

ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ:
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

DOI 10.33930/ed.2019.5007.41(7-9)-1

УДК 130.2:7.01

ФІЛОСОФСЬКО–КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦЬКОЇ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇPHILOSOPHICAL AND CULTURAL ASPECTS OF ARTISTIC
INTERPRETATION

Т. І. Андрущенко

Б. О. Сюта

А. Є. Савчук

Актуальність теми дослідження. В процесі розвитку міметичний принцип мистецтва почав осмислюватися у художній культурі у двох напрямках: як наслідування форм дійсності, і як пояснення, оцінка явищ та подій реального життя людей. Поступово прекрасне у мистецтві трансформується від вираження світу вічних ідей через ідеалізовані канони краси, створення символічних образів до продукування реалістичних образів дійсності. А від зображення певних характерних чи типових явищ соціальної дійсності до повного творчого свавілля художника, вільного від будь-яких об'єктивних правил і законів, забуваючи про "почуття внутрішньої необхідності" (В. Кандинський), тобто жорстко детермінованим духовним як сутнісним принципом універсального буття.

Саме, потреба вивчення обставин, що при визначенні сутнісних понять, так чи інакше окрім розв'язання суто інструменталістських завдань, окреслює основні контури проблемного поля, її зв'язок з іншими естетичними проблемами, іншими суміжними поняттями і зумовили актуальність досліджуваної проблеми.

Постановка проблеми. З'ясування філософсько-культурологічних вимірів проблеми активності мистецтва потребує розробки адекватного і ефективного логіко-понятійного інструментарію. Без цього неможливо проникнути в сутність проблеми, проаналізувати найважливіші тенденції її розвитку. Необхідність розібратися з основними поняттями, що розкривають

Urgency of the research. In the process of development, the mimetic principle of art began to be conceived in artistic culture in two directions: as an imitation of the forms of reality, and as an explanation and evaluation of phenomena and events of real life. Gradually, the beautiful in art was transformed from expressing the world of eternal ideas through idealized canons of beauty and the creation of symbolic images to the production of realistic images of reality. And from depicting certain characteristic or typical phenomena of social reality to the complete creative arbitrariness of the artist, free of any objective rules or laws, forgetting about the «sense of inner necessity» (V. Kandinsky), that is, strictly determined by the spiritual as an essential principle of universal existence.

It is also necessary to take into account the fact that when defining essential concepts, in one way or another, in addition to the solution of purely instrumental tasks, the main contours of the problem field of the investigated problem are outlined, its connection with other aesthetic problems, other related concepts.

Target setting. Clarifying the philosophical and cultural dimensions of the problem of art activity requires the development of adequate and effective logical and conceptual tools. Without this, it is impossible to penetrate into the essence of the problem, and to analyze the most important trends in its development. The need to deal with the basic concepts that reveal the specifics of art activity is also due

специфіку активності мистецтва зумовлена ще й тим, що уже в змісті цих понять намічається стратегія теоретичного пошуку, напрями руху наукової думки.

Постановка завдання. Розглянути актуальні проблеми розуміння мистецького тексту та його інтерпретації в інших видах мистецтва; процесуальний рух художнього образу та особливості дії онтологічного парадоксу мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Художній образ – це складне багатопланове утворення. Він починається із задуму художника, що виступає своєрідним ескізом до майбутнього образу. Технічні навички і майстерність, духовні сили митця спрямовані на втілення цього задуму, але, часом задум і його втілення у матеріалі бувають дуже далекі. Художній образ – це спосіб буття художнього твору, спосіб мислення у мистецтві.

В естетичному плані, художній образ є цілісний організм, в якому не має нічого випадкового. Отже, художній образ є не предметом і не думкою, а процесом, який не до кінця конкретний у своєму зануренні в чуттєву стихію.

Особливість пізнавальної сторони художнього образу полягає в тому, що в процесі його сприйняття відбувається пряме бачення істини, що не спирається на докази, відбувається дифузність художнього і реального світу.

Висновки. Складну структуру художнього образу не можна розглядати статично, художній образ – це процес. Він є всезагальною категорією художньої творчості, засіб і форма засвоєння життя мистецтвом.

Ключові слова: художній образ, розуміння, онтологічний парадокс мистецтва, прецедентний текст, твір, інтерпретація, множинність змісту, варіативність, мовленнєвий жанр, музична композиція.

to the fact that already in the content of these concepts, the strategy of theoretical search, and directions of movement of scientific thought are outlined.

The research objective. Current problems of understanding the artistic text and its interpretation in other types of art are considered; the procedural movement of the artistic image and the peculiarities of the ontological paradox of art.

