

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського

РУСЯЄВА МАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 786.2 + 78.03

ПОЕТИКА ТРАГІЧНОГО В МУЗИЦІ

Спеціальність 17.00.01 - теорія та історія культури

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Київ – 1999



00761964 (X)

Дисертацію є рукопис. 008

Робота виконана на кафедрі культурології Одеського національного політехнічного університету, Міністерство освіти України

Науковий керівник: кандидат філософських наук, професор**Самойленко Олександра Іванівна**Одеська державна консерваторія ім. Нежданової А.В.,
кафедра історії музики та музичної етнографії**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства,**Юдкін Ігор Миколайович,**завідувач відділу культурології Інституту
мистецтвознавства, фольклористики та етнології
НАН України (м.Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент

Шип Сергій Васильович,завідувач кафедри теорії, історії музики та вокальної
підготовки Південноукраїнського державного
педагогічного університету ім. К.Д.Ушинського (м.Одеса)**Провідна установа:** Харківська державна академія культури, кафедра історії та теорії культуриЗахист відбудеться "22" грудня 1999 р. о 17 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, за адресою: м.Київ-1, вул.Городецького, 1/3, 2-й поверх, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. Чайковського, м.Київ, вул.Городецького, 1/3

Автореферат розіслано 19/ХІ 1999 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Коханик І.М.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Художня культура, що з особливим інтересом звертається до “останніх”, самих тяжких і антиномічних питань людського буття, інтегрує різноманітні тенденції втілення трагічного в мистецтві. Тому питання про трагедійну семантику, а у зв'язку з нею - про роль та сутність трагічного - набувають сьогодні нового гуманітарного тлумачення. Якщо раніше вони відносилися до царини естетико-філософського пізнання як загально-мистецтвознавчого, то на сучасному етапі вони виявляють культурологічні спрямування, єдність та спеціалізованість. Проблема трагічного в музиці - в контексті “своїх” культурологічних питань - надає можливість визначити своєрідність семантичного вивчення музики як цілісного охоплення всіх смислоутворюючих чинників та пов'язати контекстуальний семантичний аналіз музично-трагічного з питанням про специфіку музичної символіки; поезика трагічного в музиці безпосередньо прямує до вузлових проблем сучасної духовної культури як до актуальних у сьогоднішні шляхів осмислення антиномічної природи особистісної свідомості.

Складність феномену трагічного зумовлена в значній мірі й тим, що він має здатність історично змінюватися. Кожна епоха знаходить свої мотиви і обставини трагічного конфлікту у відповідності з особливим розумінням природи людини. Тим не менш, в основі трагічного досвіду людини лежать деякі загальні закономірності які визначають можливість появи трагедійності в мистецтві. Водночас формування особливого художнього феномену трагічного - трагедійності - дозволяє виявити сутність трагічного і його загальні для різних історичних епох риси.

Отже, проблема трагічного виникає, передусім, як методологічна. Вона вимагає поновлення і інтеграції підходів до цього явища. Культурологічний підхід зважає на трагічне у зв'язку з формами діяльності людини, дозволяє знайти конкретні обґрунтування теоретичних визначень трагічного і трагедійності. Як пов'язаний з діяльністю людини семасіологічний, культурологічний підхід дозволяє ввести в коло літературних першоджерел з питань про трагічне нетрадиційні для нього праці (наприклад, Г.Гадамера, О.Шпенглера, М.Бахтіна, П. Флоренського і деякі інші).

Культурологічне вивчення трагічного в мистецтві примушує звертатися до антиномічних засад людської культури; тому, як культурологічна, проблема трагічного набуває універсальної широти і може бути розглянута як одна з центральних в духовному досвіді людини. Вона стає загальною для

музикознавства і культурології, відкриває принципову близькість цих дисциплін. З одного боку, культурологічний підхід відкриває для музикознавства найближчі метатеоретичні поняття. З іншого боку, культурологія, особливо культурологія в галузі мистецтвознавства, безпосередньо спирається на методики окремих мистецтвознавчих дисциплін, також музикознавства. Музикознавчий аналіз можна уявити в контексті більш загального культурологічного аналізу в зв'язку з їхнім загальним предметом - смисловим змістом людської діяльності. Проблема трагічного в музиці відкриває нові можливості зближення культурології і музикознавства, оскільки відкриває історичну і теоретичну спільність предмету, що вони вивчають, рівну методологічну зацікавленість їх одне в одному. В зв'язку з цим *актуальність* даного дослідження полягає в уточненні і поглибленні можливостей культурологічного підходу в музикознавстві (в зв'язку з проблемою, що нас цікавить); у розширенні критеріїв жанрового і стильового вивчення музичної семантики; у відкритті нових передумов типології трагічного в музиці, зокрема - в сучасній композиторській творчості; в обґрунтуванні важливості формування музичної культурології як особливої наукової галузі і суміжної дисципліни для загальної культурології і традиційного музикознавства.

Об'єктом дослідження є типологія трагічного в музиці як широкого культурно-історичного феномену.

Предмет дисертаційного дослідження - семантика трагічного в музиці як єдність позамузичних і іманентно-музичних передумов і форм осмислення антиномічних чинників людської культури.

Ступінь наукової розробки проблеми дослідження. Загальна теорія трагічного у вітчизняній гуманітарній науці складалася як філософсько-естетична, в зв'язку, передусім, з обговоренням явища естетичного і класифікацією опорних естетичних категорій (в працях Ю.Борева, Л.Зеленова, О.Єремєєва, І.Львіна, М.Кагана, О.Лосєва і В.Шестакова, Т.Савілової, Л.Столовича, Є.Яковлева). Важливим, достатньо самостійним напрямком даної теорії є дослідження природи мистецтва, художнього впливу, що так або інакше торкаються проблеми трагічного (А.Адамяна, А.Андрєєва, Ю.Бородає, Г.Дергачьова, Ю.Давидова, А.Зіся, О.Гладі, З.Какабадзе, М.Маркова, С.Флегонтової та інших). Уточненням загальних питань про природу трагічного можуть служити праці історичного характеру; багато з них пов'язані з вивченням філософії Аристотеля (зокрема, "Поетики"), що побуджує і до більш широкого розгляду античної філософсько-естетичної думки, в тому числі, вчень про драму, поглядів на музику і дечого іншого (наприклад, у працях С.Аверінцева, А.Анікста, В.Головні, Д.Золтаї, Д.Калістова, О.Лосєва,

Н.Нікітіної, Н.Сахарного, Б.Расела, В.Татаркевича, В.Шестакова, Ю.Шора та інших); виділяється ряд досліджень (під загальною редакцією М.Кагана), присвячених структурно-типологічному вивченню культури на різних історичних етапах становлення, однак, в них розвивається один, художньо-інституціональний підхід, не пов'язаний з оцінкою процесів смислоутворення. Передумови такої оцінки, найперше, можна виявити в літературно-критичних працях, в історичних антологіях філософської думки, в естетичних есе (в статтях Л.Толстого, нарисах С.Великовського, А.Моруа, есе Г.Гадамера і Х.Ортеги-і-Гасета), в концепціях Ф. Шелінга, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше.

