

39. SW – Słownik języka polskiego / Ułoż. pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego. – Warszawa : Nakładem prenumeratorów w drukarni E. Lubowskiego i S-ki, 1900-1927. – Т. 1-8.
40. SWB – Słownik wyrazów bliskoznacznych / Pod red. St. Skorupki. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1971. – 448 s.
41. Swil – Słownik języka polskiego ... do podręcznego użytku wypracowany przez A. Zdanowicza, M. Szyszkę, J. Filipowicza etc. – Wilno : Wydany staraniem i kosztem M. Orgelbranda, 1861. – Т. 1-2.

Аскерова И. А. Польские лексемы иноязычного происхождения, обозначающие негативно коннотированные состояния психики человека.

Статья посвящена историко-этимологической и семантико-структурной характеристике некоторых польских лексических единиц, используемых для обозначения грусти, печали, тоски.

Ключевые слова: *этимология, семантика, структура, семантическая мотивация.*

Askerova I. A. Polish lexems of foreign origin meaning negatively connotated human psychic states.

The article is dedicated to historical, etymological and semantic-structural analysis of Polish lexems used for denotation of sorrow, sadness and yearning.

Keywords: *etymology, semantics, structure, semantic motivation.*

Білоножко Л. В.
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова

ЕСТЕТИКО-ГЕНЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ МУЗИКИ ТА МОВИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

У статті розглянуто й узагальнено основні етапи розвитку естетичної думки щодо вивчення онтологічної природи мистецтва та його видів; історичні та естетичні передумови взаємодії мистецтв передусім музики й мови художнього твору, а також подано й узагальнено філософські підходи до розуміння ієрархії мистецтв у різні епохи. У роботі також здійснюються спроби зіставлення основоположних методологічних принципів дослідження музичного та літературного творів.

Ключові слова: *єдність і взаємодія мистецтв, художній твір, ієрархія мистецтв, компаративістика, література і мова, музика і мова, виражальні можливості літератури і музики, прояви музики в мові художнього твору.*

Взаємодія мистецтв у художньому творі все частіше стає предметом наукових розвідок серед літературознавців, мовознавців, музикантів, художників, філософів. Передусім це відображає поширення інтеграційних принципів у методології не лише гуманітарних, але й суспільних і навіть природничих галузей знання. Питання взаємодії літератури й музики розглядаються на базі теоретичних концепцій компаративістики.

Об'єктом наукового вивчення питання взаємодії мистецтв стали ще на порозі XVIII століття. Серед найбільш впливових мислителів, роботи яких справили помітний вплив на розвиток порівняльних досліджень у галузі взаємодії мистецтв цього періоду, слід згадати насамперед англійських учених: Дж. Драйдена, Х. Якоба, Ч. Авісона, Д. Броуна; німецьких – Й. Г. Зульцера, Й. Н. Форкеля, Й. Г. Гердера та інших. Представниками сучасної школи вивчення явищ взаємодії літератури й музики,

що заснована на принципах семіотики (інтермедіальність), виступають насамперед Вернер Вольф, Стівен Пол Шерр, А. Гірр та інші.

Мета цієї роботи полягає в тому, щоб окреслити філософсько-естетичні передумови виникнення дискурсу порівняльних студій, присвячених зіставленню музики й літератури, показати іманентну спорідненість цих мистецтв. Серед завдань – розглянути основні етапи формування філософсько-теоретичних принципів порівняльного вивчення мистецтв, розглянути спільні та відмінні риси музики й літератури з точки зору включення творів цих мистецтв у загальний простір художньої комунікації.

Питання про те, чим є насправді мистецтво, здавна привертало увагу мислителів, дослідників, філософів. Серед розмаїття поглядів найбільшого поширення набули наступні підходи до розуміння феномену мистецтва: форма пізнання дійсності, форма ідеології, спосіб конструювання ідеалів, мова спілкування людей, а також розуміння мистецтва як гри.

Провідною категорією в мистецтвознавстві та естетиці, а також у літературознавстві є поняття про художній твір. В естетичній теорії Т. Адорно художній твір розглядається як “монада” соціального буття, елемент включеного в структуру життєдіяльного процесу: “Інтерпретація художніх творів як кристалізованих іманентних процесів у стані спокою наближається до уявлення про монаду. Свою суворість та внутрішню структуру художні твори запозичили у свого духовного панування над реальністю. Саме цією мірою трансцендентне щодо художніх творів приходить до них зовні, й завдяки йому вони взагалі стають іманентним вузлом” [1, с. 244].

Найбільш вагомим внеском у теорію мистецтва стала поетика Аристотеля, де відомий античний філософ запропонував видовий, жанровий та родовий поділ мистецтв. Естетична думка доби Середньовіччя встановила поділ мистецтв на дві групи: вільні та механічні. Перша група охоплювала сім видів мистецтв та утворювала так звані “тривіум” (граматика, риторика, діалектика) і “квадривіум” (арифметика, музика, геометрія, астрономія). Центральним мистецтвом в епоху Середньовіччя й пізніше Відродження вважався живопис.

На думку Н. Герасимової-Персидської, в історії людства існував довготривалий передмузичний період, коли організовані звуки використовувались для ритмізації роботи й ритуалу, для нервового збудження і, можливо для магічних цілей [18, с. 3].

Цінність цих первісних мовленнєвих імпульсів для мистецтва, як зазначає С. Лангер, полягала в тому, що подібні виражені в звуці слухові переживання, долаючи асоціативну структуру, поступово ставали ритмами та інтервалами, що містили в собі семантичні елементи, які виражали напруження і розслаблення, просування, злет чи падіння, рух, обмеженість, спокій [13, с. 37].