The statement of basic materials. The artistic image is a complex multi-layered entity. It begins with the artist's idea, which acts as a kind of sketch for the future image. Technical skills and mastery, the artist's spiritual powers are aimed at realising this idea, but sometimes the idea and its realisation in the material are very far away. An artistic image is an image of the being of an artistic work, a way of thinking in art.

In the aesthetic sense, the artistic image is an integral organism in which there is nothing accidental. Therefore, the artistic image is neither an object nor a thought, but a process, not completely concrete in its immersion in the sensual element.

The specificity of the cognitive side of the artistic image lies in the fact that in the process of its perception there is a direct vision of truth which does not rely on evidence, there is a diffusion of the artistic and real world.

Conclusions. The complex structure of the artistic image cannot be viewed statically; the artistic image is a process. It is a universal category of artistic creation, a means and form of assimilation of life by art.

Key words: artistic image, understanding, ontological paradox of art, precedent text, art-work, interpretation, multiplicity of content, variability, speech genre, musical composition.

Актуальність теми дослідження. Ще Аристотель концептуально визначив основний принцип мистецтва – міметичний, згідно якого природа унаслідкується такою як вона є, такою як її бачить митець, такою як вона має бути, тобто ідеальною. В процесі розвитку міметичний принцип мистецтва почав осмислюватися у художній культурі у двох напрямках: як наслідування формам дійсності, і як пояснення, оцінка явищ та подій реального життя людей. Поступово прекрасне у мистецтві трансформується від вираження світу вічних ідей через

ідеалізовані канони краси, створення символічних образів до продукування реалістичних образів дійсності. А від зображення певних характерних чи типових явищ соціальної дійсності до повного творчого свавілля художника, вільного від будь-яких об'єктивних правил і законів, забуваючи про “почуття внутрішньої необхідності” (В. Кандінський), тобто жорстко детермінованим духовним як сутнісним принципом універсального буття.

Впродовж історії розвитку мистецтва, як специфічної діяльності людства, яка забезпечує в мистецькому творі перехід духовного в матеріальне, можливість їх органічного життя в цілісній структурі художнього образу, сформувалися відповідно мистецькі роди, види і жанри зі своєю специфічною системою мистецьких мов, що залежали від специфіки відтворюваної реальності, способів і засобів втілення задуманого, особливостей обдарування митця, світоглядних позицій епохи тощо. Але завжди тут проявляється онтологічний парадокс мистецтва: розшифрована в процесі сприйняття мистецька символічна мова, розкриваючи істину буття, не піддається перекладу чи висловленню іншим способом. Відомо, що мистецтво часто називають мисленням образами, а під художнім образом, образом мистецтва, сьогодні розуміють органічну духовно – творчу цілісність, що виражає реальність з тою чи іншою подібністю форми і реалізується в усій своїй повноті лише в процесі сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом. Саме через художній образ у внутрішньому світі суб'єкта сприйняття розкривається унікальний художній світ, згорнутий художником під час творчого процесу і втілений у предметну реальність мистецького твору (поетичну, живописну, музичну тощо).

Саме, потреба вивчення обставин, що при визначенні сутнісних понять, так чи інакше окрім розв'язання суто інструменталістських завдань, окреслює основні контури проблемного поля досліджуваної проблеми, її зв'язок з іншими естетичними проблемами, іншими суміжними поняттями і зумовили актуальність представленої теми дослідження.

Постановка проблеми. З'ясування філософсько-культурологічних вимірів проблеми активності мистецтва потребує розробки адекватного і ефективного логіко-понятійного інструментарію. Без цього неможливо проникнути в сутність проблеми, проаналізувати найважливіші тенденції її розвитку. Необхідність розібратися з основними поняттями, що розкривають специфіку активності мистецтва зумовлена ще й тим, що уже в змісті цих понять намічається стратегія теоретичного пошуку, напрями руху наукової думки.

Постановка завдання. Розглянути актуальні проблеми розуміння мистецького тексту та його інтерпретації в інших видах мистецтва; процесуальний рух художнього образу та особливості дії онтологічного парадоксу мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Художній образ – це складне багатопланове утворення. Він починається із задуму художника, що виступає своєрідним ескізом до майбутнього образу. Технічні навички і майстерність, духовні сили митця спрямовані на втілення цього задуму, але, часом задум і його втілення у матеріалі бувають дуже далекі.

Саме тому, задум художника, його реалізація у мистецькому творі, інтерпретація твору іншим митцем в іншому виді мистецтва, або сприйняття цього твору реципієнтом, не співпадають, а часто можуть кардинально різнитися. Можна навести багато прикладів, коли митці зізнавалися, що задум дуже важко втілити в матеріал, або не погоджувались з їх інтерпретацією іншими митцями. Твір мистецтва – продукт матеріально-духовної культури і його багатоманітні трансформації зберігають його ідентичність і тотожність самому собі.