Теорія трагічного як культурно-історичного феномену тільки позначена - з боку обговорення антиномічних засад людського досвіду (О.Лосєв, П.Флоренський) і ціннісних універсалій культури, в тому числі, символічного змісту культури (С. Аверінцев, М. Бахтін, А. Бонар, Г. Гадамер, К. Леві-Строс, О.Лосєв, В. Франкл, О.Шпенглер). В музикознавстві питання про трагічну образність в музиці також не набули теоретичної єдності, хоча в багатьох дослідженнях містяться переконливі характеристики природи музики і її семантичних можливостей (наприклад, в роботах М. Арановського, Б.Асаф'єва, В.Бобровського, В.Задерацького, В.Конен, В.Холопової та інших.) Проте, типологічні підходи до семантики в музиці ще не визначені, що стає ще однією перешкодою на шляху до цілісних музикознавчих оцінок феномену трагічного. Не тільки в музикознавчій, але й в естетико-культурологічній літературі відсутнє поняття про посттрагічне, яке, на наш погляд, виявляє яскраву рису еволюції трагічного в сучасній культурі; відсутні (можливо, в зв'язку зі сказаним вище) і спроби типології трагічного в мистецтві (музиці).

Мета роботи: розкрити зміст трагічного в музиці як особливого художнього феномену.

Задачі роботи (відбиті в заголовках основних структурних розділів):

- визначення загальних передумов типології трагічного як історичної універсалії культури;
- виявлення жанрових витоків трагічного в досвіді античної трагедії;
- визначення інтонаційно-тематичних і жанрово-композиційних чинників трагедійної семантики в музиці;
- розкриття змісту трагедійності як стильової домінанти в контексті стилю епохи і в зв'язку з авторською поетикою;
- обґрунтування значення посттрагічного як феномену сучасної музичної культури;
- виявлення символіки посттрагічного в контексті "музичної космології" ХХ сторіччя;

- визначення “семантичного інваріанту” трагічного і його еволюції в композиторській творчості.

Названі напрямки рішення головної проблеми роботи визначають її новизну. До вперше запропонованих в даній роботі аспектів теорії трагічного в музиці слідє віднести такі:

- створення концепції посттрагічного як важливої для сучасної музичної культури тенденції перетворення трагедійного феномену;
- розвиток текстологічного аналізу музичного твору, що виявляє взаємозв'язок інтертекстуальних і контекстуальних чинників семантики в музиці, в зв'язку з дискурсивним культурологічним підходом;
- виявлення основних жанрових прототипів трагічного в музиці - як окремих стилістичних, так і узагальнених жанрових моделей;
- розкриття природи музичних символів в двох основних напрямках семантики трагічного;
- розвиток типологічного підходу до поезики трагічного в музиці в зв'язку з типологією чинників музичної семантики.

Дисертаційне дослідження виконано згідно з планами наукової роботи кафедри культурології Одеського державного політехнічного університету.

Методологічну основу дослідження становлять праці П.Флоренського, О.Лосева, М.Бахтіна, Д. Ліхачьова, Л.Виготського, Г.Гадамера, О. Шпенглера, деякі інші, що обґрунтовують єдність наукового вивчення явищ культури, естетичного, художнього символу, трагічного, таким чином, об'єднують культурологічний, філософсько-естетичний, герменевтичний і мистецтвознавчий підходи; сучасні культурологічні дослідження, що оновлюють уявлення про предмет і метод культурології, про універсальні культури як її оціночно-смісловий “вибір”, а також відкривають нові можливості взаємодії гуманітарних дисциплін; наукові праці, присвячені проблемі трагічного, зокрема трагічному катарсису, позиції, що акумулюють традиційний погляд на названі явища; музикознавчі дослідження, які дозволяють визначити чинники семантики в музиці, поширити можливості текстологічного аналізу музики, передусім, як аналізу музичного твору.

Емпіричну базу дослідження складають твори К.Монтверді, Д.Шостаковича, А. Онегера, О. Месіана, Б. Тіщенко, деяких інших авторів, а також безпосередня аналітична оцінка названих творів. Вибір певних музичних творів та жанрово-стильових музичних форм, індивідуальних композиторських поетик зумовлено наявністю в них трагічного у якості провідної форми естетичного відношення, тобто перевагою художніх засобів втілення трагічного над усіма іншими. Логіка розташування аналітичного матеріалу підпорядкована

історичній та семантико-стильовій логіці становлення трагічного в музиці новосвропейської традиції - від оперно-риторичних форм з їх синтетичною умовністю до "вільних", "абсолютних" камерно-інструментальних та симфонічних концепцій, тобто - від зовнішніх жанрових меж трагічного у музиці до іманентно-музичних засобів створення трагічних образів як визнаної стильової домінанти.

Теоретичне і практичне значення дисертації. Дане дослідження може стати частиною загальної теорії трагічного в мистецтві, в тому числі, на сучасному етапі; може розглядатися як істотний аспект теорії семантики в музиці, як нова концепція аналітичного музикознавства у зв'язку з його культурологічним заглибленням.

Матеріали дослідження можуть бути використані в курсах культурології, музичної культурології, історії музичної культури, музичної естетики, аналізу музичних творів (як музичної текстології).