На початку XII століття спостерігаються тенденції експериментування зі словом у музиці. Це розтягування наспіву аж до так званої “техніки витягнутого тона” (“*Halton Technik*”) у великих органах школи Нотр-Дам, коли кожна склад-нота в тенорі стає фундаментом для руху верхніх голосів і тягнеться настільки довго, що втрачається будь-який мелодійний зв'язок та будь-яка словесна зв'язність.

Розмежуванню музики та літератури сприяли розвиток писемності та нотної грамоти. Знаковою в цьому аспекті стала епоха Ренесансу і особливо Бароко [18, с. 3-8].

Одним із перших, хто виступив проти античного постулату й теоретично обґрунтував відмінності між поезією та живописом, був Г. Лессінг. У всесвітньовідомій праці “Лаокон або про межі живопису й поезії”, написаній у 1766 році, відомий мислитель того часу заперечив відомий вислів Симоніда Кеосського про те, що малярство – це “німа поезія”, а поезія – “ославлене малярство”, зазначивши, що “часова послідовність – царина поетова, просторова – царина малярства” [14, с. 186-187].

Епоха просвітництва дала початок знаковому розумінню мистецтва. Однією з найбільш визначальних у цьому аспекті була праця “Критичні роздуми про поезію й живопис” французького філософа Ж.-Б. Дюбо. Вчений розрізняє “природні” та “штучні” знаки в мистецтві. На думку Ж.-Б. Дюбо, мистецтво слова з його широким спектром жанрового різноманіття справляє на читача більш безпосередній вплив у порівнянні з живописом [8, с. 64].

З іншого боку, відповідно до знакової концепції Ж. Б. Дюбо, для поезії володіння лише технікою є недостатнім для того, щоб наслідуванням явищ життя збудити пристрасті та привернути увагу до поетичного твору: “Адже звучання вірша саме по собі не відтворює ніяких реальних красот, що існують у природі, в той час, як навіть найбільш посередній колорист може передати засобами живопису реальний колір речей та різноманітні ефекти природного освітлення” [8, с. 63].

Як відомо, класицизм проголошував жорсткий поділ жанрів мистецтва на стилі. Власне ця проблема становила художньо-естетичну основу ідеології цієї культурно-історичної доби. Принцип протиставлення високого та низького був заснований на співвіднесенні кожного жанру зі ступенем насамперед соціально-естетичної цінності. Так, історико-міфологічний живопис протиставлявся побутовому, героїчна поема – сатиричній, а комедія трагедії.

У своїй роботі “Критичні ліси або роздуми, що стосуються науки про прекрасне і мистецтва за даними новітніх досліджень” німецький філософ-романтик періоду “Бурі та натиску” І. Г. Гердер висловив непогодження з основоположною тезою “Лаокона” про те, що “тіла складають предмет живопису”, а “дії складають предмет поезії”, наголосивши на очевидній неможливості зіставляти аналізовані поняття: “знаки, якими користується живопис, природні; зв'язок знаків із означуваним предметом заснована на властивостях зображуваного предмета. Засоби вираження поезії довільні; членороздільні звуки не мають нічого спільного з предметом, який вони позначають; це лише загальновизнані умовні знаки” [6, с. 158].

Зіставляючи поезію з музикою, філософ доходить висновку, що живопис, музика й поезія підпорядковуються метафізичним законам відповідно простору, часу й сили. При цьому саме поезії притаманні інтегруючі властивості: “Сутність поезії – це сила, яка, виходячи з простору (з предметів, які вона чуттєвим чином відтворює), діє в часі (послідовністю багатьох окремих частин, що утворюють єдине поетичне ціле, – коротше чуттєво досконала мова” [6, с. 161].

Важливим для романтичної концепції літературознавства є також висловлена Гердером у своїх листах й критичних зверненнях до перекладачів ідея про

неможливість існування адекватних перекладів літературних текстів. Адже переклад є новим, іншим твором, що віддзеркалює умонастрої, культуру й дух того народу, мовою якого здійснено той чи інший переклад. Більше того, сама мова, яка зазнає змін з плином часу, не завжди містить в собі необхідний арсенал засобів для відтворення атмосфери того чи іншого історичного періоду [6, с. 23-24].

Проект майбутнього об'єднання поезії й музики, їх повернення до первинної єдності був сформульований ще у передромантичну епоху. У трактаті Джона Брауна "Про виникнення, союз, силу, розвиток, розділення й падіння поезії та музики", висловлюється сподівання про те, що література й музика не просто знову об'єднуються, але слово повинне стати музикою.

На думку Дж. Брауна, повернення музики й слова до стану античного мистецтва неможливе, проте дослідник припускає ймовірність поєднання музики й слова за умов використання поетом засобів музичної виразності, залучення до поетичної оповіді творів музики [32, с. 222].

У своїй всесвітньовідомій праці "Естетика" Ф. Гегель, роздумуючи над дихотомією зміст – форма в мистецтві, виокремлює символічну, класичну та романтичну форми мистецтва. Символічне мистецтво, на думку мислителя, не досягає тотожності змісту і форми, лише натякаючи на внутрішній сенс у явищі зовнішньому. Класичний ідеал відповідає зображенню абсолютного як такого в його самостійній всередині себе зовнішній реальності, в той час, як романтична форма мистецтва має як за зміст так і за форму суб'єктивний характер душі та почуття у їхній безкінечності та кінцевій визначеності.

Відповідно до цього принципу, на перше місце в логічному ланцюжку становлення мистецтва філософ виносить архітектуру. Друге місце в цій ієрархії посідає скульптура, яка уособлює ідеал класичної форми мистецтва. Користуючись тим же матеріалом, що й архітектура, скульптура дещо в інший спосіб трансформує його з метою виявлення реальної життєвості духу, присутнього в людському образі як явищі об'єктивної дійсності.

