выявлен субстрат, подобный языку, на основе ко-

торого могла бы осуществиться коммуникация» [2, с. 27]. Однако, несмотря на то, что «субстрат, подобный языку, не выявлен», все же процесс коммуникации в музыке происходит. Вопрос, очевидно, находится в иной семантической плоскости: насколько этот процесс (музыкальной коммуникации) успешен, иначе для чего создавать некое музыкальное сообщение — для того, чтобы оно было только принято, или принято и понято?

Г. Гадамер в своих философских эссе «Язык и понимание», «О круге понимания», исследуя «механизмы» понимания, делает акцент на особой и решающей роли «языка» как главного проводника успешной коммуникации — «...процесс понимания вообще представляет собой событие языка — даже тогда, когда речь идет о внеязыковых феноменах» [3, с. 44].

М. Бонфельд ставит вопрос о корректности проецирования понятий «знак», «язык», «речь» на музыку, когда она рассматривается как объект семантического исследования, указывая на определенные затруднения музыкальной семиотики в процессе выяснения природы знака и языка. О них говорит и П. В. Соболев: «размытость терминологии и вследствие этого произвольность в истолковании явлений... в особенности относится к понятиям «сигнал», «модель», «знак», «символ», «код», «язык искусства» [11, с. 223].

Тем не менее, практика переноса слов — формул, слов — объяснений из одних областей человеческих знаний в другие сохраняется и активно эксплуатируется, как и постоянный поиск общих законов и закономерностей. Цель такой практики очевидна — достижение необходимого уровня понимания, который на данный момент исследования кажется достаточным, но если вспомнить слова английского поэта Джона Китса — «мне взором хочется пытливым быть вечно в поиске счастливым» — приходишь к мысли, что путь поиска «ключей к пониманию» бесконечен и потому «бесконечно» привлекателен.

В своем опыте системного исследования музыкального искусства «Музыка: Язык. Речь. Мышление» М. Бонфельд констатирует, что «знак существует в музыкальном искусстве только как единство означаемого/означающего, зафиксированное в целостном законченном произведении». Что касается языка, то «как знаковая система, реализованная в музыкальном произведении, музыкальный язык не существует» [2, с. 196]. Иными словами, музыка «относится к системам, лишенным знаков и, следовательно, не согласующимся с представлениями о языке. Но если нет языка, то как совершается

коммуникация? Как перевести в научные понятия изумительно красивую метафору Ж.-П. Сартра: «Ноты, краски, фонемы не являются знаками, они не отсылают к чему-либо, что было бы им внеположено. Разумеется, они не сводимы только к самим себе, и идея чистого звука есть не более чем абстракция: не существует до такой степени «очищенного» качества или ощущения, что оно полностью лишилось бы значения. Однако живущий в них неясный, мерцающий смысл, то ли легкая радость, то ли робкая печаль, присущ им имманентно или же обволакивает их знойной дымкой: этот смысл и есть звук и цвет» [2, с. 314].

Далее автор предлагает отнестись к «музыкальному языку» как к совокупности средств выразительности, благодаря которой «осуществляется хранение и коммуникация некоей специфической информации» и именно в такой интерпретации дальнейшие сравнения и аналогии считает оправданными.

Представляется интересной предложенная Бонфельдом дифференциация средств музыкальной выразительности на «относительно стабильные компоненты» и «мобильные компоненты» [2, с. 197], которая сопоставима с подобной дифференциацией в сфере вербального языка [7, с. 434–479]. Возможно, исследуя характер изменчивости мобильных компонентов «музыкального языка», и, определяя «стабильные компоненты», которые находятся лишь в относительной стабильности и редко удерживаются в абсолютно неизменном состоянии не только в течение музыкальных эпох, но и в творчестве одного композитора, мы приблизимся к пониманию смыслов музыки. Очевидно, что характер изменчивости «музыкального языка» не мог быть постоянным в историческом времени, и если проследить этот процесс на примере европейской музыкальной традиции от начала нотописания до последнего времени, то можно заметить значительное ускорение темпа. В эпоху Средних веков, например, произведение «не было индивидуальным, являясь «вариантом» канона». А «малейшее изменение, вносимое исполнителем-автором в канонизированную интерпретацию канонизированного же напева, воспринималось как нечто индивидуальное». На эту особенность средневековой музыкальной практики, наряду с Т. Черновой [13, с. 13–45], обращают внимание многие исследователи и, развивая ее, подчеркивают сохранение этой традиции и в XVII, и в XVIII веках, правда, в виде использования чужих сочинений в качестве основы для собственного творчества и, как утверждает Д. Терентьев, «никому не придет в голову упрекнуть ком-

позитора в плагиате» [12, с. 18–21]. Надо возразить, что не всегда отношение к использованию «чужого» опыта было таким, достаточно вспомнить многочисленные замечания на этот счет в адрес Дмитрия Бортнянского, особенно в связи с его хоровыми концертами.