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертаційного дослідження доповідалися на міжнародних науково-теоретичних конференціях "Духовна спадщина Київської Русі" (Одеса, липень 1997р.), "Актуальні проблеми духовності" (Кривий Ріг, листопад 1997р.), "Трансформація музичної освіти: культура і сучасність" (Одеса, 23-25 квітня 1998р.), "Сучасне музичне мистецтво: проблеми наукової та виконавської інтерпретації" (Київ, 6-8 квітня 1999р.), на третій Всеукраїнській науково-практичній конференції "Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура" (Київ, 29 травня 1999р.).

Окремі положення дисертації використовувалися автором в ході семінарських занять з курсу музичної культурології на кафедрі історії музики і музичної етнографії Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Дисертаційні питання обговорювалися на засіданнях названої вище кафедри, а також на кафедрі культурології Одеського державного політехнічного університету, де дисертаційне дослідження було представлено в цілому.

Дисертація обсягом 181 сторінки складається з вступу, трьох основних розділів з трьома підрозділами в кожному, основних висновків та переліку використаних джерел.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У ВСТУПІ подано обґрунтування актуальності теми дисертації, визначені її проблеми, мета, задачі, методи та першоджерела. Підкреслюється, що втілення трагічного в музиці є показовим випадком виявлення естетичної

природи мистецтва, відкриває антиномічні підстави естетичного досвіду і художньої умовності, завжди пов'язане з позитивним характером художньої інтерпретації (художніх емоцій) в цілому, пов'язане зі специфічними умовами музично-творчої, зокрема композиторської діяльності - як з одним з найважливіших шляхів людського самоусвідомлення.

Перший розділ “КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ПРОБЛЕМИ ТРАГІЧНОГО” пропонує діяльнісний підхід до питань розвитку трагедійних ідей, котрий дозволяє звернутися до взаємозв'язків культу і культури, зокрема, до їх споріднених антиномічних підстав (у контексті концепції П.Флоренського). Уточнюється термінологічна різниця між поняттями “трагічне”, “трагедійність”, “трагедія”, як тими, що передують поняттю про посттрагічне.

Під *трагічним* розуміється осмислення основної антиномії буття як протиріччя смерті - безсмерття, вираження сутнісного конфлікту людини (протидії родового і особистого або – у термінах П.Флоренського - усійного і іпостасного).

Трагедійність стає формою конкретизації цієї основної антиномії в різноманітних сферах людської діяльності і “обростання” її супутніми парними категоріями (досвідом оцінних суджень) етичного, естетичного, емоційно-психологічного напрямків - аж до щоденних реалій; *трагедійність в мистецтві* також є результатом оцінної поляризації жанрово - стильових прийомів, в тому числі, логіко - семантичних прототипів загального музичного задуму.

Трагедія як особливий жанр має на увазі театральну-сценічну (сюжетно-дійову) визначеність, формування особливого типу героя і особливої логіки композиції, драматургії. Ці її властивості можуть виявлятися і за межами власне жанру трагедії, тобто стають загальними рисами втілення трагедійного в мистецтві.

Підкреслюється, що саме історія явища трагічного в повному обсязі його обрядово-міфологічних, релігійних і художніх передумов переконливо показує емансипацію трагічного в тісному поєднанні з завданнями мистецтва. Однак не тільки трагедійність, але й інші жанрові сфери мистецтва (епос, лірика, комедія, драма і т. і.) спираються на головну буттєву антиномію (вічність - смерть) і виникають в своєрідному сперечанні з нею, причому (і це провідна смислова своєрідність кожної жанрової сфери) кожна відкриває свій засіб подолання названої антиномії. За концепцією Бахтіна, ця антиномія лежить в основі кожного естетичного досвіду; за концепцією Флоренського, вона є основою всякої людської діяльності. З іншого боку, емансипація трагічного історично пов'язана з затвердженням особливих завдань мистецтва: з відкриттям найбільш

загальних і глобальних проблем людського буття, його “вічних” питань і питань про Вічність, типових криз свідомості особистості.

Визначені два основних аспекти розкриття трагічної теми в музиці, ті засоби, що послуговують цьому розкриттю: заглиблення специфічних мовно-стилістичних антиномій всередині одного образу, з одного боку; стилістична гомогенність, “чистота”, звільненість від протиріч музичного образу, з іншого; у досягненні і першого, і другого типів трагічного вирішальним чинником стає *полістилістика*.

Аналіз давньогрецьких трагедій дозволяє розглядати головну антиномію “фатум - людина” як таку, що не несе у собі того оціночно-ціннісного протиставлення, що набувається в культурі більш пізнього часу; тому її художнє розгортання не стає гранично напруженим переживанням факту смерті - нетривалості людського буття - але виступає як споглядання та осмислення непорушних, а тому необхідних й позитивних закономірностей людського існування. В цьому відношенні доля усіх героїв давньогрецьких трагедій є гармонійно завершеною і виправданою з позиції досягнення калокагатії.

Даний аспект давньогрецької трагедії найбільш близько підводить до ритуально-символічних та релігійно-обрядових мотивів трагедії. Епічний спокій давньої трагедії, який підкреслює її лірична виразність, змушує бачити взаємообумовленість нескінченності та обмеженості, вічності та тимчасовості, безсмерття та тлінності, уявлюваного та реального, живу діалектику самоздійснення людини як носія божественного космічного розуму. Робиться висновок, що провідний структурний принцип трагедії - діалог хору і коріфеїв - на сам кінець обертається монологічним розгортанням центральної ідеї всього грецького мистецтва - ідеї краси, що упорядковує, або прикрашеного порядку, тобто, ідеї Космосу.