Музика, на думку Гегеля, завдяки звуку залишається "стихією зовнішньої форми та наглядної видимості", стаючи крайньою точкою суб'єктивізму в мистецтві: "Її змістом виступає в самому собі суб'єктивне начало, і вираження не створює йому об'єктивність, що просторово перебуває, а своїм нестримним, вільним зникненням показує, що воно виявляється повідомленням, яке, не маючи саме собі стійкості, зберігається лише у внутрішньому і суб'єктивному світі і повинно існувати лише для суб'єктивного внутрішнього світу" [5, с. 278-279].

У свою чергу поезія, відповідно до класифікації мистецтв Гегеля, – це "цілісність, що об'єднує в собі на більш високому щаблі, в царині самого духовного внутрішнього життя крайнощі, представлені пластичними мистецтвами та музикою. [5, с. 343].

Разом із тим, слід зазначити, що не всі митці Романтизму поділяли думку про першість музики серед мистецтв. Так, Де Санктіс розвивав тезу Гегеля про поезію як всезагальне мистецтво духа, що стоїть понад музикою. Він вважав присутність музики в поетичному творі його слабкістю й доказом зубожіння внутрішнього життя поета, а також ознакою надзвичайного релігійного, морального та політичного занепаду, звідки, власне й починається розпад поезії. Музика не здатна підвестись до великої

поезії, представити собою дещо більш високе й людське та стати формою для серйозного й глибокого змісту [28, с. 128].

В ієнських романтиків уперше синтез осмислюється як невід'ємна ознака органічної “узгодженої” культури. Саме явище синтезу мистецтв було вперше піддане аналізу у працях таких філософів, як І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг, Новалис, Л. Тік, В. Ваккенродер та ін. У Росії ХХ століття до цього питання зверталися М. Бердяєв, П. Флоренський, О. Лосєв, В. Ванслов. Феномен синтезу займає романтиків у зв'язку із утопічним вченням про “всекультуру”, розробкою якого вони займалися. У “всекультурі” стикаються та взаємодіють такі різні явища, як наука і мистецтво, мистецтво і філософія, мова і міфологія і т.д. Принцип синтезу тут стає вирішальним методологічним аспектом.

Уперше термін “синтез мистецтв” ужив німецький композитор Ріхард Вагнер. Синкретичний твір за Вагнером не знає не лише поділу на музикантів та поетів, але й на акторів і глядачів. Твір мистецтва майбутнього мислився як деякий медіальний синтез, як загальнонародний, навіть загальнолюдський смисловий простір, в якому конститується, набуває контурів і характеру артистичне людство. Беручи участь у створенні синкретичного твору, воно створює свою ідентичність, формулює свої закони та інтерпретує свої долі. Театр у зв'язку з цим перебирає на себе функції всіх суспільних установ, стає на місце парламенту й суду, науки і виробництва [9]. Особливою популярністю в романтичному мистецтві користувався жанр програмної музики – спосіб взаємодії слова і музики, який набув значного розвитку у ХІХ столітті.

Дещо в інший спосіб взаємодія музичного мистецтва та літератури спостерігалися у ХІХ столітті в період становлення реалізму, що орієнтував художню творчість на зближення з життєвою реальністю, на пізнання й осмислення суспільних відносин, в яких протікає людське життя. Саме в період реалізму, який особливо розквітнув у Франції та Росії, музика починає поступатися місцем літературі. Прозові жанри витісняли поетичні, повість випереджала в ієрархічному розподілі мистецтв романс, драматичний театр тримав першість поряд із оперним мистецтвом.

Сучасний дослідник-компаративіст К. С. Браун вважає, що визначальним принципом для класифікації мистецтв виступають функціональні особливості, а також категорії їх сприйняття у процесі реценції. Дослідник виокремлює мистецтва візуальні та аудіальні. Музика як і література належать до слухових мистецтв. Адже, знаки, представлені в нотному письмі набувають сенсу лише під час звучання музичного твору. Щодо літератури, – слухові образи виникають у читача в свідомості під час прочитання твору, про це свідчать ледь помітні рухи мовленнєвого апарату, що доводять чисельні дослідження. Визначальною рисою візуальних мистецтв – архітектури, живопису, – є те, що [27, с. 10].

Тяжіння слова до музики у художній практиці спостерігається у ХХ столітті. Найбільш яскраво вплив музики на літературу проявився у творчості французьких символістів, які прагнули насамперед до співучасті, мелодійності вірша. Лідер французького символізму Стефан Маларме порівнював слова із жестами диригента. Читач повинен вловлювати цілу симфонію за словами та асоціаціями, що не піддаються логічному осмисленню. Письменник міряв про “поезію без слів”, бо лише так вона може поставити читача – слухача “перед обличчя невимовного” [26, с. 146].

Як бачимо, протягом століть існування і розвитку мистецтв література і музика майже завжди йшли поруч, час від часу поступаючись місцем одна одній у системі естетичних домінант тієї чи іншої культурно-історичної епохи. Це свідчить про їх генетичну спорідненість.

На думку Н. Герасимової-Персидської, складні перипетії взаємовідносин слова і музики мають глибинне підґрунтя і відображають фундаментальні особливості людського мислення. Це притаманна *homo sapiens* асиметрія головного мозку з розділенням на сферу мовленнєвої, логічної, спрямованої в майбутнє активності, в нашому випадку символічно втіленої в слові, та сферу чуттєвого, інтуїтивного, що зберігає пам'ять про минуле – виражену в музиці [18, с. 27].

