

Міністерство освіти і науки України  
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського»

**ШИП Сергій**

# **МУЗИЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА**

*(Частина 1. Семіотичні засади герменевтики мистецтва)*

*Монографія*

Суми – 2023

УДК 78.01+072.2

Ш63

*Затверджено Вченою радою ДЗ «Південноукраїнський  
національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»  
(Протокол № 7 від 26 січня 2023 року)*

**Рецензенти:**

- І.С. Драч* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;
- О. М. Роджеро* – кандидат філософських наук, професор, Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, кафедра філософії та соціології;
- І.Г. Тукова* – доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України, кафедра теорії музики.

**Шип С.В.**

**Ш63** Музична герменевтика : Монографія / С.В. Шип. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. – 144 с.

ISBN 978-617-8095-31-4

**АНОТАЦІЯ**

У монографії пропонується послідовне прояснення суті, ролі та місця герменевтики у сфері музикознавства. Ключом до розв'язання проблем музичної герменевтики слугують положення музичної семіотики, що надає можливості виявлення об'єктивного підґрунтя музичної герменевтики як інтерпретаційних дій та виду діяльності.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, герменевтика музичного мистецтва, семіотика мистецтва, знак, художній текст, музична мова, художнє сприйняття, художнє мислення, музична інтерпретація, педагогіка мистецтва..

**УДК 78.01+072.2**

ISBN 978-617-8095-31-4

© Шип С.В., 2023

© ФОП Цьома С.П., 2023

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I. ГЕРМЕНЕВТИКА: ФЕНОМЕН І ПОНЯТТЯ .....	8
1.1. Грецький бог Гермес і герменевтична практика.....	8
1.2. Герменевтика творів мистецтва. Її поява і розвиток.....	18
1.3. Герменевтична дія .....	22
РОЗДІЛ II. РОЗУМІННЯ ЯК ОСНОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	26
2.1. Інтерпретація і розуміння.....	26
2.2. Причини нерозуміння мистецтва.....	29
2.3. Структура розуміння творів музичного мистецтва.....	49
РОЗДІЛ III. ЗНАКОВА ПРИРОДА МИСТЕЦТВА.....	56
3.1. Знаки та семіоіс .....	56
3.2. Знаки у типологічному та системному аспектах.....	66
3.3. Художні знаки. Їх фізичні та морфологічні властивості.....	73
3.4. Цілісність та структурність художніх знаків.....	77
3.5. Семантичні властивості художніх знаків .....	79
3.6. Естетична якість та емоційний зміст художніх знаків.....	85
3.7. Знаки-символи.....	87
3.8. Особистісний сенс художніх знаків .....	92
3.9. Умови розуміння смислу художніх знаків.....	99
РОЗДІЛ IV. ЗНАКОВА ПРИРОДА І МОВНА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ.....	103
4.1. Знакові властивості музичного мовлення.....	103
4.2. Морфологічні особливості музичних знаків .....	110
4.3. Системні властивості музичних знаків. Музична мова. ....	123
ПІСЛЯМОВА.....	128
ГЛОСАРІЙ .....	132
ЛІТЕРАТУРА .....	137

## ПЕРЕДМОВА

Головним мотивом до написання монографії, яка рекомендується увазі читача, стала необхідність забезпечення студентів педагогічного університету літературою, яка знайомить майбутніх спеціалістів сфери художньої освіти з музичною герменевтикою. Словесний вираз «музична герменевтика» з недавніх пір набув поширення у спеціальній літературі (у зарубіжних джерелах – з 80-х років минулого століття, у вітчизняних публікаціях – з початку нашого століття). Втім, науково-дослідницька і навчальна практика поки що відчують нестачу в роботах, що висвітлюють загальні теоретичні основи герменевтики мистецтва в цілому, і, зокрема, особливості словесної та звукової (художньо-виконавської) інтерпретації музичних творів. У цій роботі зроблено спробу представити музичну герменевтику у загальному теоретичному вигляді, виявити її об'єктивні та суб'єктивні засади, окреслити її цілі, дисциплінарні межі, форми і методи.

Передумовою написання монографії послужив давній інтерес автора до проблем герменевтики мистецтва, який сформувався у процесі теоретичного дослідження феноменів музичної мови та форми музичних творів. Щасливою можливістю поглиблення уявлень щодо проблем герменевтики стала участь у роботі постійного наукового семінару, заснованого одеськими вченими – музикознавцем Георгієм Вірановським та філософом Олексієм Роджеро на базі Одеської державної консерваторії (Національної музичної академії) імені А. В. Неджанової. Цей семінар чимало сприяв поширенню і розвитку в країні герменевтики як гуманітарно-наукової та академічної дисципліни.

У першій частині монографії розглядаються витoki герменевтики як давньої культурної практики; обговорюється центральна проблема музичної герменевтики – розуміння художніх творів, які сприймаються як знаки і тексти; пропонується теоретична модель структури розуміння музичного тексту; визначається специфіка художніх знаків та особливості мовної організації музики. Друга частина дослідження присвячена питанням інтерпретації риторичного рівня організації музичних текстів, обговоренню жанрових та стильових особливостей словесних роз'яснень, виконавських звукових втілень, хореографічних та інших художніх інтерпретацій музичних творів. Також приділяється увага принципам викладання герменевтики в річищі музичної освіти..