В заключній частині першого розділу підкреслюється, що зростання значення концепції посттрагічного в культурі ХХ століття (особливо у другій половині століття) пов'язане з наступним:

- із прагненням до релігійного синтезу, тобто до зближення традицій, уявлень про світопорядок у різних релігіях, що, зокрема, відображено у великій кількості проміжних релігійних духовних шкіл;

- з осмисленням своєрідності західних та східних культур та заглибленням розуміння кожної з них як умови їхнього зближення;

- з розвитком космологічних концепцій людини, що ведуть до зміни уявлень про її місце в світі та виведенню її за межі земних життєвих наказів із збереженням особистої активності, пріоритету особистого начала;

- з новим розумінням завдань, що постають перед мистецтвом, його соціально-естетичних функцій, мови, принципів художнього формоутворення та т.ін.; звідси підсилення публіцистичної сторони художнього задуму, тобто буквальної “відповіді” (з його боку) на “питання” культури, активний розвиток прикладних масових жанрів, прикладних аспектів академічної професійної творчості; поглиблений інтерес до минулого, що може призводити до буквальних реконструкцій історичного досвіду культури; заглиблення аналітико-психологічних аспектів художнього образу, інтерес до свідомості людини як до мікрокосму, до передачі процесуальності внутрішнього світу людини як достатньо самовизначеного, виявлення творчої “месіанської” сили людини. Остання обставина, зокрема, веде й до появи “нової лірики” у музиці ХХ століття;

- з пошуком нової всеосяжної символіки, за допомогою якої можна створити єдину універсальну картину світу, котра, як художня символіка, повинна бути звернута до позитивних сторін людського досвіду, до “актуально-прекрасного”. Чим ширша картина світу, панорама людських можливостей, яку зажадає відтворити митець, тим важливіша сьогодні позитивна спрямованість його концепцій.

Другий розділ “СЕМАНТИКА ТРАГЕДИЙНОСТІ В МУЗИЦІ” присвячено проблемі семантики трагедійності в музиці у зв’язку:

- з інтонаційно-тематичними та жанрово-композиційними чинниками;
- у якості стильової домінанти;
- як властивості авторської поезици.

На прикладі творчості Монтеверді виявляється, що семантика трагедійності відкривається як антитетичність людського - особистісного - переживання, як поляризація емоційних станів і відтворення “негативних” емоцій. Риторичні формули, стаючи тривкими семантичними одиницями музики, передрікають майбутній класичний прийом “узагальнення через жанр” в його різноманітних стилістичних можливостях і відокремлення жанрової стилістики як образно-конкретизуючої. Однак, трагедійна образність вимагає (і це помітно вже в музиці Монтеверді і бароко) не тільки усвідомлення можливостей людських стосунків, що містять в собі протиріччя, але й її відтворення події як моментальної, тобто, буквального “показу” смислового протиріччя. Подібне тематичне інтонаційне рішення, тим більш, в межах всього опусу як завершеного цілого - з точки зору здійснення в ньому трагедійної семантики, здійснюється в музиці в силу її естетичної природи з певним зусиллям і - в цілому - зумовлене розвитком способу очуднення, що може

реалізовуватися на різноманітних рівнях тематичної організації музичного матеріалу.

Саме даний прийом на рівні інтонування - мікротематизму - визначає трагедійність як особливу нову якість музичної мови в чотирьох російських операх XIX століття, які написані за “маленькими трагедіями” О. Пушкіна - в “Кам'яному гості” О. Даргомижського, “Моцарті і Сал'єрі” Н. Римського-Корсакова, “Бенкеті під час чуми” Ц. Кюї та “Скупому лицарі” С. Рахманінова. Завдяки йому виникає і пануюча композиційна логіка музично-трагедійного, вже цілком автономна, що зумовлює унікальний характер названих опер, їхнє особливе місце в історії європейського музичного театру.

Виявлена взаємообумовленість необахіанства, яку можна вважати певною *естетичною позицією*, з трагедійним осмисленням проблеми сенсу буття; у залежності від цього розглянуті розвиток *емоційно смислової* поліфонії в зв'язку із прийомом “одночасового контрасту”; *тривалість вибору жанрово-семантичних прототипів*, серед яких провідну роль грає жанр хоралу, їх інтерпретації, тощо.

Визначено, що якщо в творчості Баха хорал незмінно зберігає семантичне значення вищого позитивного начала, то у творах Шостаковича стилістика хоралу підлягає такій трансформації, внаслідок якої він втрачає свою “миротворчу” функцію і стає носієм ідеї приреченості, непереборної фінальності буття. Шостакович звертається до традиційних жанрів, використовує прийом узагальнення через жанр і втілює музичні образи шляхом жанрової семантики, вдається до прийому “одночасового контрасту” в зв'язку із смисловим протистоянням вибраних жанрових прототипів. Як і в творчості Баха, в музиці Шостаковича *унікальність поєднання традиційних жанрово-стильових установлень народжує новий яскравий авторський індивідуальний стиль*.

Дослідження пізньої творчості Шостаковича підтверджує наявність в ній трьох ключових моментів поетики необахіанства:

- повернення до традиційних жанрів, використання прийому узагальнення через жанр;

- використання прийому “одночасового контрасту”;

- унікальність поєднання традиційних жанрово-стильових установок.

Звернення до авторської поетики Онегера дозволяє відкрити такі особливості авторського шляху до трагедійності:

- композитор торкається “вічних” питань людського життя і, хоча він говорить про свою симфонію, як про драму, визначена їм антитеза Горю - Щастя дозволяє “виправити” поняття “драма” на “трагедія”;

- не випадково у самого композитора виникає порівняння з театральнo-сценічним жанром. Симфонії Онегера відрізняються такою виразністю семантичних складових частин, смисловою розпізнаваністю стилістичних комплексів, що викликають асоціації із творами, побудованими за законами сюжетної драматургії;

- особистість, Людина - монообраз симфоній Онегера, подвоєний на дві сфери - Горя й Щастя, Зла й Добра, індивідуальне й соціальне.

Стилістичне в симфоніях композитора закріплене за образно-смісловим, що складає важливу рису драматургії симфоній і зумовлює їх "сюжетну" ясність; кожний стилістичний комплекс розвивається в межах циклу, має "свій" смисловий рівень.

Взагалі можна сказати, що очуднення музичного образу в творах Онегера пов'язане:

- з "порушенням" нормативних для даного жанру фактурно-гармонійних засобів, як, наприклад, в головній партії першої частини П'ятої симфонії;

- із зіткненням вихідного жанрового прототипу із групою виразних засобів, що належать іншому, котрий протистойть за смисловими функціями, жанру і стилю, як, наприклад, зіткнення хоральності і токатності. Аналіз творів композитора дозволяє говорити про те, що хоральність у Онегера виявляється на трьох основних рівнях:

- як тип інтонування - на горизонтальному мелодико-тематичному рівні;

- як тип гармонізації, на вертикальному - "просторовому" - фактурному рівні;

- як темброво-динамічний тип, який поєднує в собі й горизонтальні й вертикальні якості звучання.