Еще при жизни композитора, наряду с признанием его как «проводника национальных идей», на него обрушивался «шквал» упреков как на композитора — подражателя западным традициям. Парадоксальным может показаться и то, что на позициях непризнания Бортнянского стояли ведущие композиторы — классики XIX столетия, среди которых М. И. Глинка, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, считавший его музыку «ошибкой в понимании церковного стиля». Не признавал деятельность Д. Бортнянского и А. Серов, называя его сочинения «слабым отголоском итальянцев моцартовского времени» [9, с. 36, 37]. Резкость таких оценок объяснима, если учесть с какой временной точки они смотрели на творческий опыт своего предшественника. «Временная дистанция» была еще незначительной, и то, что считалось недостатком стиля Бортнянского, через полстолетия оказалось его несомненной заслугой — он сумел адаптировать современный на тот момент «музыкальный язык» Европы, выявив его «мобильные» и «стабильные» компоненты, к потребностям православного песнопения. Этот частный случай лишь подтверждает закономерное явление, проявляющееся в неприятии нового, которое часто оценивается современниками как «слишком новое», и совершенно очевидно, что степень «временной отдаленности» непосредственно влияет на степень изменчивости этих оценок.

Объединив понятия «стабильного» и «мобильного» в одном семантическом поле с «каноническим» и «неканоническим», «типическим» и «индивидуальным», можно выделить антитезу «повторяемого» и «изменчивого», которая, наряду с употреблением слов — формул общетеоретического характера, становится ещё одним методическим инструментом, используемым в музыкознании с целью систематизации и обобщения. Значение «повторяемого» находит свое воплощение в понятии жанра, сущность «изменчивого» обнаруживается в представлении о стиле.

Обращение к сопоставлению понятий «канонического» и «неканонического» мы встречаем во многих исследовательских трудах.

Так, А. Ивашкин, определяющий канон как «...тип мировоззрения, апеллирующий к универсальным принципам упорядоченности, царящим в мире», формулирует характер художественного канона

как «проявление типа мировоззрения в сфере человеческой культуры и творчества, конструктивный принцип художественного мышления, который основан на выведении всего целого из единой, заранее данной предпосылки или системы условий» [4, с. 89]. Несомненный интерес представляет мысль автора о том, что художественные каноны никогда не исчезали в истории искусств (в силу устойчивости мировоззренческого канона), но проявлялись с различной степенью интенсивности, в соответствии с которой он и делит культуры на канонические и неканонические. Подобную точку зрения — рассмотрение эволюции музыкального искусства как процесс чередования «классического» и «неклассического» периодов (под классическим подразумевается традиционность, каноничность) — мы находим и в книге И. Барсовой «Симфонии Г. Малера» [1].

В XX веке скорость изменчивости многих явлений заметно увеличивается, и закономерно, что в музыке значимость мобильного компонента возрастает настолько, что теперь «речь идет каждый раз о создании «нового «langue», нового «кода» и связанного с этим развитием новых техник, поиском нового материала и новой «философии» отношений между сочинением и слушателем» [2, с. 206]. Поэтому, возможность осмысления «одного из взглядов» на мир через призму музыки, созданной современником, представляет несомненный интерес для исследования этой «новой философии» отношений и коммуникативных процессов в музыке.

Примером такого музыкального «текста», в котором, на наш взгляд, воплощается один из множества возможных вариантов создания «нового языка» или «нового кода», необходимого для успешной коммуникации в диалоге композитор — слушатель, особенно в диалоге современный композитор — современный слушатель, может стать созданная в 80-е годы XX века симфония «Страсти по Владиславу» известного современного украинского композитора Владимира Рунчака.

Рассуждая о сложностях такого диалога, В. Рунчак говорит, что «наш слушатель, к сожалению, очень страдает инерционностью восприятия. Идя в филармонию, он чаще всего одевает на себя невидимый бетховенский или гайдновский парик и хочет, придя в зал, не «познавать», а «узнавать» как говорил И. Стравинский. «Не узнав», он раздражается и нервничает, вместо того, чтобы углубиться в содержание, то есть познать» [8, с. 39]. А без этого желания успешность диалога невозможна.