Автор сподівається на те, що представлені в роботі міркування привернуть увагу читачів до питань музичної герменевтики, викличуть їх згоду або заперечення, врешті сприятимуть становленню власної точки зору на складний процес інтерпретації музики.

## ВСТУП

Герменевтика, кажучи зовсім просто – це пояснення змісту мистецьких творів. А нащо потрібні пояснення? Хіба мистецтво цього потребує? Хіба митець не здатний зрозуміло виразитися без допомоги чиїхось пояснень?

На перший погляд відповідь є очевидною: люди, які творять мистецтво хочуть і прагнуть того, щоб інші люди добре зрозуміли їх художні висловлення. Тому, здається, мистецтво не потребує ніяких пояснень.

Однак, не будемо поспішати з висновками. Можливо не всі автори, і не завжди прагнуть того, щоб їх мистецькі твори були відкриті для розуміння кожним, хто цього забажає. Мабуть є також митці, які щосили намагаються бути зрозумілими, а у них це не виходить. Можливо, зрозумілість чи незрозумілість залежить не від авторів, а від тих, хто сприймає художні твори? Що, як не всі люди здатні розуміти мистецтво? Або якісь люди не налаштовані на розуміння?

Навіть, якщо звернути увагу на різних спеціалістів, аматорів і любителів мистецтва – художніх критиків, дослідників, оглядачів, меценатів, колекціонерів, менеджерів мистецьких заходів – то і про них не можна сказати, що в цих колах є ідеальне розуміння художніх творів. Ба більше, самі творці мистецтва – поети, драматурги, композитори, хореографи, скульптори, живописці та ін. – теж часто проявляють нерозуміння мистецтва своїх колег, а інколи, парадоксальним чином, і своїх власних творів. Може тому вони охоче оточують їх «таємничою атмосферою». Інколи причини містифікації творчості є цілком прагматичними. Не секрет, що у мистецтві точиться конкуренція. Особливо запекла боротьба за «місце під сонцем» точиться у прикладному і популярному мистецтві, де кожний твір є насамперед товаром. Тому деякі майстри тримають у таємниці техніку творчих дій.

Це зрозуміло. Однак дивує інше: чому достойні твори мистецтва не розуміють навіть найдосвідченіші професіональні люди? Практично кожний художній твір, в якому майстер значно відступає від звичайних для свого осередку засобів виразності та пропонує нові форми заради вираження нових художніх образів, зустрічає нерозуміння публіки і негативну реакцію професіоналів. Згадаємо, наприклад катастрофічні прем'єри таких музичних шедеврів, як опери «Фіделіо» Людвіга ван Бетховена, «Кармен» Жоржа Бізе, «Травіата» Джузеппе Верді, симфонії Густава Малера (з першої по сьому), балети «Весна священна» Ігоря Стравінського, «Парад» Еріка Саті, «Чудовий

мандарин» Бели Бартока та багато інших. Деякі чутливі майстри тяжко переживають відверто проявлене нерозуміння своїх творів з боку авторитетних фахівців, сприймають його як знущання, поривають з мистецтвом, або навіть лишаються психічного здоров'я (як це сталося з юним талановитим австрійським композитором Гансом Роттом, який з'їхав з розуму після того, як Йоганнес Брамс і Ганс Ріхтер розкритикували його музику). На жаль, трагедій, що виникли внаслідок нерозуміння і неприйняття чийось творів, було в історії, чимало.

Ситуації нерозуміння мистецтва часто вникають у педагогічній практиці. Учні початкових класів рідко скаржаться вчителю на своє нерозуміння художнього твору, однак їх поведінка і висловлення зазвичай красномовно про це свідчать. Дорослі учні, які орієнтуються на жанри і стилі масової культури чи молодіжних субкультур, можуть відверто зізнаватися в тому, що музика класичної традиції їх не цікавить, бо вона нудна і незрозуміла. Негативне ставлення до найкращих зразків музичного мистецтва не є, однак, провиною учня, і воно не підлягає академічному штрафу. Чи можна якось вирішувати таку проблему? Освітняни вважають, що художні твори можна і потрібно пояснювати. Тому викладачі музичного мистецтва, які імовірно мають глибоке розуміння свого предмету, впевненим голосом дають пояснення на кшталт: «Автор хотів нам сказати...». На щастя вчителів автори творів при таких «розборках» звичайно відсутні, і не можуть вчинити скандал, якщо пояснення не правдиві, або занадто спрощують зміст їх творчої праці.

Ми ескізно описали, трохи згустивши фарби, відносини між творами мистецтва і публікою, яка їх сприймає і осмислює. Очевидно, що ці відносини є дуже різноманітними. Поруч із захопленням, виразно позитивним, або прохолодно прихильним сприйняттям художніх артефактів, публіка часто проявляє байдужість чи агресивно негативне ставлення до багатьох творів мистецтва. Основна причина такої реакції – нерозуміння. І тому в музичній культурі таке помітне місце займають різні пояснення. Ними займаються: автори творів; вчителі шкіл і викладачі спеціальних навчальних закладів; лектори в концертних залах; редактори і ведучі радіо- і телевізійних програм; журналісти; диригенти, які працюють з ансамблями виконавців; музиканти-солісти, які розмовляють з інтерв'юерами; постановники музично-драматичних спектаклів; музикознавці-дослідники; бібліографи тощо.