Щодо драматургії, можна сказати, що взаємодія всередині образної тріади ("Горе", "Щастя", "Людина") трьох, а з двоїстостью сфери "Людина", чотирьох начал, веде до появи п'ятої субстанції, яку умовно (символічно) можна позначити, як Вічність або Бог. Виникнення цієї п'ятої сфери, найбільш лаконічної і найбільш символічної, у Онегера відбувається не завжди - але завжди, відбуваючись, додає нову значущість образному рішення. Серед багатьох, типових для трагедійних творів, прийомів, які використовував Онегер, відзначимо також зв'язок гуманізованого начала (сфери Людини) з масовими вокальними жанрами (хоралом, гімном, псалмом, піснею), образів "зла" - з інструментально-моторними комплексами (скерцо, токати, марша), введення авторизованого монологічного начала за допомогою "ключових" інтонацій, особливих стильових вирішень. Так, наприклад, оригінально-онегеровським є прийом руху паралельними або зустрічними тризвуками (їхніми оберненнями,

інверсіями), що утворює декілька планів, кожний з яких окремо досить виразний в ладо-тональному значенні, але в контексті “одночасового контрасту” веде до “напливу” інтонацій і ладотональності, до сонорного ефекту. Даний прийом у Онегера *завжди* веде до створення образу колективного людського страждання, і, таким чином, стає відкриттям трагедійного аспекту семантики сонорності. Авторським відкриттям є і архаїзована пентатоніка в контексті лаконічної пісенно-мелодичної формули, яка стає символом визволеної божественної людської природи. Тут, створюючи символ Птаха як посттрагічний, Онегер передує Месіану (для останнього “літургійний” шлях трагічної антиномії стане основним).

Третій розділ “КОНЦЕПЦІЯ ПОСТТРАГІЧНОГО У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ” присвячено концепції посттрагічного як особливого музичного феномена у зв'язку зі стильовими відкриттями музики другої половини ХХ століття, хоча вона й була підготовлена історично більш ранніми чинниками музичної поетики. Серед даних чинників виділяються ті, що визначені розвитком музики як специфічної художньої мови, іманентною логікою музичного формування. До них віднесемо:

- семантику первинних ритуально-релігійних жанрів, в яких формується уява про музику як про самодостатнє естетичне ціле, передусім, про її гармонізуючі общинно-сборні функції;

- гімнічний, ювілейний тип пісенспівів, у тому числі тропірований, як в григоріанській католицькій службі, так і в православній літургії;

- стильові особливості ренесансної поліфонії строгого стилю - як “першої музичної практики” (за визначенням К. Монтеверді);

- естетичні канони й композиційні норми музики епохи класицизму, класичної музики у цілому як певні прототипи музичної семантики (що еволюціонують від Баха до Бетховена й далі), семантичні функції класичної гармонії;

- становлення класичних норм гармонії як переклад-перетворення ідеї гармонії у систему конкретних правил та прийомів, загальним цільовим призначенням яких є, насамкінець, рівновага дисонантної та консонантної сфер музики, але з урахуванням підпорядкування дисонансу, як того, що розв'язується, консонансу, як того, що розв'язує. Таким чином, консонантна сфера музики зміцнювалася у значенні носія позитивної образності. Класицистська стилістика як сукупність “знаків” класичної музики, тобто найбільш “чистого” досвіду академічної музичної традиції, використовується у творах романтиків, ще активніше - у композиторів першої половини ХХ

століття, в семантично згущеному вигляді, як своєрідні “ключові” слова, що означають загальні і вічні цінності - Істину, Пробудження, Світло, Безсмерття і т. і.;

- емансацію орнаментально-фігураційного начала як передумову нового сонорного типу інтонування, що веде до зв'язку музичної орнаментики з фантазмагоричними, пантеїстичними, підкреслено незвичайними езотеричними образами (від пізніх сонат Бетховена до Дебюсі), до особливої ролі хроматичної системи в розвитку музичної семантики і до семантичної подвійності хроматизмів.

Відзначаються три образно-тематичні напрямки - ренесансно-релігійний, космологічний та утопічний, що, зближуючись, можуть служити підставою нової концепції музики в цілому як міфа. Підкреслюється, що в стильовому й стилістичному відношеннях зближення музичної і міфологічних структур пов'язане з рядом рішучих змін у музичних мисленні та мові, котрі, якщо й мають історичні прецеденти, то настільки далекі, що їх смисли вже не актуалізуються в сучасній музичній свідомості, а тому самі ці стильові зрушення “мають вигляд” цілковитого торжества авторського відкриття (парадоксальним образом вводячи авторську ініціативу - як головну - у музичні міфологеми.) В даному ряді явищ основними уявляються:

- розвиток монотилістики (монотилія), що у певній мірі спирається на прийоми мінімалізму;

- переростання полістилістики в “стилістичну поліфонію”, яка може бути підпорядкована завданням стильового синтезу, естетиці “тотожності”, компліментарно-сонорним принципам розвитку тематизма;

- розвиток сонорно - континуумних властивостей музичної мови й придбання ними особливих символічних значень, завдяки яким вони створюють смислове протистояння всім засобам музичної дискретності – роздільності та преривності.

- домінування повторювання як способу співвідношення стилістичних комплексів у часі веде до появи парадоксального типу статичної драматургії, що в свою чергу веде до часової невизначеності, незавершеності, відкритості форми, до нового тлумачення циклічності й підсилення принципу циклічності.

- вагомість авторського вкладу у нові програмні концепції в музиці середини та другої половини ХХ століття змушує розглядати феномен стилія в межах окремих авторських поетик, тобто, вважати авторський стиль основним структурним рівнем стильоутворення у музиці. Певно саме остання обставина пояснює те, що явище міфотворчості у музиці ХХ століття розглядається на прикладі конкретних музичних творів окремих авторів (таких, наприклад, як

І.Стравинський, Д. Мійо, Б.Бритен, О. Месіан та інші).