З точки зору естетики динаміка взаємовідносин літератури й музики зумовлена також різним співвідношенням й різною мірою активності предметно-чуттєвого, емоційно-сугестивного й когнітивно-епістемологічного елементів, що має фундаментальне значення для взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами, їх вектора й характеру [23, с. 21].

При цьому важливим є те, що література, на відміну від інших мистецтв, за своєю онтологічною сутністю посідає подвійне місце в культурі. Як діяльність, що використовує мову, як засіб комунікації, вона включається в загальну систему соціального спілкування, а як художньо-образна мова – зближується з іншими видами художньої творчості та входить у художню культуру. Головна відмінність художньої мови від тієї, що залишається науковим, науково-популярним або побутовим повідомленням полягає в тому, що художньо-літературний твір є образом (системою образів) [7, с. 129].

Про місце літератури в системі мистецтв слушно зазначав Фредерік Вілл: «Література є центральним мистецтвом – вісь, ядро та провідник до інших мистецтв. Мова – це центральний акт людської діяльності, який уможливує існування літератури. Література не найвеличніше, але центральне мистецтво [31].

За визначенням Е.Касперського література в системі мистецтв є третьою площиною порівнянь у компаративістиці. Вона обіймає порівняння відмінних семіотичних дискурсів і форм культури, наприклад, поезії і малярства, роману і фільму, театру і релігійного ритуалу тощо. Підставою для порівняння є значуща матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання. Літературна компаративістика стикається в цьому полі з культурною і стає в дійсності її відгалуженням [12, с. 140].

Очевидно, можна стверджувати, що занурення мови у соціальний контекст комунікації сприяє різного роду модифікаціям літературної мови, одночасним збагаченню та трансформації художнього змісту літературних творів. З позицій онтологічних літературний твір стає відмінним від звичайної комунікації.

Як зазначає Поль Рікер, розмовна мова та події реального світу існують у стані теперішньої присутності, в той час, як письмо і тексти – у стані відкладання, за межами реальних подій; вони очікують своєї актуалізації та переходять у теперішнє завдяки читачу-критику [33, с. 56].

Відповідно до концепції літературознавства Рене Веллека, лінгвістичні елементи утворюють у літературі два ґрунтовні пласти: звуковий та смисловий. На їхній основі виникає світ ситуацій характерів, подій, який не можна ідентифікувати ні з яким

лінгвістично формальним елементом, а тим паче з якимось елементом “зовнішньої”, “орнаментальної” форми... правильна й доречна така концепція, згідно з якою художній твір розглядається як різнорідна цілісність, як структура знаків, сповнена значень та цінностей” [20, с. 122].

Разом із тим, художній мові літератури притаманна універсальність, що забезпечується особливою природою і структурою літературно-художнього образу. Останній виступає визначальною ознакою художнього мислення й зображення. За визначенням Ліхачева Д. С., художній образ у мистецтві існує в особливий спосіб: він створює внутрішній світ твору або його поетичну реальність. Поетична реальність не тотожна життєвій ні в прямому, ні в переносному сенсі. І переживання вона викликає особливого роду – естетичні [15, с. 130].

Тобто художній образ у літературному творі зликовує в органічну єдність чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи. Література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, “вчиться” у них, перекладаючи коди їхньої художньої мови, трансформуючи їх відповідно до своєї іманентності, і тим самим збагачує свої власні виражальні можливості. У цьому, на думку Наливайка Д. С., й полягає найважливіший аспект взаємозв'язків та взаємовпливів художньої мови літератури з художньою мовою інших мистецтв [19, с. 21].

Доповнюючи думку Д. С. Наливайка, наведемо висловлювання ще одного дослідника питань мистецтва і культури О. О. Грякалова, який до визначення місця літератури серед інших мистецтв залучає особливості позиції реципієнта, вбачаючи в цьому одну з причин, що обумовлюють виникнення необхідності взаємодії між мистецтвами: “В мистецтві слова образ меншою мірою матеріалізований, ніж в інших мистецтвах, його внутрішній світ не окреслений так суворо. Темп читання не є настільки фіксованим як час виконання музичного твору; місце дії, що розгортається в уяві читача, не піддається порівнянню з геометрично чітким, структурно організованим простором архітектурної чи живописної композиції. Через неповну чуттєво-наглядну реалізованість своїх образів література легко вступає в синтез з тими мистецтвами, які могли б довести їх до зримої чіткості: з образотворчим мистецтвом, акторським втіленням, музикою. З іншого боку, універсальність “будівельного матеріалу” літератури – слова – дозволяє їй самій відтворювати весь останній художній світ” [7, с. 135].

На відміну від літератури, музика як мистецтво в першу чергу сприймається як найкращий засіб безпосередньої передачі емоцій, почуттів, бажань, вражень – тобто всіх атрибутів діяльності душі на інтуїтивному, позапонятійному рівні.

Найбільш близькою до музики літературною формою виступає поезія, особливо лірична поезія. Саме ліриці належить функція суб'єктивізації висловлювання, апелювання до внутрішнього світу людини. Про спорідненість музики й ліричного вірша свідчить той факт, що вокальна музика здебільшого створюється на слова саме ліричної поезії.

Проте, як зазначає Е. Ганслік, почуття й переживання неоднаково виражаються музикою та віршами. Сприйняття поезії відбувається передусім від уявлень і думок до почуттів; сприйняття ж музики – від самих почуттів до уявлень і думки. Серед найбільш очевидних рис, що об'єднують музику і літературу, дослідник-

музикознавець називає деяку особливість, що знаходить місце в композиції музичного і літературного твору. Це принцип контрастного співставлення. Як у літературі протиставляються особи, образи, так і в музиці для розкриття ідейно-емоційного змісту художнього образу практикується співставлення один одному музичних тем, окремих розділів, музичних образів [4, с. 65].