Ця стихійна герменевтична діяльність багатьох людей є дуже різноманітною. Вона не має чітких кордонів, вона може бути корисною або безплідною, об'єктивною і впорядкованою або суб'єктивною і

хаотичною. Загальні теоретичні засади і методичні засоби такої діяльності в сфері музичного мистецтва поки що чітко не визначені, хоча робота в цьому напрямку ведеться. Зокрема, потребує розв'язання ціла низка питань, відповідь на які відкриє можливості упорядкування і вдосконалення музично-герменевтичної практики. До першочергових належать такі питання: Чому люди не розуміють мистецтва? Що таке розуміння мистецького твору? Як можна допомогти розумінню, якщо його бракує? Якими є засоби вираження розуміння назовні? Як можна змінити, поглибити, вдосконалити розуміння? Далі ми спробуємо пролити світло на ці складні питання.

# РОЗДІЛ І

## **ГЕРМЕНЕВТИКА: ФЕНОМЕН І ПОНЯТТЯ**

### ***1.1. Грецький бог Гермес і герменевтична практика.***

Для розуміння явища герменевтики дуже корисно роздивитися само слово, яким це явище позначається. Щодо походження слова *герменевтика* лінгвісти-етимологи і культурологи не мають одностайної думки. Все ж таки більшість спеціалістів схиляються до того, що це слово пов'язано з ім'ям грецького бога-олімпійця Гермеса (або Ермія, в більш наближеному до грецького звучання варіанті написання цього імені). Вважаємо таку етимологію цінною для нас в евристичному відношенні.

Гермес – дуже цікавий персонаж давньогрецької міфології. Він був для кожного елліна надзвичайно важливим, цінним і поважним богом. Перш за все, він мав саме шляхетне походження, був сином самого Зевса, верховного бога-олімпійця. Однак Гермеса прославили його надзвичайні подвиги та виключні здібностей. По-перше, він був ловким крадієм і вбивцею. Достатньо згадати міф про те, як він викрав корову Іо (зачаровану коханку Зевса). Для цього він вбив її вартівника – всевидячого гіганта Аргуса. Звичайно, для нас сьогодні подібні дії розцінюються як кримінальні, і зовсім не прикрашають молодого бога. Однак, стародавні греки, здається, більше захоплювалися спритністю та жвавим розумом Гермеса, ніж осуджували його за звичайні в ті часи жорстокі дії. Тому вони вважали його богом-покровителем злодіїв, шахраїв, купців та суддів (ми ні на що не натякаємо; очевидно греки помітили спільність здібностей та особистісних якостей, необхідних для цих видів діяльності).

По-друге, Гермес проявив себе у тій самій історії з Аргусом як неабиякий музикант і артист-декламатор. Спочатку він намагався приспати гіганта за допомогою гри на авлосі. Але це не вдалося (імовірно, він добре грав, викликаючи увагу грізного сторожа до творчого процесу). Однак, як він став розповідати нудну і довгу мелодраматичну історію про кохання лісового бога Пана до наяди Сирінги, Аргус не витримав і задрімав, що коштувало йому життя. Отже, можна вважати Гермеса корифеєм практики художньої сугестії та гіпнозу.



По-третє, про Гермеса розповідали ще таке: маленькою дитиною він примудрився вкрасти стадо корів у свого брата – Аполлона. А коли правда відкрилася, він вигадав нову хитрість: зробив музичний інструмент – ліру та став на ній грати. Як резонатор для струн малюк слушно використовував панцир черепахи. Аполлону ця нова штукovina настільки сподобалася, що він погодився віддати усіх корів за цей інструмент (тим більше, що він особисто опікувався розвитком давньогрецького мистецтва). За чутками, Гермес винайшов також арфу, свиріль і флейту, що робить його «своїм» для музикантів-інструменталістів. А ще Гермес опікувався дітьми та юнацтвом, курирував фізичну освіту, започаткував перші палестри – школи для юних спортсменів. Він виховав маленького Діоніса – улюбленого бога усіх греків. Отже, він міг би претендувати на функцію високого покровителя педагогіки та фізкультурної освіти юнацтва.

Найважливішою в контексті нашого розгляду функцією Гермеса в просторі греко-римських міфів було його вміння інформаційно пов'язувати богів і людей, виступати посередником у найскладніших переговорах. Йому приписували здатність ясно і недвозначно пояснювати будь-кому божественну волю. Дана роль Гермеса чудово охарактеризована Гомером у П'ятій пісні «Одіссеї». В ній змальовано як Гермес сповіщає німфі Каліпсо волю Зевса: досить їй утримувати у себе героя Одіссея, час відпускати його додому:

«...Гермеса гукнув він, коханого сина:

«Знов, як і завжди, ти нашим, Гермесе, провісником будеш;

Німфі скажи пишнокосій про вирок наш непохитний:

Щоб повернувся до дому свого Одіссей витривалий...

...Так він сказав, і гонець послухав його світлосяйний:

Зразу ж до ніг золоті підв'язав він ізнизу підошви,

Гожі й нетлінні, що всюди із подувом вітру найлегшим

І по воді, й по безкраїх просторах землі його носять.

Жезл він у руки узяв, що ним, коли схоче, то людям

Склеплює втомлені очі, а інколи будить поснулих.

Швидко з жезлом тим полинув могутній гонець світлосяйний

І, обминувши Перею, на море з етеру спустився...»

*(Переклад Бориса Тена)*

Каліпсо виявилася важкою переговорщицею (все-таки, німфа, а не хтось). Але Гермес був дуже наполегливим, він і цього разу переконливо довів свою професійну компетентність посланця богів.