Символіка посттрагічного розглядається також у контексті “музичної космології.” Підкреслюється, що друга половина ХХ століття пов’язана зі спробами композиторів усвідомити й виявити феномен музики. Подібні спроби ведуть до нових смислових концепцій музики і до створення принципово нового типу музичної символіки. Саме з боку поновлення символічного змісту музики – як типологічної тенденції музичної культури ХХ століття – класиками сучасної епохи можна вважати О. Месіана, П.Булеза, К.Штокгаузена, К.Пендерецького. Їхня творчість стає певною мірою тривкою стильовою моделлю – тривким зразком нового музичного мислення – для українських композиторів 70-х – 90-х років (Л.Дичко, В.Сільвестрова, Є.Станковича, В.Рунчака, С.Зажитька, М.Карминського і деяких інших).

Вивчення музики творів Б.Тіщенка дозволяє наблизитися до нового композиторського розуміння “семантичного інваріанту” жанру симфонії, водночас відкриваючи ті тенденції перетворення даного інваріанту, що стають все більш вагомими, “авторитетними” для сучасної вітчизняної композиторської школи. Серед цих тенденцій провідною уявляється авторська концепція Людини, яка не вкладається в “прокрустове ложе” жодної з відомих типових форм симфонії. Сказане у цьому розділі дисертації дозволяє стверджувати, що, зберігаючи і сьогодні свої права “енциклопедичного” жанру, симфонія піднімається на новий рівень узагальнення, створюючи “історичні образи музики” на основі найширших з відомих стильових моделей, а також “придумуючи”, винаходячи нові стильові універсалії музики.

ВИСНОВКИ підводять підсумки дослідження та простежуються головні шляхи вивчення трагічного в музиці. Так, виявляється, що в творчості Д. Шостаковича, А. Онегера, Б. Лятошинського, інших класиків великої симфонічної концепції у музиці ХХ століття, полістилістика виникає внаслідок трагедійної ускладненості, тобто змістовної антиномічності образу. У використанні Онегером полістилістики відзначаються наступні тенденції:

- стилістичне об’єднання (континуумність стилістичних елементів музичного опусу);
- стилістичне домінування (переважання одного з стилістичних елементів);
- очуднення, деформація стилістичних комплексів (стилістична і смислова “перекцентуація”);
- “очищення” (відновлення первісної семантичної функції стилістичного комплексу);
- переключення - “звільнення” (як процесуально-часове завершення

одного стилістичного прообразу шляхом іншого, нового).

Окрім конкретних специфічних музичних прийомів, в творчості Онегера знайшли вираження і більш загальні композиційні риси трагедії. Серед них найбільш важливі:

- театралізація, “видовищність” і дієвість образів;
- історизм як підоснова концепції і, в той же час, передумова її етичної актуальності;
- особлива важливість моральної оціночної поляризації (в тому числі, діади Добро - Зло);
- глобалізм теми, проблеми;
- мелодраматичність - як, по-перше, підвищена чуттєва експресія, по-друге, посилення полярності емоцій;
- конфліктність головних образів і її зростання у розв'язці до катастрофічності.

Дані риси, в свою чергу, пояснюються тими історичними передумовами, що сформували трагедійність і трагічне відношення в цілому:

- *жертвовність* - катування і мучеництво як обов'язковий аспект ставлення до смерті, очисна сутність жертв в ранніх обрядах;
- відкриття *антиномічності в цілокупності світу*, яка ще не супроводжується оціночним (емоційним) протиставленням в *міфології* давніх греків;
- відкриття титанічного як надперсонального, неблаганної сили буття у вигляді *теми Фатуму* в античній трагедії (що і веде до позаособистих образів Зла у Онегера і інших авторів);
- розвиток *образів спокутування в християнській традиції* і нових уявлень про безсмерття людини, нових чуттєвих форм, наприклад, екстатичної радості, просвітлення та ін.;
- утвердження *особистого егоцентризму* як головного джерела творчих сил людини в теорії і практиці культури Відродження;
- *підсилення контрастів в оцінках* буття і людини, доказ непереборності конфлікту через емоційно-психологічну двоїстість образу героя в *барочному театрі*

Стильові пошуки Месіана органічно входять до тієї сукупної “картини світу”, що виникає в творчості французьких композиторів рубежа ХІХ – ХХ століття, в першій половині ХХ століття стаючи невід'ємною частиною національної традиції. Так, ім'я Месіана стає в один ряд з іменами Е. Вареза, А.Жоліве, П.Булеза і П.Дютіїє, водночас, підкреслюючи їх відмінність від Дебюсі: від останнього їх відокремлює (і віддаляє) прагнення піднести свою

суб'єктивну емоційну настроєність до рівня універсальної концепції, “науково” посилити власне бачення світу, обґрунтувати його вагомою філософсько - естетичною або будь-якою іншою “об'єктивною” теорією.

Сфера “посттрагічного” в музиці набуває значення особливої жанрово - стильової сфери, пов'язаної з поверненням до первинних синкретичних смислів музики, до розуміння музики як ритуального, містеріального цілого. Тому важливою тенденцією у формуванні музичних посттрагічних концепцій стає підсилення рис ораторіальності в симфонічному циклі - і не тільки завдяки безпосередньому уведенню хорового звучання, але і шляхом упровадження опосередкованих інтонаційно-тематичних прообразів ораторіальної музики. Зокрема, концепція посттрагічного в музиці може бути простежена на прикладі еволюції псалмодичного і хорального прообразів.