Повторювальний рух або проведення двічі чи декілька разів одного й того ж музичного матеріалу є найбільш простим і найбільш доступним засобом продовжити одного разу вже обране співвідношення звучань. Для засвоєння музики пам'яттю це чи не найбільш надійний засіб. Види повторів надзвичайно різноманітні: від буквального і точного відтворення даного співвідношення до контрастного співставлення двох або декількох моментів музики, в яких на основі одного й того ж матеріалу постають важко розрізняванні у відношенні до їх першості звукоутворення. Тим самим знищується монотонність буквального повторення, а сам принцип повторення перетворюється у стимул до розвитку музики з однієї тематичної передумови. Сприйняття тоді встановлює не буквальну спільність, а схожість окремих елементів, що пов'язують окремі прояви тотожного у першооснові матеріалу. Це можна спостерігати у найвищих проявах варіацій, де музика, витікаючи з одного першоджерела, у своєму розвитку подає руку музиці сформованій за принципом контрастності (сонатне алегро) [2, с. 37].

Конкретизація музичного твору більшою мірою виявляється залежною від лінійного часу. Відмінність між музикою та літературою в цьому аспекті виражається через поліфонічність. Музичне висловлювання може складатися з декількох звуків, які звучать одночасно (акорди), в той час, як літературний текст являє собою безперервний лінійний потік знаків. Більше того, засобами музики можливий ефект досягнення одночасного звучання не лише звуків, але і смислових одиниць (фраз, мотивів, речень) музичного твору. У випадку літературного твору ефект поліфонічності створюється за допомогою зсувів: розташування тексту у декількох колонках або шляхом послідовного переходу від одного контексту до іншого. В останньому випадку поліфонічним є рівень означуваного, натомість рівень означників залишається монодичним [31, с. 20].

Якщо процес прочитання літературного твору передбачає можливість повернень і повторних прочитань, то у випадку сприйняття твору музики така конкретизація є одномоментною й може бути зумовлена виконавською інтерпретацією різних виконавців.

Останнім часом спостерігається активізація процесів зближення й взаємного обміну в межах методологічних підходів зокрема серед музикознавчих та літературознавчих досліджень. Як правило, кожен із цих напрямів розглядає твір з позицій одного з мистецтв. Літературознавець порівнює музичний твір із симфонією, сонатою тощо, віднаходить фонетичні еквіваленти музичної техніки особливо в поетичному творі. Натомість у музикознавчій термінології все частіше проникають літературознавчі та лінгвістичні методи аналізу твору мистецтва. Все частіше в музикознавчих дослідженнях можна зустріти такі здебільшого лінгвістичні та структуралістські терміни, як інтерпретація музичного твору, фонетичний рівень музичної мови, відношення між структурними елементами музичної мови, музичний

твір і комунікація, музичний дискурс, комунікативно-інтерпретаційна позиція виконавця, архетип музично-виконавського висловлювання, музичний текст тощо.

Традиція залучення категорій граматики до аналізу творів музичного мистецтва сягає епохи середньовіччя. Так, в анонімному трактаті “Musica Enchiriadis” (IX ст.) відомому як перший виклад теорії багатоголосся, просякнута музично-граматичними аналогіями: мовлення – “артикульований голос”, музика – “Голос, що співає”, ієрархії елементів мови (буква – склад – слово – текст) наближено відповідають ієрархії елементів музики (тон – інтервал – “система” інтервалів, мелодія). Тони і букви схожі за своїми властивостями: складаючись у цілісності (слова або мелодії), вони можуть сполучатися лише в певному порядку за певними правилами [29, с. 38]

Про можливу наявність своєрідного “музично-інтонаційного словника” говорить відомий дослідник-музикознавець сучасності Асаф’єв у своїй загальновідомій роботі “Музыкальная форма как процесс”: “Коли музичний твір відповідає смакам і різного роду запитам слухачів, фрагменти, долі, що найбільш схвилювали, сподобалися, більші чи менші деталі а іноді й цільні епізоди отримують широке розповсюдження, міцно закріплюючись у свідомості. Вони відриваються від своїх творів: вони стають ніби словами музики і їхній словник міг би бути довідником улюблених звукових сполучень тієї чи іншої епохи” [2, с. 265].

У музикознавчому аналізі здавна були випрацювані способи й засоби, що дозволяють знаходити й пояснювати зв’язки формальних особливостей музичного твору з емоційним світом творця (напрямок епохи) і з характером його слухацького сприйняття. Звідси виходить, що точне й усвідомлене використання інструментів музикознавчого аналізу під час осмислення та інтерпретації прози повинно не лише відкрити низку текстуальних особливостей, що не фіксуються іншими методиками, але й оголити ті підтексти, які з одного боку, напряму пов’язані з письменницьким несвідомим, з іншого – здатні задавати деякі константи читацькому сприйняттю.

“У процесі аналізу музичних кодів у літературному творі, – зазначає Н. Н. Брагіна, об’єктом вивчення стає не лише підсвідома інтуїтивна творчість, але й виявляються досить раціонально використовувані автором прийоми впливу на читача. Це дозволяє поставити його творчість у певну стилістичну парадигму й висвітлити історичний, філософський, міфологічний підтексти, виявити в творі широкі інтертекстуальні зв’язки [3].