Апелляция автора к личности и творчеству И. Ф. Стравинского, пожалуй, одного из самых парадоксальных композиторов XX века, помогает расшифровать взгляды современного композитора на важнейшие вопросы музыкального творчества, а это, в первую очередь, отношение к роли композитора как охранителя или преобразователя традиции. Очевидно, что для Стравинского «истинная традиция не является остатком безвозвратно ушедшего прошлого, это живая сила, одушевляющая и просветляющая настоящее», а потому традиция «походит на наследство, которое дается при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству. Традиция обеспечивает непрерывность творчества» [15, с. 27, 67]. О важности такого подхода к традиционному или каноническому, к «живым ценностям прошлого», которые воссоздают естественные коммуникативные ситуации, говорит и М. Лобанова: «Апеллируя к этим узнаваемым ценностям, Стравинский воссоздает духовную общность и единство, утраченное, казалось бы навсегда. Более того, восстанавливается понимание языка: обращение к общеупотребительным музыкальным идиомам воскрешает общедоступный и общепонятный язык» [6, с. 37]. Однако традиция в «руках» творца не может воскрешаться механически, она оживает в различных преобразованных стилевых моделях, поэтому в его музыке «происходит непрерывная переработка «знакомого» и «понятного». Иными словами, функции охранителя и преобразователя традиции совмещаются.

Согласованность этих функций в творчестве композитора должна быть определяющей в выстраивании диалога со слушателем. Даже несмотря на то, что, как считает В. Рунчак, «академическая музыка в наше время исчерпала собственные музыкальные ресурсы и нуждается в стимуляции за счет привлечения внешнего, зрительного, акционального» и что «по сути дела, весь XX век и начало XXI столетия — это эпоха ломки музыкальных жанров, ломки традиционных и привычных классических форм, применения новых приемов звукоизвлечения, новых акустических решений звучания музыкального произведения» [8, с. 6, 39, 64].

Из обширного и жанрово-разнообразного композиторского творчества В. Рунчака, которое включает музыку для симфонического и камерного оркестров, ансамблей, солистов и хоровых коллективов, именно «Страсти по Владиславу» для баяна и оркестра являются «знаковым» сочинением в самых различных «транскрипциях» этого понятия: — создание этого произведения завершает определенный этап

творчества композитора (в конце 80-х, видя невостробованность баянного репертуара, решает больше не писать для этого инструмента);

– был более ранний вариант обращения к этой теме в виде триптиха «Тайна души», где первая часть — «Страсти по Владиславу», вторая — «Месса», третья — «Вариации по картине Н. Ге «Что есть истина?»»;

– симфония «Страсти по Владиславу» была включена автором в юбилейную концертную программу и с успехом исполнена в Одесской областной филармонии в 2010-м году;

– симфонии свойственны черты некоторой автобиографичности, обусловленные особым пиететом композитора к личности и творчеству В. Золотарева, имя которого будет для него «долгой, дорогой и надежной путеводной звездой в творчестве» [8, с. 6].

Владислав Золотарев (1942–1975), музыкант, чье творчество София Губайдулина назовет «пронзительным звуковым жестом», оставил незабываемый след в музыкальном искусстве XX века. Необыкновенно одаренный во многих областях творчества как поэт, писатель, исполнитель и композитор, он стоял у истоков баянного авангарда. Его Соната №3, созданная в 1971 году, является одной из вершин баянного репертуара и была высоко оценена С. Губайдулиной и многими прогрессивными композиторами. Более того, создание этой сонаты стало началом серьезного расширения репертуара для инструмента, долгое время обделенного вниманием композиторов. Так, в творчестве С. Губайдулиной и Э. Денисова появляются произведения для баяна, ставшие новой страницей в истории развития этого инструмента. Творчество же Золотарева, несмотря на одобрительные оценки Р. Щедрина, Д. Шостаковича, не было принято и даже некоторое время причислялось к «запрещенному».

Трагическая жизнь и судьба В. Золотарева, наполненные множеством несовпадений «желаемого и действительного», отмеченные высокими духовными помыслами и болью разочарований, стали импульсом к созданию нового творения, определив его высокий духовный тонус. Он объединил всех участников «действия» — баянное solo, голос чтеца, оркестр, видеоряд, слайд-шоу, рок-музыкантов и группу ударных инструментов в концептуально выстроенную систему «мыслечувствований», подчиненных главной теме: насилие над Человеком преступно.