Трагічне в музиці уявляється жанрово-композиційною універсалією, історичною стильовою парадигмою, водночас дозволяє осмислити історичне протистояння двох головних жанрово-стильових систем професійної музичної творчості - первинної релігійно-ритуальної, “містеріальної” і вторинної композиторської, індивідуально-опусної - як істотну передумову загальної типології трагічного, відбиту у відособленості трагедійної і посттрагічної оцінок антиномічних основ людського життя, культури. В цьому сенсі переважання посттрагічної концепції в композиторській творчості другої половини ХХ століття вказує на спробу повернутися до початкової жанрової і смислової синкретичності музики як до її духовної етико-естетичної цілісності (“калокагатійності”). Таким чином, сам історичний розвиток трагічного в музиці утворює своєрідний “цикл”, “повертаючись” від особистої відокремленості авторської поезики до універсальності раннього епосу, що несе і релігійне світозрозуміння, відновлюючи дане світорозуміння як нову міфологему музики - її загальне, не конфесіональне, але релігійне призначення (яке дозволяє ширше інтерпретувати природу релігійних почуттів). Разом з тим, трагічне в музиці ніколи не втрачає свою складну жанрову природу, організуючи особливу взаємодію епічного, ліричного, драматичного, комічного (як гротескного, так і ідилічно-ігрового) рядів образності. Тому в зв'язку з трагічним виникає особлива потреба в циклічних формах, здатних ввібрати подібну образну багатобразність музичного змісту. Тому трагічне в музиці веде до найбільш складної символіки, до найбільш складних композиційних шляхів становлення такої символіки, яка передбачає поетапну (внутрікомпозиційну) завершеність смислу, явну риторичність музичного засобу і, водночас, смислову відкритість, “незавершеність” композиційного цілого як вказівки на безмежність розуміння

музичного задуму. Останнє зумовлює нове ставлення до циклічності і програмності в композиторській творчості останніх десятиріч.

Трагічне можна розглядати як наскрізну тему культури, яка торкається всіх сторін людського буття, всіх сфер діяльності особистості, але яка набуває етичної і естетичної самоцінності в релігійній (“літургічній”) і художній сферах, історично близьких і постійно взаємообумовлених. Дана тема звертається до діалогу особистого і історичного в культурі – як таких, що протистоять одне одному, але в рівній мірі необхідних, а тому антиномічних, сторін людського досвіду. Цей діалог в свою чергу зумовлює різноманітні типи авторських поетик в музиці як різноманітні засоби діалогу “свого - чужого”: прийняття-ототожнення, з одного боку, уникнення - очуждження, з іншого.

Трагедійність - виявляє смислові відмінності між особистим і загальнолюдським, універсально-ціннісним в досвіді культури, що реалізуються в стильовій самосуперечності музичного образу, ведуть до “поетики одночасових контрастів”, до пошуку радикальної новизни в граматиці і семантиці музики (подібно експерименту К.Пендерезького у “Плачі за жертвами Хіросими”). Однак, трагедійна оцінка має в собі і вказівку на можливість прилучення до вищого позитивного начала буття - хоча і за межами власне трагедійної композиції, завдяки цьому підготовляючи шлях до посттрагічної концепції.

Посттрагічне - смислове вирівнювання особистого і історичного в людському досвіді і в художньому (музичному) образі шляхом “буквального” відтворення ціннісних універсалій культури, яке веде до “поетики неунікнення”, “поетики тотожності”, що відкриває “актуально-прекрасне” в історичних і стильових ремінісценціях (повторюваннях) як нову глибину, всеосяжний характер музичних символів.

Типологія трагічного в музиці пов'язана з типологією семантичних чинників - *рівнів семантики в музиці*, які виявляються однаково важливими і для трагедійного, і для посттрагічного аспектів музичного змісту. Дані рівні утворюють наступну послідовність:

- стильовий напрям (стиль епохи), пов'язаний з головними ідеями, темами музичної творчості, з образом “героя культури” (“людини епохи”);
- жанрово-композиційна форма, пов'язана з образною логікою, принципами драматургії як процесу формування образів у часі, в тому числі, з циклічністю (однаково важливого в усіх випадках втілення трагічного);
- авторська поетика (індивідуальний композиторський стиль), що визначається засобами авторської інтерпретації стильових прообразів, яка веде як до полістилістики, яскравих “граматичних” оновлень (у трагедійній сфері),

так і до стильових синтезів, історичних ретроспекцій (в посттрагічних концепціях);

- жанрові прототипи (прообрази, первинні стилістичні моделі), пов'язані в усіх випадках здійснення трагічного в музиці з переакцентуацією – смисловим очудненням (оцінкою “з боку”) і очудненням (“чудним”, парадоксальним стилістичним порушенням) семантичної функції жанру – його риторичного формулювання. Універсальним жанрово-стилістичним носієм трагічної образності стає хорал, який, використовуючи музичні прийоми, підтверджує важливу близькість релігійного і світського в осмисленні трагічних антиномій;

- музичний твір (окремий задум, опус), пов'язаний з конкретним програмним рішенням; еволюція трагедійних задумів веде від програмності синтетичних (музично-сценічних) жанрів до “чистої” “абсолютної” музики квартету і симфонії (інших інструментально-оркестрових жанрів); посттрагічні задуми “повертають” до програмних основ музики як до необхідних передумов сприйняття нової складної музичної символіки, втім, надаючи цим основам також символічну “зашифрованість”;

- музична тема, тип інтонування, композиційний прийом як головні реалії музики, її жива “предметність”, - пов'язані з засобами стилістичного діалогу, які припускають взаємовідносини континуумності і дискретності у тематизмі та фактурі, ширше - в осмисленні мови музики як цілісно-універсальної і преривної - історично (національно) обмеженої, і символічні властивості, що відкривають риторичні консонантні і дисонантні сфери в музиці, а також можливість семантичного зближення, ототожнення (при посттрагічному).

Загальний “семантичний інваріант” трагічного в музиці - образ “людини епохи” має дві головні можливості існування:

- як егоцентрично відокремленої, розпачливої “апокаліптичної” особистості (“герой” П'ятої симфонії Онегера, пізніх квартетів Шостаковича);

- як учасника (свідка) “космічної Гри”, залученої до Вічності людини “як любовно затвердженої дійсності” (М.Бахтін) (“герой” П'ятої симфонії Тіщенка, “Яраві” і “Франциска Асизського” Месіана).

В цілому, поетика трагічного в музиці відкриває можливості зближення текстологічного музикознавчого аналізу і культурологічного дискурсу як актуального для сьогоденного гуманітарного знання “заглиблення” музикознавчих оцінок в історичне “життя” культури.

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Русяєва М.В., Чеботаренко О.В. Жанр и форма в отечественной профессиональной музыке // Духовна спадщина Київської Русі. - Вип.2 - Одеса, 1997. - С.48-51.

2. Русяєва М.В. Трагічне у музиці як духовна парадигма культури „Актуальні проблеми духовності”. - Вип.2 - Київ - Кривий Ріг, 1997. - С.243-250.