З іншого боку, як зазначає Е. Касперський, ситуація виникнення гібридних комбінацій, що виникають на стику між мистецтвами відкриває риси і способ існування текстів та історії культури. У сутності своїй вони виявляються композицією асинхронізмів. Отже, текст культури постає в цьому світлі як складна багат шарова формація осадів [12, с. 114].

Трактування музики як особливої мови, спорідненої мові слів, але й суттєво відмінної від неї, могла стати на наукові основи лише з розвитком семіотики, предметом якої виступають загальні закони зберігання та передачі інформації, для яких словесні засоби виявились лише одним із багатьох комунікативних каналів; музика повинна була розглядатися в цьому світлі як інша, несловесна, хоча й легко поєднувана зі словесною, мова людського спілкування. Так, Ю. Тюлін назвав свою книгу “Будова музичної мови”, а американський музикознавець Т. Манфред озаглавив свою монографію “Музика: жива мова” [10, с. 42].

Семіотичне розуміння плану змісту та плану вираження в мистецтві дозволило врахувати у дихотомії зміст і форма художньо-емоційний аспект. Об'єктом семантизації в музиці стала музична тема: адже в естетиці, філології, теорії образотворчого мистецтва ця категорія – саме змістовна. У капітальних працях Е. Ручйовської, В. Бобровського тема як структурна одиниця пов'язується з образністю, жанровим, стильовим та емоційним забарвленням.

Найбільш плідним ґрунтом для дискусій щодо взаємодії музики й літератури можна вважати поняття інтонації. Це те, що в першу чергу єднає художнє слово і музику. Словник естетичних термінів визначає інтонацію як “специфічний засіб художнього спілкування, виразу і передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос та голоси музичних інструментів) і зоровій (жест, міміка, пантоміма) формі” [25, с. 114].

У своїй статті “Інтонація, музика, слово” Віктор Москаленко робить спробу поєднати музичне і психофізичне розуміння інтонаційності з метою знайдення спільної основи для визначення словесної і музичної інтонації. З одного боку, інтонація як в музичному творі, так і в художньому тексті виражає модальність, з іншого боку “виробництво” інтонації відбувається синкретичною, односпрямованою за сенсом дією емоційно-психічного та тілесно-моторного факторів. У цьому сенсі і слухова (акустична), і зорова (оптична) інтонаційність є продуктом нашого тілесного мовлення. Адже вимовляння слів – це робота м'язових зв'язок.

У такому фокусі, на думку дослідника, видається правомірним застосування поняття інтонаційності до статичних видів мистецтва: живопису, скульптури, фотографії тощо. Адже оптична (зорова) інтонаційність може виражатися процесуально, а може – як “застигла у часі”. обрана мить віддзеркалює процес інтонаційного “вимовляння” [17, с. 13-14].

Більш складним питанням, що потребує подальшої розробки є можливість співставлення музичної і літературної теми як однієї з основних характеристик естетичного аналізу зразків обох мистецтв. Проблематичність зумовлена відмінністю у плані вираження. В літературознавстві під темою розуміють “коло подій, життєвих явищ, змальованих, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення. Тема іманентно пов'язана з конкретно-чуттєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету як розвитку подій, в яких беруть участь персонажі. Таким чином, тема, сюжет, персонаж, проблема є різними гранями цілісного бачення людиною дійсності, пошуку прихованої сутності, сенсу буття” [21].

У теорії музики тема – це музична побудова, яка виражає основну думку твору або його частини, визначаючи неповторність втілення художньо-емоційного образу. Тема є матеріалом для подальшої розробки та розвитку. Великі форми (соната, симфонія і т.д.) включають декілька тем, що зумовлено необхідністю співставлення і розвитку кількох музичних образів. У джазовій музиці як тематичний матеріал застосовується фольклор афроамериканських негрів та інших народів, мелодії популярних пісень і танців, а також оригінальні Т. джазових музикантів [22].

Особливий випадок становить розуміння теми у джазовому творі. Подібно до того, як процесові мислення передують значеннєвий імпульс у вигляді об'єкта даних, мелодійній імпровізації в джазі передують тема. У даному контексті тема і тематичний

матеріал являють собою тотожні поняття. Це пов'язано зі стильовими особливостями джазової музики.

Наприклад, традиційна тема і тема в стилі “фрі-джаз” різняться тематичними параметрами. Якщо в традиційній темі присутній яскраво виражений пісенно-танцювальний тематизм із чіткою формальною структурою, логічною з погляду гармонії функціональністю, то в стилі “фрі-джаз” тема як така відсутня, так само як параметри гармонії й форми. Натомість, художня ідея у вигляді тематичного матеріалу будь-якого джазового напряму обумовлюється, насамперед, об'єктивними передумовами історичного процесу. Тому значеннєвий імпульс завжди буде виражати проблематику поточного історичного моменту [24, с. 297-298].

В обох випадках тема виступає елементом, що створює і репрезентує об'єднувальний інтегративний принцип, який є впізнаваним для багатьох реципієнтів. У той же час, якщо тема в музиці являє собою безпомилковий ланцюг знаків, то в літературі тема меншою мірою відсилає до сфери знаків, ніж до означуваного: вона складається з “концептуального конструкту”, створеного інтерпретатором з перервних частин – лексичних та семантичних одиниць, які з'являються в тексті [34, с. 20].

Іншими словами, для літературного твору тема більшою мірою виступає смислотворчим елементом, охоплює всі рівні репрезентації, об'єднує сюжетну канву та ідейний зміст. Натомість у музиці тема передусім являє собою інструмент конструювання форми, необхідної для вираження того чи іншого змісту. Така особливість зумовлена відмінністю у матеріальній субстанції зазначених видів мистецтва. В літературі тема безпосередньо пов'язана зі змістом, в музичному творі, зміст і форма визначається передусім особливостями жанру. Так, fuga має бути поліфонічною, соната – мати певну кількість частин тощо.