Отже, Гермес заслужено став у давніх еллінів, а потім і у римлян (під ім'ям Меркурій) покровителем мандрівників, купців, дипломатів, а

також юрби підозрілих фахівців – тлумачів знамень, ворожбитів, віщунів долі тощо. Подібний смисл вкладався в образ Гермеса освіченими європейцями Нового часу. Статуя Гермеса (Меркурія), що тримає в руці торбинку (як усі сподіваються, з грошима), прикрашає будівлю Одеської думи. Вона встановлена у ніші фронтона будівлі, яка стилізована під грецьку античність. Ця скульптура, звичайно, не має культового смислу. Вона є алегорією торгівлі, що була такою важливою для процвітання Одеси в усі часи.

Зазначені вище якості привернули до постаті Гермеса увагу християнських містиків. У середньовічних літературних джерелах з'явилося прізвисько «Гермес Трисмегіст» («тричі найвеличніший»), яке пов'язували з історичною постаттю дуже давнього філософа і мага. Як вважали містики, ця особа була спроможною сповіщати про невідоме, пояснювати незрозуміле, розкривати або приховувати якісь таємні смисли. Ось так, слідуючи за міфологічним образом Гермеса, ми підходимо до сфери цікавої для нас сфери людської діяльності, яка зветься герменевтикою.

Ця діяльність не завжди помітна на загальному тлі людських справ. Поглинені життєвою суєтою, ми рідко усвідомлюємо, що в певний момент, образно кажучи, виконуємо «функції Гермеса»: щось комусь від когось повідомляємо, а якщо людині щось незрозуміло – допомагаємо зрозуміти. Втім, буває і так, що «гермесові дії» стають помітними, суспільно цінними і відповідальними, тобто стають діяльністю. Саме таку діяльність з давньогрецьких часів і називають герменевтичною. Розглянемо декілька її проявлень в античні часи.

Перша сфера, де отримала розвиток герменевтика – це робота тлумачів різних таємничих висловів і подій, в яких прагнули передбачити майбутнє чи розкрити сенс сьогодення.

У Біблії, в книзі пророка Даніїла яскраво описаний випадок з Валтасаром – правителем Вавілону, який скоїв самовбивче свято-татство. Якимось він несамовито бенкетував з приводу своєї інавгурації. Сильно перебривши, він наказав розлити алкогольні напої в священні посудини, колись викрадені халдеями з Єрусалимського храму. Серед веселоців зненацька на вапняній стіні бенкетної зали з'явився надпис вогняними буквами «Мене, мене, текел, упарсін». І цар сам бачив руку, що це писала. Він страшенно перелякався і наказав привести заклиначів та віщунів, щоб дали пояснення. Але ті нічого не второпали. Тоді цариця порекомендувала звернутися до іудея Даніїла, в якому «...знаходився надмірний дух, і знання та розум розв'язувати сни, і висловлювати загадки та розплутувати вузли» (Дан. 5.12). І дійсно, покликаний до палацу пророк Даніїл одразу зрозумів, що це послання від Бога, і розтлумачив його як пророцтво загибелі

Валтасара і падіння Вавілону. Цей драматичний сюжет багатократно відтворено в музиці (ораторія «Валтасар» Георга Генделя, опера «Бенкет Валтасара» Вільяма Уолтона), а також у поезії (Генрих Гейне) і образотворчому мистецтві (картини Рембрандта, П'єтро Дандіні, Василія Сурикова та ін.). Отже, у «Святому Писанні» розглянута типова проблемна ситуація, що потребувала умілих герменевтичних дій. А пророк Даніїл характеризується як геніальний герменевт, здатний «роз'яснювати сни і розплутувати вузли».

Стародавні греки, як і багато інших народів античності, були дуже забобонними людьми (заради справедливості треба визнати, що сучасне людство так і не позбулося побутових та псевдонаукових забобонів). В Елладі процвітала практика ворожіння, тлумачення снів, пророцтва долі тощо. «Найточніші пророцтва», як знав кожен древній грек, можна було отримати у оракула<sup>1</sup> в Дельфах. Там, у прекрасному храмі Аполлона, функціонувало дуже ефективно в ідеологічному і політико-економічному плані підприємство. Головну роль у ньому відігравала Піфія-віщунка. На цю посаду обиралась одна із жриць храму. Піфію сажали на високий стілець-триногу в таємничо облаштованій печері. Там вона вислуховувала запитання клієнтів і давали свою пророчу відповідь. Були чутки, що Піфія за службовим обов'язком вдихала якісь пари, що піднімалися зі скелястої ущелини. Хоча сучасні вчені не знайшли фізико-хімічних підтверджень таких чуток, все ж не виключено, що жриці нюхали якусь гидоту і від цього впадали у стан трансу. Відповіді Піфії, як це буває у представників такої професії, завжди були дуже туманними, іноді на перший погляд безглуздими та абсурдними. У цьому й полягало, як кажуть сьогодні, ноу-хау фірми. Щоб зрозуміти слова оракула, рекомендувалося звернутися до жерців-профетів<sup>2</sup>, які записували бурмотіння Піфії, і за окрему плату їх роз'яснювали.