Две части симфонии — 1. EPITAPHIOS и 2. PASSACAGLIA, Взгляды на картину Николая Ге «Что есть истина?» — воплощают эту тему

в переплетении нескольких драматургических пластов и линий; одна из них обусловлена программной направленностью, являясь одной из важных стилевых черт творчества В. Рунчака. Так программные номинации приобретают значение новых «жанровых имен» музыки, ее знаков-символов, определяющих стилевые характеристики произведения. Они настраивают на возвышенно-патетический тон обращения композитора к слушателю и направляют к достаточно ясным эмоционально-смысловым ассоциациям, апеллирующим к жанровым формам симфонии и страстей.

Симфония — это, чаще всего, воплощение средствами оркестровой музыки драматического содержания высоко духовной направленности. Страсти, если вспомним историю жанра, при сохранении высокой духовной направленности содержания, повествовательны по своей природе, и значение «слова», сказанного Евангелистом, здесь становится определяющим. Использование композитором традиционных жанров и, более того, объединение их в одном «номинативном» пространстве само по себе символично и имеет несколько смысловых уровней:

— внешний — драматический, насыщенный изображением катастроф XX века, находит воплощение в звучании синтезатора, медных духовых инструментов, ударных, электрогитар, в трансляции видеоряда, который «напоминает» о преступлениях против человечества;

— внутренний — трагический — повествует о страданиях души Человеческой. Этот смысл «персонифицирован» в звучании баяна, сыгравшего ключевую роль в музыкальной судьбе композитора Владислава Золотарева, ушедшего из жизни на пороге «возраста Иисуса».

«Голос» баяна не только олицетворяет образ Владислава Золотарева, но и указывает на авторское «присутствие» Владимира Рунчака, мастера баянного творчества — исполнителя и композитора. Баянная нить связывает все произведение в единый «знак», где баян и его голос — это символ одиночества, некоторой обособленности человека творящего и, вместе с тем, его сопричастности другим.

И тогда мы понимаем, почему композитор включает в ход развития, параллельно с драматургией тембров, словесно-выраженную, вписанную в партитуру, цитату из хорового концерта Максима Березовского (композитора трагической судьбы) «Не отвержи меня во время старости» — «Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою», которая звучит во второй части симфонии.

Становится понятным и то, почему завершается сочинение обращением к творчеству гениального художника Николая Ге, картины которого были запрещены властью для показа, особенно это касалось последних работ мастера: «Что есть истина?», «Совість», «Синедрион или Суд» и «Распятие». Возможно потому, что они производили такое огромное, потрясающее впечатление, что, как говорил А. Бенуа, «заставляли почти физически почувствовать мучения, испытываемые Христом» [5, с. 44]. В момент демонстрации слайда картины «Что есть истина?» (последние такты симфонии) этот вечный вопрос звучит из уст оркестрантов, «переводя» на язык слов единственный финальный музыкальный голос — голос баяна. Это «растворенное в реальном времени окончание имеет символический смысл, как и кода «Итальянских песен» Э. Денисова (1964). По словам автора, «это уже не музыка, а ее символ — видение из другого мира; музыка здесь не столько слышна, сколько «видна»» [6, с. 118].

На границе этих двух миров — внешнего и внутреннего — находится некая константа, воплощенная в звучании струнного оркестра. С одной стороны, «зі струнними пов'язана чуттєвість гуманістичного вираження, повнота відтворення почуття та краси», с другой — «узагальненість духовного», а «в речовості струнних» «похідність їх побудови від канону є очевидною. І сама наочність коливання струни закладає семантику «матеріалізованості» вираження» [14, с. 191]. Такое двуединство духовного и материального в звучании струнных, закрепленное за ними в течении многовековой исполнительской практикой, сохраняется и в наше время, подтверждая традиционную каноническую трактовку этих инструментов как носителей определенной информации. На фоне голосов струнных инструментов, которые продолжают линию хора духовых, звучит цитата (в декламации чтеца) из последних писем В. Золотарева к Э. Денисову (ц. 5).