Адже при його сприйнятті в духовному світі реципієнта виникає певна ідеальна реальність, що належить одночасно: а) даному суб'єкту сприйняття, б) художньому твору, в) універсуму в цілому, що дозволяє пізнати істину буття, сутність ідеї, явища, долучитися до ідеальної краси, відчувати повноту і сенс буття.

Більше того, художній образ – це спосіб буття художнього твору, спосіб мислення у мистецтві. В онтологічному (буттєвому) плані художній образ є фактом ідеального буття, вміщений у свою речову основу, органічно зрощений з матеріалом, є його матеріально-буттєвою складовою, специфічною мистецькою мовою, але не співпадає з ним. В семіотичному (знаковому, мистецькому мовному) плані художній образ є знак, засіб комунікації, є факт уявного буття, що реалізується в уяві реципієнта. Кожен вид мистецтва розробив свою систему знаків. В гносеологічному (пізнавальному) плані, художній образ є вимисел, споріднений з думкою, що виступає як припущення, можливість, фантазія, але в силу своєї чуттєвості є дуже переконливим. В естетичному плані, художній образ є цілісний організм, в якому не має нічого випадкового. Отже, художній образ є не предметом і не думкою, а процесом, який не до кінця конкретний у своєму зануренні в чуттєву стихію. Ця незавершеність є джерелом його незалежного життя і гри, багатоманіття його інтерпретацій і прочитань [1].

Важливою філософською проблемою для теоретичного і практичного осмислення цієї особливості є проблема розуміння. Її актуальність очевидна. По-перше, на думку Г.-Г. Гадамера, “феномен розуміння пронизує всі зв'язки людини зі світом”. По-друге, саме заглиблення у феномен розуміння повинно привести до усвідомлення кордонів науки та легітимації інших способів пізнання, що стоять поза наукою. Проблема розуміння завжди була вкрай актуальна у філософській естетиці, культурології, мистецтвознавчих дослідженнях. За ствердженням Г.-Г. Гадамера, питання про виправдання мистецтва належить до числа не лише актуальних, але й дуже старих проблем, що виникає щоразу, коли традиція, яка продовжує існувати у вигляді поетичних образів або образотворчих форм, стикається з новим способом мислення. Наприклад, коли у другій половині ХІХ століття почала розхитуватися лінійна перспектива – одна з фундаментальних засад образотворчого мистецтва – це вже віщувало встановлення нових відносин із традицією. В результаті, ґрунтовно похитнулася упевненість в тому, що картина є свідоцтвом нашого щоденного життєвого досвіду. Нині для розуміння змісту картини кожен має самостійно синтезувати різні ракурси, що виникають на художньому полотні. Або візьмемо сучасну музику, абсолютно нову мову гармонії та дисонансу – вочевидь тут загострюється контраст між старими і новими формами мистецтва. Виникає відчуття, що перетнуто певну усталену межу.

Для обґрунтування актуальності сучасного мистецтва Г.-Г. Гадамер виходить з наступної тези: художня традиція та мистецтво сучасності повинні розумітися як складові частини єдиного цілого, бо наше повсякденне життя являє собою безперервний рух через одночасність минулого і майбутнього. Становище сучасного художника зумовлене новою соціальною ситуацією. Художник прагне висловити у власному творі той новий сенс, відповідно до якого він творить і який видається йому новою формою загального порозуміння. Великі художні досягнення ХХ століття найрізноманітнішими шляхами входять у споживчий світ і беруть участь у конструюванні нового середовища. Тут сходяться дві речі: наша історична свідомість і схильність сучасної людини до рефлексії.

На думку Г.-Г. Гадамера, стикаючись із мистецтвом, ми завжди відчуваємо напругу між чистою конкретністю відображення і тим значенням, яке ми інтуїтивно вгадуємо у художньому творі. У чому полягає це значення? І чи можна

у такому випадку вирішити актуальну проблему єдності класичної художньої традиції та сучасного мистецтва? Як можуть допомогти засоби класичної естетики в освітленні того експериментаторства, яким захоплюються художники нашого часу? Для цього Г.-Г. Гадамер пропонує повертатися до більш глибоких витоків людського досвіду та розглядати антропологічні підстави нашого сприйняття мистецтва через поняття “гри”, “символу” та “свята” [2].