Л. Казанцева, цілком справедливо констатує, що музичний зміст досить важко піддається вивченню й аналізу, запропонувала наступне формулювання музичного змісту: “втїлена в звучанні духовна сторона музики, інспірована композитором за допомогою об'єктивованих констант, що склалися у музиці (жанрів, звуковисотних систем, технік створення, форм тощо), актуалізована музикантом-виконавцем і сформована у сприйнятті слухача” [11].

Однак, зіставлення теми музичного і літературного творів видається можливим з подекуди високим ступенем приблизності у випадку порівняння ліричної поезії та програмної музики і зокрема музичних творів, що місять у собі елементи життєподібних звуків. У такому випадку зміст музичного твору стає більш виразно окресленим.

Висвітлюючи основні методи аналізу взаємодії мистецтв, Ерік Прієто наголошує на необхідності урахування більш широкого культурологічного контексту, необхідного для інтерпретації творів мистецтва й зокрема літературних текстів.

Дослідник також визначає основні принципи, згідно з якими критик може порівнювати твори мистецтва: принцип одночасності, семантичної невизначеності, повторів та варіацій, тимчасової секвенційності, напруги та звільнення, контрасту, симетрії та прогресуючого розвитку – ці принципи можна застосовувати для аналізу як музичних, так і літературних творів [30].

Отже, музика і література як види мистецтва мають свою історію розвитку та свої особливості понятійного апарату для вивчення тих чи інших явищ і тенденцій, що

притаманні як мистецтву в цілому, так і кожному з них окремо. Так, існує теорія літератури та теорія музики. Спільним для обох мистецтв є поняття змісту і форми, композиції, мотиву, теми, інтонації тощо. Подальше вивчення феноменів взаємодії мистецтв як на рівні художньої практики, так і в аспекті формулювання теоретичних концепцій, відкриває нові перспективи для всебічної інтерпретації як літературних, так і музичних творів.

Вивчення естетичних ідей, напрацьованих протягом століть, виступає необхідною передумовою для подальшого розроблення теорії інтермедіальних досліджень. Їх, вочевидь, потрібно враховувати у процесі формулювання понятійного апарату, що міг би уможливити адекватний аналіз творів обох видів мистецтва. Адже на відміну від знакової природи мистецтва, на яку спирається теорія інтермедіальних відносин, історико-філософський підхід у вивченні творів мистецтва забезпечує комплексне сприйняття художнього твору з урахуванням епістеме.

Л і т е р а т у р а :

1. *Адорно Т.* Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 518 с.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Издательство Музыка, 1971.
3. *Брагина Н. Н.* Мироздание А. Платонова: опыт реконструкции. Музыкально-мифологический анализ поэтики. – Иваново: Талка, 2008. – 416 с. – 1000 экз., 32 // Цит. за: Цит. за: Светлана Лашенко Алгебра музыкознания и гармония литературного текста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/la27-pr.html>
4. *Ганслик Э. О.* музыкально-прекрасном. – М.: Изд-во П. Юргенсона, 1910. – С. 149 // Цит. за: Курбанов Б. О. Взаимосвязь музыки и литературы. – Изд-во “ЭЛМ” Баку, 1972.
5. *Гегель Георг Вильгельм Фридрих.* Эстетика: в четырех томах. – Издательство “Искусство”. – М., 1971.
6. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. – М – Л., 1959.
7. *Грякалов А. А.* Прозерский В. В. Литература в системе художественной культуры // Каган М. С. Искусство в системе культуры. – Ленинград: Издательство “Наука” Ленинградское отделение, 1987.
8. *Дюбо, Жан-Батист* Критические размышления о поэзии и живописи. – М.: “Искусство”, 1976.
9. *Жеребин А.* Зачинатель и “завершители” Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/4/zh2-pr.html>
10. *Каган М.* Музыка в мире искусств. – Санкт-Петербург, “Ut”, 1996. – 232 с.
11. *Казанцева Л. О.* Основы теории музыкального содержания. – Астрахань, 2001. – С. 10 // Цит. за: В. Н. Хлопова Теория музыкального содержания как наука. – С. 6. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Kholopova.pdf>
12. *Касперський Е.* Про теорію компаративістики // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська Академія”, 2009. – 487 с.
13. *Лангер С.* Философия в новом ключе. – М.: Республика, 2000. – 288 с. – С. 220 // Цит. за: А. Козак О некоторых аспектах влияния речевых импульсов на формирование ритмо-интонационного музыкального образа // Слово, інтонація, музичний твір. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – № 27.
14. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М., 1957.
15. *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения. – Вопросы литературы, 1968, № 8; Федоров В. О природе поэтической реальности. – М., 1984 // Цит. за: А. А. Грекалов, В. В. Прозерский Литература в системе художественной культуры // Каган М. С. Искусство в системе культуры. – Ленинград, издательство “Наука” Ленинградское отделение, 1987.