Выходя за рамки жанров, преодолевая условность их границ, В. Рунчак выстраивает сложное музыкально-театральное действо, важной исходной точкой которого становится этот текст-исповедь: «...Я очень рад был бы получить от Вас немного слов, хотя бы потому, что совсем расклеился и не испытываю ничего, кроме душевной горечи. Вся моя тридцатидвухлетняя жизнь была свидетельством непрерывного движения к самому замечательному, к самому глубочайшему и таинственному, но вот я стою уже по ту сторону склона с жестоким опытом прошедших лет и чувствую, что теряю последнюю надежду на ту безмерную радость, к которой стремился всю эту

горькую и почти безрадостную жизнь. Есть ли смысл в том, что я избрал в шестнадцатилетнем возрасте? Будет ли польза от тех вещей, которые я напишу? А ведь я насочинял уже достаточно, чтобы иметь представление о моей целеустремленности, о моих привязанностях, о моем мироустройстве. Вы простите меня за весь этот вздор, но у меня есть причина для беспокойства. Возраст, который посетит меня через год — Великий Возраст, а какое место я занимаю на этой грешной земле? Какую пользу я приношу своей Родине? Не сердитесь на меня. Ваш, Владислав Золотарев» [10, с. 12].

Это послание читает автор или солист в первой части симфонии, а вступлением к письму становится озвученное противостояние двух миров — просветленного, «очищенного», медитативного звучания баяна, который постепенно будет воспроизводить монограмму В-А-С-Н (ц. 3), и варварского оркестрового tutti. Внешний и внутренний миры сталкиваются. Хаосу противостоит тема-монограмма, имеющая глубинный культурно-исторический смысл. Многие композиторы обращались к идее анаграммирования, особенно в XX веке — Д. Шостакович, А. Берг, Э. Денисов, А. Шнитке. «Анаграммирование, примененное опосредованно, создающее скрытый устойчивый образно-интонационный комплекс, является важным средством такого «жанра памяти», как мемориал» [6, с. 175].

Духовному хаосу противопоставлен музыкальный символ, олицетворяющий устойчивую культурную традицию. После прочтения письма время как будто начинает новый отсчет, вернее, музыка становится машиной времени, в которой смешивается вымышленное и реальное, прошлое и будущее — через настоящий момент воспроизведения музыки (цитата из сонаты №3 В. Золотарева (баян) в контрапункте со *schlager all'Odessa* (духовые), ц.15).

И вот уже торжествующий шлагер победно звучит у струнных (ц. 19), а затем утверждает свою волю над «безмолвием» баяна (ц. 21) и маршевым скоком завершает первую часть, хотя это завершение условно (*attacca*). Все действие как бы переключается автором из мира событийного в мир наблюдений и размышлений (вторая часть), однако именно здесь достигается высшая точка экспрессии. Именно здесь — самое драматичное *solo* баяна (*quasi cadenza*) (ц. 32), после чего внезапно все обрывается, и мы слышим текст из духовной кантаты композитора Максима Березовского (ц. 32 а).

Этот *quasi*-хор и изумительное по своей красоте соло скрипки словно отодвигают на второй план солирующий баян. Кажется, что

все возможные способы воздействия на слушателя использованы, но новая волна экспрессии приводит к генеральной кульминации и на ее гребне появляется видеоряд, пугающий своей документальной правдой — войны, катастрофы, Чернобыль, ядерные взрывы.... Видеоряду сопутствуют импровизация на шумовом блоке и органний голос баяна (quazi Dies Irae) (ц. 37). И затем — как приговор — удар колокола и хор медных духовых: «Звук у цих інструментах утворюється коливанням від живого дихання, тобто є вираженням ідеального, а не матеріального» [14, с. 191–194], протестующе-осуждающий голос баяна, как голос Бога-отца (аналогия с трактовкой тембров-персонажей в произведении «7 слов Иисуса Христа» С. Губайдулиной) (ц. 38).

Финальные 20-ть тактов образуют высокую смысловую точку, к которой стремится все развитие, начиная с первых «звучаний» баяна, определяя всю конструктивную парадигму Симфонии. Ведущую драматургическую линию произведения выражает слово — слово эпистолярное, библейское, риторическое, являясь в ключевые моменты драматургии и создавая иллюзию театра (к этому добавим и визуальный ряд), но «театра инструментального», поскольку драматургия тембров симфонии, обусловленная их традиционными трактовками и новыми «ролями», ведет свою смысловую линию. Выбор инструментального тембрового ряда, соотношение групп инструментов, их солирующая или «массовая» функции становятся одним из главных компонентов музыкального выражения и, соответственно, художественного смысла.