В історії музики відома чимала кількість вокальних творів, у яких різні автори озвучують той самий вербальний текст. Відомі також твори, у яких тією самою музикою озвучувалися різні словесні тексти. Це за своєю суттю явища одного порядку, а техніка їх створення у музиці майже тисячу років тому отримала назву контрафактури. Ми розглянемо явище мобільності формування змістів як наслідок впливів механізмів варіативності трактування прецедентних текстів (що ними виступає зазвичай вербальна складова творів) в контексті змінюваного використання музичних мовленнєвих жанрів та їх варіативних поєднань.

Явище художньої варіативності музично-поетичних композицій, написаних на один і той самий поетичний текст, а також їх смислової мобільності і змінності концепції відзначається усіма дослідниками таких творів. Вказуючи на переважну переконливість кінцевих мистецьких результатів співіснування поезії і музики, дослідники, однак, не розкривають механізмів, що уможливають таку варіативність композиторської інтерпретації прецедентних вербальних текстів у музичних творах.

Щоб з'ясувати поставлені завдання коротко оглянемо групу показових музично-поетичних композицій, створених на основі одного поетичного тексту. Цим прецедентним феноменом є неодноразово озвучена (і надзвичайно популярна у XIX столітті) поезія Й. В. фон Гете із його славнозвісного роману “Роки навчання Вільгельма Майстра”. Це – пісня Міньйон “Ти знаєш край?..” (в оригіналі “Kennst du das Land?”).

Як зауважує одна із дослідниць долі пісень Міньйон в музиці І. Драч, “Гете чудово уявляв, як повинні звучати ці пісні. В романі містяться детальні описи інтонування віршів (тут йдеться про “урочисту велич” на початку пісні, практично відсутню у всіх музичних варіантах пісні пера романтиків, а також “понуру і смутну мелодію” повторюваного запитання “Kennst du es wohl?” чи “таємничість і похмурість” заклику “Dahin! Dahin ... ziehn”, переданих лише в кількох композиціях). Тому композиторська ініціатива, що ринула на поета хвилею вокальних обробок його пісень, не викликала у нього захвату. “Зобразити звуками те, що само звучить, гримотить, як грім, барабанить, розливається в танку звуків – огидно. Мінімум цього може бути розумно використаний як крапка над і...” – писав Гете одному з музикантів” [3].

У традиційній методології культурологічних і, зокрема, музикознавчих досліджень інструментарій для всебічного здійснення аналізу для численних інтерпретацій контрафактур просто не розроблений, і тому їх по факту ніхто і не здійснює. Ми пропонуємо єдиний, на наш погляд, продуктивний метод аналізу, який може не тільки описати твори і встановити відмінності, але й обґрунтувати способи досягнення того чи іншого художнього ефекту в покладеній на музику поезії. Він базується на вивченні трансформацій і модуляцій музичних мовленнєвих жанрів та їх модальностей.

Насамперед уважно проаналізуємо текст описуваної першої пісні Міньйон Й. В. Гете (1784). Візьмемо до уваги у першу чергу оригінальний німецькомовний текст для максимально точного з'ясування видів і структури задіяних жанрів мовлення:

Kennst du das Land? Wo die Citronen blühn...

“Kennst du das Land? Wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man Dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du [ihn; у Ф. Шуберта – es] wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!”

Поет використав у наведеній пісні мовленнєвий жанр звертання в модальності запитання як базовий і найвищий за ієрархією. Із цим жанром поєднуються жанри розповіді (“врощеної” у головне запитання, що вербалізується у перших п'яти рядках кожного куплета), заклику (остання фраза поезії) і роз'яснення з елементами вигуку (останні два рядки кожного куплета). Окреслення творчого жанру поезії – пісня – є музичним за походженням і апелює до музично-комунікативних реалій та інтонаційної специфіки відтворення.

Загалом усі три куплети вірша мають однакову структуру з погляду використаних мовленнєвих жанрів. Перші чотири рядки – майже риторичне, візуально підсилене використаним у першому рядку додатковим знаком питання, запитання. П'ятий, неповний рядок – повторне, але менш риторичне за модальністю запитання. Два останні – є вираженням у формі вигуку прагнення потрапити в той край (в останньому куплеті в заключний рядок поезії вписано заклик-прохання: “О батьку, нумо туди!”, останнє слово якого абсолютно фонаційно співзвучне останньому слову попередніх двох куплетів).