16. *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения. – Вопросы литературы, 1968, № 8; Федоров В. О природе поэтической реальности. – М., 1984 // Цит. за: А. А. Грекалов, В. В. Прозерский Литература в системе художественной культуры // Каган М. С. Искусство в системе культуры. – Ленинград : Издательство “Наука” Ленинградское отделение, 1987.
17. *Москаленко В.* Інтонація, музика, слово // Слово, інтонація, музичний твір. Науковий вісник національної музичної академії України. – Випуск 27.
18. Музыка в слове: Аналитические и когнитивные проекции. Нина Герасимова-Персидская // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Випуск 27, Слово, інтонація, музичний твір.
19. *Наливайко Дмитро* Теорія літератури й компаративістика. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
20. *Рене Веллек* Криза компаративістики // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – 487 с.
21. Словник літературознавчих термінів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/lk8g6.html>
22. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю. С. Юцевича [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://term.in.ua/>
23. Теорія літератури й компаративістика. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 247 с.
24. *Шабанова Т. Д.* Джазова мелодична імпровізація в системі структурно-морфологічного та імпровізаційно-виконавського аналізу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. – Київ : Міленіум, 2008. – Вип. 20.
25. Эстетика. Словарь. – М., 1989.
26. *Bernard S. Maklarmé et la musique.* P. 1959, p. 13 // Цит. за: Владимирова А. И. Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX веков // Литература и музыка; под ред. Яворской И. С. – Л., 1975.
27. *Calvin S. Brown Music and Literature. A Comparison of Arts.* – The University of Georgia Press, 1948. – P. 10.
28. *De Sanctis F.* La letteratura italiana nel secolo XIX, lezioni raccolte dal Torraca, Napoli, 1914, p. 188 // Цит. за: Володина И. П. “Музыкальные переложения” А. Фогаццаро // Литература и музыка ; под ред. И. С. Яворской. – Изд-во Ленинградского университета. – Ленинград, 1975.
29. *Eggebrecht H. H.* Die Mehrstimmigkeitslehre von ihrem Anfängen bis zum 12. Jahrhundert // Die geschichte der Musiktheorie. Bd. 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit. – Darmstadt, 1984. – S. 17-18 // Цит. за: Цит. за: Махов А. Е. Musia Literaria: идея словесной музыки в эвропейской поэтике. – Москва : Intrada, 2005. – 224 с.
30. *Eric Prieto, Santa Barbara* Metaphor and Methodology in Word and Music Studies [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/15660958/v4n1/s5.pdf?expires=1365533933&id=73704533&titleid=6337&accname=Guest+User&checksum=1233EFC6602826102C587650FB7F5E0E>
31. Frederic Will Literature and Other Art [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4611267?uid=3739232&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=56249937733>
32. *John Brown* A Dissertation of the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corriptions of Poetry and Music. – London, 1763.
33. *Paul Ricoer* “What Is a Text? Explanation and Interpretation,” in David Rasmussen, Mythic-Symbolic Language and Philosophical Anthropology: A Constructive Interpretation of the Thought of Paul Ricoer (The Hague Nijhoff, 1971), p. 138 // Цит. за: Edward W.Said The World, the Text, and the Critic. – Harward, 1983.
34. *Werner Wolf* The Musicalization of Fiction. A study in the Theory and History of Intermediality. – Vienna, 1999.

Белоножко Л. В. *Эстетико-генетические предпосылки исследования взаимосвязей музыки и языка художественного произведения.*

В статье рассмотрены и обобщены основные этапы развития эстетической мысли в отношении изучения онтологической природы искусства и его видов; исторические и эстетические

предпосылки взаимодействия искусств, в первую очередь музыки и литературы, а также представлены и обобщены философские подходы к пониманию иерархии искусств в разные эпохи. В работе также сделаны попытки сопоставления основоположных методологических принципов исследования музыкального и литературного произведений.

Ключевые слова: единство и взаимодействие искусств, художественное произведение, иерархия искусств, компаративистика, литература и язык, музыка и язык, выразительные средства музыки и литературы, проявления музыки в языке художественного произведения.

Bilonozhko L. V. Aesthetic and Genetic Background of the Investigation of the Phenomena of Interactions between Music and the Language of Literary Composition.

The article considers and generalizes main stages of the development of aesthetic ideas' development in relation to investigation of ontological nature of arts; historical and aesthetic background of arts' interactions, first of all between music and literature, main philosophical approaches to understanding of arts' hierarchy in different epochs are represented and generalized. In the article attempts have been made to compare main methodological principles of investigation of pieces of music and literature.

Keywords: unity and interactions of art, a piece of art, arts' hierarchy, comparative literature, literature and language, music and language, means of expression of music and literature, manifestation of music in the language of literary composition.

**Білоус Н. П.
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова**

**ФОЛЬКЛОРНІ ЗООНОМІНАЦІЇ ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ЗНАКИ
ІНТИМІЗАЦІЇ У КАЗКАХ ПРО ТВАРИН**

Статтю присвячено вивченню фольклорних зоономінацій, які виконують оцінну функцію та відображають усне спілкування представників конкретного народу і стають лінгвокультурними знаками інтимізації у казках про тварин.

Ключові слова: фольклорні зоономінації, зооніми, меліоративні зоономінації, пейоративні зоономінації, казки про тварин.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її значення. Сьогодні лінгвокультурологи все частіше звертаються до комплексного дослідження фольклорних текстів як об'єктів, що увібрали в себе досвід пізнання людини і світу, який складався протягом усієї історії народу.

Прагмалінгвістичне вивчення казок доцільно зорієнтувати у площину спілкування адресанта з адресатом через посередництво тексту з огляду на його специфічне лінгвокультурне, семантичне значення та форму репрезентації цього значення. Основне навантаження в казках про тварин виконують казкові персонажі, наділені характеристиками тварин, за допомогою яких іменується й оцінюється прагматично зумовлена діяльність людини.

Переміщуючись у сферу фольклору, зоономінації стають одиницями з національно-культурною маркованістю і відображають спілкування представників конкретного етносу, що і визначає актуальність даної проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом увагу дослідників зосереджено на вивченні метафоричного та стилістичного значення зоонімів з огляду на дослідження конкретної картини світу [1], філософського та лінгвістичного