Зрозуміло, пророцтва справджувалися далеко не завжди. Від цього були неприємності. Наприклад, великий скандал трапився з лідійським царем Крезом. Він хотів піти війною на Персію. Таке серйозне починання потребувало консультації з оракулом. Піфія понюхала випаровування і прорекла «Якщо ти перейдеш річку Галіс, то занапастиш велике царство». Крез зрадив. Саме про це він і мріяв. Він перейшов річку Галіс – державний кордон Персії. Його військо було

<sup>1</sup> Оракул - «1) У стародавніх греків, римлян та деяких народів Сходу - пророцтва, що нібито йшли від богів і витлумачувалися жрецькими; Божество, що пророкувало, а також жрець, який це пророцтво витлумачував; Місце, храм, де давалися ці пророцтва. Дельфійський оракул ...». Див.: Великий тлумачний словник сучасної української мови. - "Перун". 2005.

<sup>2</sup> Про-θήηης - 1) истолкователь, выразитель воли богов ..., толкователи воли Муз, т. е. поэты; 2) толкователь, комментатор...; 3) перен. вестник или певец...; 4) прорицатель; 5) пророк. (Дворецкий. т.2, с. 1430).

на голову розбите і царство «накрилося золотим тазом» (Крез було казково багатий). Але які можуть бути претензії до Піфії? Вона не сказала – яке саме царство загине. А в Лідії не знайшлося пристойного фахівця, який зумів би пояснити цареві слова дельфійського оракула. Крезу треба було не тішити себе, що він такий розумний, а звернутися до спеціалістів.

Втім, розумні люди не завжди користувалися послугами працівників дельфійської фірми. За свідченням Геродота, коли перси в 480 до н.е. напали на Афіни, Піфія дала мешканцям полісу традиційно каламутну рекомендацію «Рятуйтеся за дерев'яними стінами». Добре, що цими словами рішуче розпорядився розумний політик та воєначальник Фемістокл. Він і без оракула знав, як слід захистити Афіни від орд Ксеркса. Потрібно було посадити військо на кораблі («за дерев'яні стіни») і битися з ворогами на морі. Він правильно «пояснив» пророцтво, врятував вітчизну і заодно зміцнив репутацію дельфійського оракула.

Історичні випадки з пророкуваннями оракулів переконують в тому, що: а) будь-яке висловлювання, навіть невиразне, безладне і маячне можна змістовно витлумачити; б) одне висловлювання може мати різні, у тому числі діаметрально протилежні смисли; в) ці смисли треба здобути з висловлення, думаючи своєю головою; г) якщо своя голова не вміє помічати різні сенси в тому самому тексті, слід звертатися до професійних тлумачів висловлювань, тобто – як ми говоримо сьогодні – до герменевтів.

Процес розвитку релігійних віровчень у всіх великих культурах Стародавнього світу мотивував розвиток писемності та створення прекрасної духовної літератури: книг давньоіудейської «Біблії», давньоіндуської «Веданти», давньокитайської «Дао-децзін» та ін. Дещо пізніше виникли християнські «Євангелія» та ісламський «Коран». Ці великі літературні тексти шанувалися як одкровення святих людей, які чули голос Бога, і записали Його слова. Не все у цих текстах було зрозумілим для простих людей. У цьому не було їхньої провини. Не було в цьому провини й тих, хто почув голос Бога (його шепіт чи оглушливий грім), хто знайшов у собі мужність не злякатися, і ще більшу мужність зрозуміти суть і передати її словами природної мови. Однак природна вербальна мова весь час змінюється, думки священних книг переказуються, перекладаються на різні мови та діалекти. У цьому процесі якісь смислові нюанси божественних текстів можуть пошкодитися, спотворитися, стертися, навіть загубитися. У такій ситуації хтось має допомагати простим віруючим людям, які прагнуть розуміння істини, а також служителям культу впоратися з неясними місцями текстів священних книг.

Такими є об'єктивні причини появи у руслах усіх релігійних та релігійно-філософських традицій літературних творів, що пояснюють священні тексти. Їх зазвичай називають *коментарями*. Про високий ступінь поширеності подібної літератури свідчить, наприклад, історія Стародавнього Китаю. За словами Леоніда Васильєва «Традиція створення коментарів виникла ще в доханьську епоху, коли було складено перший і найбільш відомий із коментарів – «Цзочжуань», коментар до «Чуньця». ... У ханьську і особливо післяханьську епоху коментарями обросли всі давні твори, частину яких без коментаря нині просто неможливо зрозуміти – хоча при цьому немає жодної гарантії, що коментар, який є єдиним ключем до розуміння тексту, не спотворює його».

Гостра потреба в розумінні християнських текстів Старого і Нового заповіту спричинила появу і розвиток в європейській культурі традиції екзегези (або екзегетики). «Екзегетика (від грецького ἡ ἐξήγησις – тлумачення) – різновид герменевтики, складник текстології, мистецтво однозначного тлумачення тексту, передусім сакрального змісту. Розділ фундаментальної теології, покликаний трактувати Святе Письмо, в якому міститься Божественне одкровення. Основи екзегетики вбачають у патристиці, її особливістю є настанова на іманентне сприйняття текстів поза історичними, міфічними, генетичними, символічними, алегоричними зовнішніми чинниками, виявлення та відтворення автохтонного сенсу, неприпустимість скепсису вільного трактування»<sup>3</sup>. В різні віки Святе Письмо коментували Агустин Блажений, Іоанн Золотоуст, Феофілакт Болгарський, Жан Кальвін, Мартін Лютер, Метью Генрі, Джон Мак-Артур, Уільям Барклі, Девід Стерн та ін. Традиція екзегези справила значний вплив на формування герменевтики як філософської дисципліни.