Слід з'ясувати питання, як віддзеркалюється така комбінація жанрів у музиці? Для цього розглянемо ряд найпоказовіших вокально-поетичних творів, в основу яких покладені описані гетевські вірші. Усі походять з XIX сторіччя, коли ідеї романтизму переживали час найвищого розквіту в мистецтві країн Європи. Це різні за стилістикою твори, написані композиторами різного віку – Л. Бетховеном (ор. 75 № 1, скомпоновано 1810 року), Л. Шпором (ор. 37 № 1, написано й оприлюднено 1815), Ф. Шубертом (ор. 62 D 321; обидві версії написані 1815, надруковано 1832), Р. Шуманом (ор. 98 A, написано 1849 року), Ф. Лістом (S. 275, три версії: 1842, 1854, 1860), Г. Вольфом (IHW 10, написано близько 1875 року, надруковано 1889-го). До розгляду залучено лише фрагментарно досить

популярні свого часу композиції П. Чайковського (Шість романсів, ор. 25 № 3) – через значну деформацію у цьому романсі мовленнєвих параметрів вербального прецедентного тексту в переспіві (не перекладі!) Ф. І. Тютчева, та А. Рубінштейна (ор. 91 № 4 для сопрано в супроводі фортепіано із циклу “Вірші та реквієм по Міньйон”) – тут навіть прецедентний творчий жанр у епітекстовій позиції змінений із пісень на “вірші”, що спричинило незворотні модуляції використаних мовленнєвих жанрів.

Хронологічно найбільш раннім зразком “озвученої” композитором пісні Міньйон слід вважати твір Л. Бетховена ор. 75 № 1. Основним музично-мовленнєвим жанром цієї композиції Л. Бетховен обрав спокійний і помірний... марш, де ритміка музичного мовлення пісні цілковито синхронізується із дактилем поезії. Музичні фрази симетричні за ритмом та тривалістю фразам поезії, але у членуванні висловлень перемагає логіка розгортання музично-гармонічної, а не вербально-сюжетної природи.

У “Міньйоні” Ф. Шуберта звичний ритм помірної ходи не стає домінуючим, як у Л. Бетховена. Дивним чином тонально-гармонічний розвиток куплету-заспіву у Ф. Шуберта збігається з бетховенським. Але музика набагато мобільніше і тонше віддзеркалює мотивні повороти поетичних фраз-висловлень, кожне запитання відображене в набагато коротших й інтонаційно гнучкіших музичних фразах, розчленованих більш відчутними цезурами. Структура куплету певною мірою втрачає тотальну симетрію класицизму, зате цілковито вписується у можливе також і в інтерпретації вербального складника домінування на найвищому рівні рис мовленнєвого жанру бесіди-розповіді. Незважаючи на величезний вплив “Пісні Міньйон” Л. Бетховена як у ритмічній структурі, так і в побудові мелодичних фраз, композиція Ф. Шуберта своїм самобутнім характером і продуманою драматургією, мабуть, найближча до уявлень автора віршів про їх музичну інтерпретацію.

Практично водночас із Ф. Шубертом створив “Пісню Міньйон” його уславлений сучасник Луї Шпор. Цей твір був добре відомий Й. В. фон Гете, який характеризував музику Л. Шпора як зразок “цілковито хибного розуміння” його поезії. Це не дивно, адже у пісні Шпора не зустрічаємо, ані емоційного звертання, ні риторичного запитання, немає відчуття туги за рідним краєм, практично відсутні інтонації закликів. Це типова ліроепічна розповідь.

Варто також згадати, що пісня Міньйон Гете фактично є пародією на англійську баладу Дж. Томсона “Літо”, написану 1746 року і ще добре відому в Німеччині на початку XIX століття. У пісні тотально домінує розспівна мелодія широкого дихання, яка тільки у кульмінаційній зоні цієї епічної розповіді (точка золотого поділу на початку третьої строфи) злегка імітує схвильоване звертання, після якого знову повертаються заокруглені мелодичні фрази епічної розповіді. Строфічна поезія прецедентного тексту отримує наскрізну драматургію, притаманну жанрові мірної епічної розповіді, що наблизило її до специфіки розвитку музики інструментальних жанрів і також ускладнило сприйняття твору слухачем. Безумовно, така кардинальна модуляція мовленнєвих жанрів поезії у музиці не тільки не могла сподобатися Й. В. Гете, який і в Л. Бетховена, і в Л. Шпора хотів бачити більше народну пісню, яку в житті співає Міньйон, а не арію, але й не сприяла переконливості музичного трактування його поезії.

Ф. Ліст, озвучуючи вірш Й. В. Гете, прочитував прецедентний текст, виявляючи в ньому риси чуттєвості, емоційності, екзотики. Існує три редакції лістівської “Пісні Міньйон”. Величезна популярність першої редакції спричинена не в останню чергу її авторським аранжуванням для фортепіано соло, що його

Ф. Ліст часто виконував як піаніст. Цікаво спостерігати, як композитор, створюючи нові варіанти пісні, намагається наблизитися за звучанням і смислом до гетівського оригіналу.