Баян — главное действующее лицо этого театра. Его природа многолика (от простой гармонике до величавости органа); по сравнению с другими инструментами, имеющими тысячелетнюю историю, он довольно молод, но «внятный внутренний стержень» его стабилен и целостен. Струнные и духовые меняют свои амплуа в ходе развития событий, но в ключевых моментах действия все же сохраняют традиционные характеристики. Электрогитары — воплощают «звучание» века XX. Партия фортепиано то смыкается с линией струнных, то примыкает к ударным. Эти параллельно развивающиеся смысловые линии — вербальная и темброво-инструментальная — один из признаков «симультанной драматургии, основанной на одновременной передаче художественной информации по нескольким каналам» [6, с. 114]. Она применяется, как правило, для выражения этически значимых концепций, обращение к которым определяет ценностный вектор в творчестве. Найти путь передачи такого «высокого» эмоцио-

нального смысла, когда «чувство должно быть умным и истинным, а не мнимым, как и мысль, пропитанная чувством» [6, с. 178] — становится главным направлением в сотворчестве композитора и музыковеда.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

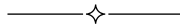
1. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. — М. : Советский композитор, 1975. — 495 с.
2. Бонфельд М. Музыка : Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства : [Монография] / М. Ф. Бонфельд. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 684 с.
3. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер ; [пер с нем.]. — М. : Искусство, 1991. — 368 с.
4. Ивашкин А. В. Канон в музыке как эстетический принцип : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Ивашкин; ГИИ МК РФ. — М., 1978. — 26 с.
5. Николаева Н. Н. Н. Ге / Н. Николаева. — М. : Изд. И. А. Маевского, 1913. — 48 с. — (Летучая энциклопедия. Искусство. Живопись).
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
7. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // ПМН-2. — М., 1973. — С. 434—479.
8. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов). Владимир Рунчак / А. Семешко. — К. : Асо-орус, 2004. — 45 с.
9. Сергейчук Л. Типологическое и индивидуальное в творчестве Д.С. Бортнянского (к проблеме канона в русской музыке предклассического периода) : [дипломная работа] / Л. Сергейчук. — Одесса, 1988. — 107 с.
10. Скуднев Д. Владимир Рунчак. Творческий портрет : [дипломный реферат] / Д. Скуднев. — Ростов н/Д, 2011. — 73 с.
11. Соболев П. В. Терминологические новации и критерий их ценности / П. В. Соболев // ППХТ. — С. 229—233.
12. Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте / Д. Терентьев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. — К., 1988. — С. 18—27.
13. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке / Т. Чернова. — М. : Музыка, 1984. — 144 с.
14. Черноіваненко А. Музичний інструмент в художньо - інформаційному процесі (на прикладі баянної творчості) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. — Одеса : Друкарський дім, 2006. — Вип. 7, кн. 2. — 419 с.
15. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита / Н. Шахназарова. — М. : Советский композитор, 1975. — 238 с.

Сергійчук Л. О. Симфонія «Страсті за Владиславом Золотарьовим» Володимира Рунчака: досвід музикознавчої інтерпретації. У статті пропонується варіант музикознавчої інтерпретації твору сучасного українського композитора В. Рунчака «Страсті за Владиславом» як приклад сотворчості композитора і музикознавця в досягненні успішного діалогу композитор — слухач. Розглядаються специфічні механізми і загальні закони музичної творчості, які сприяють розумінню музичного явища.

Ключові слова: музична мова, знак, символ, канонічність.

Sergeichuk L. O. Symphony «Vladislav Passion Zolotarev's» by Vladimir Runchak: the experience of musicological interpretation. The article proposes a variant of musicological interpretation of the works of contemporary Ukrainian composer V. Runchak as an example of co-creation of the composer and musicologist, aimed at achieving a successful dialogue between composer and listener. Specific mechanisms and general rules of musical creativity, which promote to understand the musical phenomenon are considered in this article.

Key words: musical language, sign, symbol, canonicity.



УДК 78.01+78.072.2

Т. Моторная

ТЕМА ВЗГЛЯДА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ О. МЕССИАНА

Статья посвящена теме взгляда в искусстве, усиленный интерес к которой проявлен в XX столетии. При этом явление «взгляда» не получает определение не в одной из областей применения, что вызвало необходимость обозначить основные составляющие явления в физиологии, психологии, философии, литературе, кинематографе, фотоискусстве. Цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» воплощает тему бесконечного взаимно обращённого взгляда — Человеческого и Божественного.

Ключевые слова: взгляд, визуальное пространство, свечение, цвет, Человеческая природа, взгляд Божественного.

Множество явлений искусства и науки своим появлением в жизненном пространстве человечества обязаны XX столетию. Есть и другая категория явлений, для которой XX век стал катализатором, явив миру неожиданные качества обыденных и привычных процессов. Визуальное пространство приобретает небывало стремительное раз-