Умовним початком розвитку філософської герменевтики в європейській традиції можна вважати праці Аристотеля «Поетика», «Риторика», «Про витлумачення» (*Peri hermeneuea*), в яких була намічена проблема пояснення глибокого, прихованого, мало зрозумілого смислу словесних текстів. Після Аристотеля дана проблема проявляла себе в працях різних мислителів, переважно в аспектах методології пізнання, обговорення вербальних засобів наукового дискурсу, розробки теорії художнього словесного тексту, риторики і поетики мистецтва..

<sup>3</sup> Екзегетика. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1 : А – Л. – С. 315-316.

Як зазначив Василь Лісовий: «Загальна герменевтика – відносно «молода» галузь інтелектуальної діяльності. Хоча її перше визначення запропоноване у 1-й пол. 17 ст. (тоді ж введено термін «герменевтика»), становлення загальної герменевтики відбулося наприкінці 18 ст. – 19 ст. і завершилося систематичним викладом загальної герменевтики у працях німецького філософа В. Дільтея, що дає підставу назвати герменевтику у його викладі «класичною»<sup>4</sup>.

Погоджуючись з такою характеристикою ролі Вільгельма Дільтея в становленні герменевтики як філософської науки, зазначимо, що у нього були чудові попередники, зокрема ті, яких називає сам класик. Серед них: вчені александрійської філологічної школи (Гіппарх, Арістарх), стоїк Кратес із Малоса, теологи антиохійської школи (Філон, Юстин, Іреней). До усвідомлення герменевтики як теоретичного методу близько підійшли Ориген у праці «Peri Archon» і Августин Блажений у книзі «De Doctrina Christiana». За переконанням Дільтея, першою значною і найглибшою працею у справі конституювання герменевтики був трактат «Clavis» («Ключ», 1567) Флація. В ньому досить чітко був намічений один з головних принципів герменевтичного аналізу будь-якого тексту – принцип кола. «Сам Флацій розумів – пише Дільтей – що для однозначного визначення уривків треба методично застосовувати передусім той допоміжний засіб, який був закладений у контекст, мету, співвідношення і узгодженість окремих частин або членів твору. Він підпорядковує герменевтичну вартість такої заповоги загальному положенню вчення про метод. «Крім того, справді, окремі частини цілого стають зрозумілими через своє відношення до цього цілого і до інших його частин»». Серед праотців герменевтики не можна не згадати Олександра Баумгартена.

Вагомий внесок у створення фундаменту філософської герменевтики, як зазначають усі історики цієї дисципліни, зробив Фрідріх Шляєрмахер (Schleiermacher: 1768-1834). Вчений відштовхнувся від великого накопиченого екзегетикою досвіду спостережень над практикою витлумачення усних та письмових словесних текстів. Він поставив у центр своїх досліджень поняття *розуміння*, яке слугує основною для розбудови теоретичного апарату герменевтики. Підкреслимо, що герменевтику вчений вважає мистецтвом, тому що витлумачення тексту ніколи не є алгоритмічною процедурою, але має, як і кожне мистецтво, творчу природу: «Заняття герменевтикою в повному обсязі слід розглядати як витвір мистецтва, але не в тому

<sup>4</sup> Герменевтика / В. С. Лісовий // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. - К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. - Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-29338>

сенсі, ніби воно завершується створенням твору мистецтва, а в тому, що сама ця діяльність має лише характер мистецтва, бо в правилах не задано їх застосування, тобто воно не може бути механізовано»<sup>5</sup>. Шлейермахер висловив спостереження, яке досі не набуло належного розвитку, щодо необхідних якостей митця-інтерпретатора: «Успішна практика цього мистецтва ґрунтується на мовному таланті та на таланті знання окремої людини»<sup>6</sup>. Ці дві сторони або два спрямування герменевтики автор визначив як «граматичне» і «психологічне» витлумачення тексту.

Він чітко визначив також головну методологічну складність дій витлумачення, яку сьогодні пов'язують із виразом «герменевтичне коло»: «Також і всередині окремого тексту поодинокі розуміється тільки, виходячи з цілого, і тому більш скрупкульозному тлумаченню має передувати оглядове читання для того, щоб отримати загальне уявлення про ціле. Це нагадує коло, однак для попереднього розуміння достатньо такого знання про одиничне, яке береться із загального знання мови»<sup>7</sup>. Вирішуючи проблему позитивного використання циркулярної траєкторії витлумачення тексту, вчений випрацював свій власний метод герменевтичних дій: «...а) Починати із загального огляду; б) Поєднувати одночасно обидва напрями, граматичний та психологічний; в) Тільки тоді, коли вони зйдуться, можна рухатись далі; г) Якщо вони не узгоджуються, необхідно повернутися, доки не виявиться помилка в розрахунку. Коли ж ми приступимо до тлумачення часткового, то хоча на практиці обидві сторони тлумачення завжди пов'язані, але в теорії їх слід розділяти і вести мову про кожну окремо, намагаючись просунутися так, щоб друга сторона не була потрібна, або, навпаки, щоб результат її виявлявся у першій. Граматичне тлумачення передує»<sup>8</sup>. Зауважимо, що даний метод не є єдино можливим, хоча і сьогодні він не втратив своєї актуальності для герменевтики творів мистецтва, хоча б тому, що пропонує дисципліну дослідження в тій сфері, де часто панують довільні та безладні фантазії.