Ця прониклива лірична пісня належить до нечисленних лістівських пісень строфічної будови. У ній бачимо виразне прагнення використати виразові можливості мовленнєвих жанрів: кожна строфа містить розвинуте запитання, яке надалі інтенсифікується і – врешті – переходить у висловлення тужливого зітхання. Інтенсивність прагнення наростає в напрямку третього рефрена. Мелодія рухається стриманіше з одночасним рухом по діапазону голосу вниз, що робить висловлення більш драматичним.

У творчості Р. Шумана “Kennst du das Land?” є єдиною піснею на вірші Й. В. Гете, у якій використана строфічна структура. Але навряд, чи він прагнув написати власне пісню, яку уявляв собі поет – квазінародну Volkslied. Тут зустрічаємо дуже щільні ладо-гармонічні структури і розвинуту фактурно та достатньо усамостійнену й рухливу партію фортепіанного акомпанементу. Вокальна партія дуже вибаглива і складна інтонаційно й теситурно. У ній панують схвильовані, подані у безперервному русі, двотактові фрази-запитання із затактом, що підсилює модальність жанру запитання. Жанри висловлення стають однотипними, зберігаючи однорівневий характер. Тим самим “проста народна пісня”, за висловом Й. В. Гете, залишається у цьому творі недосяжним ідеалом, а щирі емоції Міньйон виявляються безповоротно втраченими.

“Співи Міньйон” П. Чайковського (на текст вірша-переспіву) вирішена у стилі розгорнутого ліричного романсу з достатньо розвинутою інструментальною складовою у вступі і коді (ідентичні за музикою) твору, які створюють обрамлення, що спершу впроваджує слухача в емоційний характер композиції, а в кінці підсумовує єдність усього емоційного змісту висловленого.

Настрій емоційної ностальгічності і крихкої схвильованості Міньйон якимось непомітно розчинився у звичних секвенціях невеликих мелодичних. В цілому ж “Співи Міньйон” П. Чайковського стала найменшою мірою власне піснею і практично альтернативним варіантом опрацювання того самого сюжету, що його запропонував у своїй поезії Й. В. Гете.

Найменші емоційні відтінки мелодики поезії прискіпливо відображаються у звуковисотній конфігурації вокальної мелодії і дуже подрібненому ладо-гармонічному розвитку із численними відхиленнями і модуляціями в далекі тональності. На жаль ускладненість мелодичного розвитку та ладо-гармонічних структур часом призводить до втрати гармонічної єдності, що відбивається і на художній цілісності твору та переконливості його концепції при сприйманні на слух. З погляду використання мовленнєвих жанрів при такому композиторському підході на вищому рівні домінує емоційна нарація в лоні якої з’являються, постійно змінюючись, жанри нижчих рівнів – запитання і заклик.

Бачимо, що кожен композитор, який брався покласти на музику “Спів Міньйон”, виходив із приблизно однакових творчих настанов, але кожна реалізація відрізняється багатьма витонченими відмінностями. У трактуванні Л. Бетховена знаходимо тверде розуміння плинності емоційної лірики віршів та тонких значеннєвих відтінків лексем. У Ліста дисонансні гармонії та інтонаційні взаємозв’язки між партією голосу і фортепіанним акомпанементом створюють величезну з будь-якого погляду емоційну драму, посилену тонким вплітанням інструментальних фактурних ліній та тембрових одиниць в детально розроблену ритмічно та інтонаційно вокальну лінію. Музично-поетична версія Ф. Шуберта, можливо, найбільш виконувана із розповсюджених нині, виказує великий вплив

версії Бетховена і, мабуть, є найближчою до творчих інтенцій Й. В. Гете. Музично-поетичний твір Л. Шпора завдяки зміні домінуючого музично-мовленнєвого жанру “переспівує” ліричну поезію в епічному форматі, затираючи емоційну пісенну строфічність і висуваючи на перший план риси історичної нарації. Версія Р. Шумана демонструє багато рухливого супроводу насиченої фактури за недостатнього реального емоційного зв'язку з самим заголовним персонажем поезії: це фактично величезне звертання, що утворюється завдяки безперервному чергуванню на нижчих рівнях невеликих за тривалістю звертань-запитань і звертань-закликів та їх поєднанню.