3. Русяєва М.В. Поэтика трагического в музыке: к постановке проблемы // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. - Вып.3 - Вопросы музыкальной семантики. - Одесса, 1997. - С.66-74.

4. Русяєва М.В. Семантика трагедийности в творчестве А.Онеггера // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. - Вып.3 - Вопросы музыкальной семантики. - Одесса, 1997. - С.97-104.

5. Русяєва М.В., Самойленко А.И. Концепция посттрагического в музыке // Культурологічні проблеми музичної українистики. - Вип.2 - Ч.1 / За редакцією Маркової О.М., Сумарокової В.Г., Гузєєвої В.В. - Одеса: Астропринт, 1997. - С.52-58.

6. Русяєва М.В. Культурологічні аспекти проблеми трагічного у музиці // Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників / Керівники авторського колективу: А.І.Комарова, Ю.П.Богущий, О.С.Тимошенко, М.І.Чембержі, В.Г.Чернець. - Київ, 1999. - Том 14. - С. 540 - 544.

Русяєва М.В. Поэтика трагического в музыке. – Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Министерство культуры и искусств Ураины, Киев, 1999.

Диссертация посвящена вопросу рассмотрения трагического как сквозной темы культуры, затрагивающей все области человеческого бытия, все сферы деятельности личности, но приобретающую этическую и эстетическую самоценность в религиозной («литургической») и художественной сферах, исторически близких и постоянно взаимообусловливаемых. Данная тема обращена к диалогу личностного и исторического в культуре – как противостоящих, но в равной мере необходимых антиномичных сторон человеческого опыта. В работе впервые выявляется различие между понятиями о трагическом и трагедийном, уточняется терминологическая сторона понятий, а также в качестве равноважного вводится понятие о посттрагическом и соответствующий термин.

Под *трагическим* подразумевается осмысление основной антиномии бытия как противоречия смерти-бессмертия, выражение сущностного

конфликта человека (противодействие родового и личностного или – словами Флоренского – усийного и ипостасного).

Трагедийность становится формой конкретизации этой основной антиномии в различных сферах человеческой деятельности и «обрастания» ее сопутствующими парными категориями (опытом оценочных суждений) этического, эстетического, эмоционально-психологического направлений – вплоть до обыденных реалий; Трагедийность в искусстве также является результатом оценочной поляризации жанрово-стилевых приемов, в том числе логико-семантических прототипов общего музыкального замысла.

Трагедия как особый жанр подразумевает театрально-сценическую (сюжетно-действенную) предрасположенность, формирование особого типа героя и особой логики композиции, драматургии. Эти ее свойства могут проявляться и за пределами собственно жанра трагедии, то есть становятся общими чертами воплощения трагедийного в искусстве.

Посттрагическое особая форма осмысления основной бытийной антиномии – жизни-смерти, существования личности, и в опыте культуры выражающаяся в выходе за пределы оценочной поляризации подобного осмысления и в переживании всех моментов жизни как позитивных, равнооправданных с нравственных и эстетических позиций. Поэтому посттрагическое требует возвращения к первичному, синкретическому, часто религиозному (мистериальному) пониманию жизненных явлений, что заметно в музыке второй половины XX века. Для нее характерно избегание негативных концепций, открытие «актуально-прекрасного» в исторических и стилиевых реминисценциях музыки прошлых эпох в контексте неоклассицистских тенденций и утверждение образа человека как участника (свидетеля) «космической Игры», приобщенного к Вечности, «как любовно утвержденной действительности» (М.Бахтин).

В основе всех аналитических музыковедческих заключений диссертации лежит положение о том, что формируется в связи с исследованием отдельных стилиевых направлений, композиторских поэтик, композиционно-структурных решений музыкальных произведений, отталкиваясь от оперных образцов (начиная с Монтеверди) и заканчивая автономной («чистой») симфонической семантикой.

Основные теоретические положения диссертации обоснованы ходом музыковедческого анализа музыкально-стилевых явлений различных уровней, в том числе в связи с различными композиторскими поэтиками (в частности, в связи с творчеством Монтеверди, Шостаковича, Онеггера, Мессиана, Тищенко).

Ключевые слова: трагическое, трагедийность, посттрагическое, поэтика, семантика, семантический инвариант, символ, полистилистика.

Русяева М.В. Поетика трагічного в музиці. - Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 - теорія та історія культури. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури та мистецтв України, Київ, 1999.

Дисертацію присвячено новим поглядам на трагічне як на наскрізну тему культури, що торкається усіх галузей людського буття, усіх сфер діяльності особистості, але надбає етичної та естетичної самоцінності в релігійній ("літургічній") та художній сферах, які є історично близькими та постійно взаємозумовленими. Подана тема звернена до діалогу особистісного та історичного в культурі - як протилежних, але однаково необхідних, антиномічних сторін людського досвіду. Досліджені різні типи авторських поетик в музиці як різних способів діалогу "свого - чужого": прийняття - ототожнення, з одного боку, уникання - очужнення (відсторонення), з іншого.

Ключові слова: трагічне, трагедійність, посттрагічне, поетика, семантика, семантичний інваріант, полістилістика.

M.Rusyaeva. Poetic elements of the tragic in music. -Manuscript.

Thesis for a candidat's degree by specialty 17.00.01 - theory and history of culture.- Ukrainian National P.I.Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv 1999.

Dissertation is devoted to the problems of the tragic as the dominant theme of culture concerning all the spheres of human life and activity. It acquires ethic and esthetic self-values in religious and artistic domains. They are historically close and constantly inter - stipulated. The theme addresses to the dialogue of the personal and historic in culture as the counterpoised but in the equal measure necessary antinomical sides of human experience. This work deals with various types of author's poetic elements in music as different means of the dialogue between "my" and "alien": which results in accepting – comparing on one side; avoiding – astranging (becoming strange) from the other side.

Key words: tragic, tragic elements, posttragic, poetic elements, semantics, semantic invariant, symbol, polystylistics.

Підписано до друку 17.11.99 р. Формат 60х90/16.
Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.
Наклад 100. Зам. 473.

м. Київ-5, вул. Червоноармійська, 57/3, к.201.
Видавництво "Науковий світ"
227-41-23, 294-71-27

451874

4B
АВ 44.387

М И С Т.

почта

1991

ПЕРВЫЙ

МИСТ