Наступний крок у розвитку філософської герменевтики зробив Вільгельм Дільтей (Dilthey: 1833–1911), У нашій роботі ми в значній мірі спираємося на класичні положення концепції, який вважав герменевтику методологічним підґрунтям усього величезного комплексу знань про людину і суспільство, всіх гуманітарних наук.

<sup>5</sup> Шлейермахер, Ф. Герменевтика. – Пер. с нем. А.Л.Вольского.– СПб.: «Европейский Дом». 2004. – С. 48

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же, с. 67.

<sup>8</sup> Там же, с. 68

Вчений розробляв герменевтику перш за все як дисципліну, націлену на розуміння вербальних текстів, і представлену вербальними текстами: «...мистецтво розуміння сягає своєї кульмінації у витлумаченні або інтерпретації наявних у писемності залишків людського буття»<sup>9</sup>. За його коротким визначенням, герменевтика «...становить собою вчення про мистецтво витлумачення писемних пам'яток»<sup>10</sup>. Втім, його концепція феномену розуміння має універсальне значення, і може отримати свою імплікацію в музикознавстві: «Таким чином, розумінням ми називаємо процес, у якому з чуттєво даних ознак ми пізнаємо психічне, виявленням якого ми є....Це розуміння простягається від сприйняття дитячого щебету до осягнення «Гамлета» або «Критики чистого розуму». З каміння, мармуру, музично оформлених звуків, з жестів, слів і писемних джерел, з дій, господарських устроїв і конституцій до нас звертається один і той самий людський дух і вимагає витлумачення».

Осмыслиючи вчення Дільтея, звернемо увагу на те, що вчений не проводить різкого розмежування між суттєво близькими для нього поняттями розуміння, тлумачення та інтерпретації: «Таке, згідне з усіма правилами мистецтва, *розуміння* довгочасно фіксованих життєвих виявів ми називаємо *витлумаченням* або *інтерпретацією*. У цьому значенні наявне також мистецтво витлумачення, предметами якого є скульптури або картини...», а також (можемо додати) - ...твори музики та інших видів мистецтва. Отже, витлумачення, за Дільтеєм – це майстерна, мистецька («за усіма правилами») дія, в якій втілюється розуміння будь-якого словесного тексту, будь-якого твору мистецтва. Вчений мислив таку дію як створення вербального тексту. На нашу думку, витлумаченням може бути не тільки літературний (словесний) текст, але й текст іншої знакової природи.

Подальший розвиток герменевтики як філософської дисципліни пов'язаний з працями таких вчених, як Поль Рікер, Мартін Гайдегер, Густав Шпет, Еміліо Бетті, Жак Дерріда, Еріх Хірш.

Велику цінність, за думкою спеціалістів, мають твори Ханса-Георга Гадамера (Gadamer:1900 - 2002). Для герменевтики мистецтва особливе значення мають запропоновані філософом поняття *Vorurteil* і *Vorverständnis*. Перше німецьке слово –*Vorurteil* – буквально перекладається як *забобона*. У звичайному ужитку та в спеціальній літературі воно має негативну конотацію. Гадамер ігнорує цей відтінок смислу і тлумачить слово «форуртайль» як деяке передбачення людини щодо подальшого судження про смисл тексту,

<sup>9</sup> Дільтей В. Виникнення герменевтики // Сучасна зарубіжна філософія: Течії і напрямки. Хрестоматія. - К., 1996. - С.33-60.

<sup>10</sup> Там же



знаку або якогось іншого явища. При тому, подібне передбачення є невідворотнім, і воно не зводиться до якоїсь індивідуальної чутливості або до інтуїції. Воно завжди присутнє в акті розуміння, тому що «задовго до того, як ми починаємо осягати самих себе в акті рефлексії, ми з цілковитою самоочевидністю осягаємо себе як членів сім'ї, суспільства і держави, в яких ми живемо. Суб'єктивність фокусується системою кривих дзеркал. Самосвідомість індивіда є лише спалах у замкнутому ланцюзі історичного життя. Тому забобони (Vorurteile) окремої людини набагато більшою мірою, ніж її судження (Urteile), становлять історичну дійсність її буття»<sup>11</sup>. Це положення має важливе методологічне значення для герменевтики мистецтва.

Не менш важливими є також думки Гайдеггера щодо розуміння символів; нерозривності зв'язку між розумінням і тлумаченням; художнього досвіду та естетичної освіченості; «перетворення гри у структуру», в ході якого «людська гра досягає свого завершення і стає мистецтвом» та ін. Філософ підкреслив, що «...художник, який створює образ, не є його визнаним інтерпретатором. Як інтерпретатор він не є вищим авторитетом, не має жодної принципової переваги перед реципієнтом. Оскільки він сам себе осмислює, він постає як власний читач. Міркою для тлумачення є одне – смисловий зміст його творіння, те, що воно «має на увазі»<sup>12</sup>.