“Спів Міньйон” П. Чайковського найменше відповідає гетівському прецедентному текстові і за змістом, і за використаними жанрами (як творчими жанрами: романс, аріозо, – так і мовленнєвими). Вочевидь основна причина цього лежить у вербальному тексті-переспіві, що безпосередньо ліг в основу композиції. Версія пісні Гуго Вольфа використовує багаті можливості фактури та гармонії, а також прислухатися у специфіку словотвору, щоб запропонувати слухачеві прекрасну пісню, яка, на жаль, має не надто багато спільного зі співом Міньйон. Імовірно, Вольф виявився найближчим до того синтезу музики і поезії, який – на думку Гете – міг би щонайкраще передати глибинний смисл цієї пісні. З погляду музично-виконавської практики у двадцять першому столітті найбільш любленою виявилась версія Ференца Ліста. Вона насправді демонструє більше щирих емоцій, аніж усі інші, і, хоча є достатньо складною для інтерпретації через значні музично-виразові і суто технічні труднощі, вважається і виконавцями, і музикознавцями однією з найліпших версій цієї пісні. Будь-який виконавець, який вирішив виконати *Kennst du das Land?* (або й будь-який інший текст Міньйон), повинен витратити чимало часу і зусиль для осягнення внутрішньої сутності персонажа та бути впевненим, що вони відображають її крихку вразливість і емоційну витонченість якомога краще. Ця делікатна витонченість найдосконаліше втілена в композиціях Бетховена, Ліста і Шумана. Музиканти (співаки і акомпаніатори) найчастіше усвідомлюють свій обов'язок відповідати за музичну складову твору, але нерідко не беруть на себе обов'язку відповідати за текст, не усвідомлюючи до кінця причини тих, чи інших непомітних відмінностей в його музичному прочитанні.

Насправді, як ми спробували показати, одним із головних інструментів зміни композиторського висловлення є адекватний підбір жанрів музичного мовлення, їх стратифікація на різні рівні й більш чи менш вдале поєднання із мовленнєвими жанрами поезії, що озвучується. Критерії вдалого чи менш вдалого використання цих останніх та художньої переконливості тих чи інших комбінацій безумовно лежать на перехрещенні впливів сфер музичної естетики, художнього смаку та мистецької комунікації, і наукове осмислення цих питань щойно розпочинається [4].

Приклад геніального музичного втілення “Оди до радості” Ф. Шиллера і одночасно не менш геніальної неможливості відмовитися від поетичного тексту у музичній тканині дав Людвіг ван Бетховен у Дев'ятій Симфонії.

У 1785 році 25-річний Фрідріх Шиллер створює оду “До радості”, яка промовляючи до всього людства і через 200 років стала офіційним гімном союзу об'єднаних європейських держав:

“Обніміться, мільйони,
Поцілуйтесь, мов брати!
Вічний Отче доброти,
Дай нам ласки й охорони!”

Через сім років, захоплений ідеалами Французької революції, юний Бетховен мріє написати музику на ці вірші і зізнається, що вони надзвичайно складні для музиканта. Адже, музикант, на його думку, має піднятися значно вище від поета, а з Шиллером ніхто не може тягатися. Цей шлях геніального музиканта через власний трагічний життєвий поступ тривав тридцять років. Він гартує із власного трагізму у героїчній душі радість, яку дарує світу – через страждання до радості: “Кожен день я все ближче підхожу до тої мети, яку відчуваю, але не можу описати”. Оточення говорило, що він відчуває себе засновником нового духовного світу, вільно творить нечуване, чудове, що у жодного царя чи короля не має такого усвідомлення своєї сили і могутності, як у Бетховена. У 1822 році композитор занурений у створення “Дев’ятої симфонії”, в якій знову переживає своє життя, смисл якого відкривається йому повніше і ясніше: “Немає нічого вищого ніж наблизитися до Божества і звідти поширювати його промені між людьми”. Тут уже не має особистих радощів, особистих прагнень, страждань, тут панує дух всього людства, “Радість – первісток творіння, - дочка великого Отця” – пише Бетховен. І ось нарешті приходить мелодія Радості для улюбленої оди Шиллера – проста, як пісня, і ясна та могутня, як гімн. Але вона прозвучить у фіналі, до неї у симфонії, як і в житті, потрібно ще пройти шлях. З першими бурхливими звуками, ніби починає руйнуватися світ – розпач падіння і нестримні злети змінюють один одного – це безсмертний дух випробовує нелюдські потрясіння (перша частина). Коли найстрашніше позаду, перед нами розгортається чарівно-манлива картина всього земного життя: від наївної дитячої радості буття до вакхічного сп’яніння насолодою (друга частина). Але ось уже звучить мелодія неосяжної краси, її дихання широке і вільне – це світ ідеального, з яким прагне злитися душа (третя частина) Але чи надовго? І де ж я сам, який мій мотив? Сумнів переходить у відчай. Який же вибір? Почергово проносяться теми всіх трьох частин. Але оркестр говорить не те. І ось у тиші поступово, безпосередньо у присутності слухачів, починає народжуватися та сама Мелодія Радості, обережно підхоплена різними групами інструментів. Спочатку вона як перший цілющий подув радості ледь-ледь поселяється у серці. Поступово Радість наповнює все єство, не залишаючи місця для страждань. Але тут стається непередбачене: знову вривається тема із першої частини. І тоді на допомогу музиці приходить Слово – до такого симфонія ще ніколи не зверталася за всю свою історію, щоб додати до сили музики силу слова:

“Радість – всесвіту пружина,
Радість – творчості душа,
Дивна космосу машина
Нею живиться й душа”, – сповіщає сольний бас. І один за одним голоси знову підхоплюють щойно народжену мелодію, яка здобувши слова світлої оди Шиллера, стає натхненною піснею:

“Браття, йдіть у славу путь,
Що нам радість освятила”.

І ось уже лунає то героїчний марш переможців, перериваючись від хвилювання, то гімн Радості, що об’єднає всіх людей, то священний хорал, що розгортається урочистою фугою...

“Радість, гарна іскра Божа!
Несказанно любо нам
Увійди, царице гожа,
В твій пресвітлий дивний храм”.

І фінальний бойовий заклик до всіх майбутніх поколінь:

“Станьмо дружною сім’єю,
Жити правдою й добром
Присягнімо цим вином
Перед вишнім Суддею!” [5]

Особливість пізнавальної сторони художнього образу полягає в тому, що в процесі його сприйняття відбувається пряме бачення істини, що не спирається на докази, відбувається дифузність художнього і реального світу. Наприклад, високохудожні пейзажі казахських степів, виконані Т. Шевченком на засланні, це одночасно втілення ідеї творчої і особистої свободи, яка не декларується спеціальним сюжетом чи темою, але виражається у кожній лінії, у кожному штриху.

Висновки. Складну структуру художнього образу не можна розглядати статично, художній образ – це процес. Він є всезагальною категорією художньої творчості, засіб і форма засвоєння життя мистецтвом.

Список використаних джерел:

1. Андрущенко, ТІ 2021, *Проблема естетичного в культурі*. Монографія, Київ: Вид-во НПУ ім. М.П.Драгоманова, с. 234-246.
2. Гадамер, Г.-Г 1991, Актуальность прекрасного, Москва: *Искусство*, с. 266-323.
3. Драч, И 1998, *Странствия Миньон*. Доступно: <<http://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>>. [22 Вересень 2022].
4. Arkhangelska, A, Bybyk, S, Yermolenko, S, Kots, T, Levchenko, O, Mamych, M, Prylypko, S, Skoryna, L, Syuta, B, Syuta, H & Zagnitko, A 2018, ‘Взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення в контексті інтермедіальних атракцій’, *Intertextualita a intermedialita: v prostoru ukraïnského jazyka, literatury a kultury*. Alla Arkhangelska (ed.), Olomouc’: *Univerzita Palackeho v Olomouci*, pp. 243-264.
5. Хомичов, Б 2008, ‘Ода к Радости’, *Журнал “Человек без границ. Философия, психология, история, наука, искусство”*, № 11, с. 20-23.

References:

1. Andrushchenko, TI 2021, *Problema estetychnoho v kulturi (The problem of aesthetics in culture)*. Monohrafiia, Kyiv: *Vyd-vo NPU im. M.P.Drahomanova*, s. 234-246.
2. Hadamer, H.-H 1991, *Aktualnost prekrasnogo (The relevance of beauty)*, Moskva: *Yskusstvo*, s. 266-323.
3. Drach, Y 1998, *Stranstviya Mynon (Wandering Minion)*. Dostupno: <<http://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>>. [22 Veresen 2022].
4. Arkhangelska, A, Bybyk, S, Yermolenko, S, Kots, T, Levchenko, O, Mamych, M, Prylypko, S, Skoryna, L, Syuta, B, Syuta, H & Zagnitko, A 2018, ‘Vzaiemodiia zhanriv verbalnoho i muzychnoho movlennia v konteksti intermedialnykh atraktsii (The interaction of genres of verbal and musical communication in the context of intermedia attractions)’, *Intertextualita a intermedialita: v prostoru ukraïnského jazyka, literatury a kultury*. Alla Arkhangelska (ed.), Olomouc’: *Univerzita Palackeho v Olomouci*, pp. 243-264.
6. Khomychov, B 2008, ‘Oda k Radosty (Ode to Joy)’, *Zhurnal “Chelovek bez hranyts. Fylosofyia, psykhohohyia, ystoryia, nauka, yskusstvo”*, № 11, s. 20-23.