Також Гадамер поглибив і розширив уявлення про герменевтичне коло, сформульоване в роботах його попередників: «Згадаймо про герменевтичне правило, що свідчить про те, що ціле слід розуміти, виходячи з частини, а частину – виходячи з цілого. Смысловая антиципація, що спрямована на ціле, стає експліцитним розумінням завдяки тому, що частини, які визначаються цілим, у свою чергу визначають це ціле».<sup>13</sup>

Важливою, хоча і не безумовною є думка Гадамера про те, що тлумачення нерозривно пов'язане з вербальною мовою: «Мовне тлумачення є формою тлумачення взагалі. Отже, воно має місце й тоді, коли те, що підлягає тлумаченню, зовсім немає мовної природи, тобто взагалі не є текстом, але, скажімо мальовничим чи музичним твором. Не слід лише дозволяти вводити себе в оману таким формам тлумачення, які, хоч і не є мовними формами, насправді, однак, потребують мови як своєї передумови. Можна, наприклад, продемонструвати щось за допомогою контрасту, поставивши поряд дві картини або прочитавши поспіль два вірші, так що одне буде

<sup>11</sup> Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: Пер. с нем./ Общ. ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова. -М.: Прогресс, 1988. -699 с. С. 304.

<sup>12</sup> Там же, с. 222

<sup>13</sup> Там же, с.319-320

тлумачити друге. ... Розуміння та тлумачення нерозривно пов'язані одне з одним. З цим пов'язано, очевидно, і те, що поняття інтерпретації застосовується не тільки щодо наукового тлумачення, але також і до художнього відтворення, наприклад, щ о до музичного чи сценічного виконання»<sup>14</sup>.

Викладення історії та методології філософської герменевтики, або описання її сучасного стану не є завданням даної роботи. Вважаємо, що сказаного вище достатньо для того, щоб приблизно зорієнтувати наше дослідження у просторі філософської думки.

## ***1.2. Герменевтика творів мистецтва. Її поява і розвиток***

Мистецтво також з самих давніх часів стало предметом герменевтики. У Стародавній Греції епохи еллінізму (4 – 1 століття до н.е.) широкого поширення набула практика тлумачення поем Гомера. У цьому була велика практична потреба. Гомерівські поеми "Іліада" та "Одіссея" склалися десь приблизно в 9-8 століттях до н.е. на основі ще більш давньої музично-поетичної традиції часів троянських воєн, що велися ймовірно у 13-11 століттях до н. е. Тобто, для греків періоду еллінізму ці тексти належали далекій старині і були вже не зовсім зрозумілими. Багато слів і словесних оборотів, що насичують поеми, на той час вийшли з мовленнєвого ужитку, багато сюжетів і персонажів втратили актуальність. Тексти цих поем постійно підправлялися, перероблялися, оновлювалися відповідно «вимогам часу», але багато в чому залишалися неясними сучасникам. З таким становищем не могли змиритися педагоги, оскільки названі гомерівські поеми, поруч із відібраними текстами Гесіода, становили основу шкільного навчання у Афінах та інших полісах древньої Еллади. Тому вивчення цих поем обов'язково супроводжувалося коментарями педагогів.

Скажімо, в 11-ій пісні «Одіссеї» головний герой розповідає про свою подорож до Аїду – царства мертвих, де він зустрівся з багатьма героями грецьких міфів. Деякі з них є добре відомими навіть сучасній освіченій людині (Геракл, Ахілл, Тантал, Сізіф). А є й такі персонажі, слова яких і вчинки потребують пояснень. Наприклад

«Бачив я там іще Тітія, сина преславної Геї, –  
Він на землі там лежав, аж дев'ять зайнявши пелетрів;  
Двоє шулік шматували з обох йому боків печінку,  
Нутроці рвали йому, і не міг він руками відбитись.  
Зевса дружину він славному збезчестив Лето, що у Дельфі

<sup>14</sup> Там же, с. 429

Йшла крізь луги панопейські – чудові місця хороводів»

Хто це Тітій, чого це йому шуліки шматують печінку, і що там була за історія на шляху в Дельфи? – про це в тексті сказано туманно. Отже, в таких випадках учні школи потребували герменевтичної розмови.

Нас, зрозуміло, цікавить – як було з музикою? Чи є якісь приклади музичної герменевтики, що дійшли до нас з тих далеких часів?

Серед багатьох письмових висловлювань античних авторів про музику герменевтичні судження займають скромне місце. Музиканти висловлювалися переважно про ритмічні та звуковисотні моделі, лади, музичні інструменти, умови виконання творів. Переказувалися міфи, що свідчили про величезну силу впливу музичного мистецтва, причому, не тільки на людей, але також на звірів і світ неживих предметів. Наприклад, був дуже популярний міф про Орфея, який вмів зачаровувати своїм голосом і лірою диких звірів, чудовиськ підземного світу та його володарів, смертельно небезпечні скелі (Сімплегати). Інший міф оповідав про співака Амфіона, будівельника Фів, який співом і грою на кіфарі змушував каміння підніматися і вкладатися в міцні стіни. Проблема розуміння чи нерозуміння музики в цілому, або якихось її зразків не обговорювалася.

Разом з тим античні автори нерідко відзначали і лаконічно характеризували інструментальні музичні композиції, які вирізнялися оригінальним змістом. До таких творів, у першу чергу, належали номи. Вони являли собою складні контрастно-тематичні композиції. Їх будова зумовлювалася певною літературно-міфологічною програмою. Номи могли бути авлетичними (тобто, які виконувалися на авлосі – язичковому духовому інструменті) та кіфародичними (виконувалися на кіфарі – струнному щипковому інструменті). Автор, якого історики називають Псевдо-Плутархом, засвідчив, що деякий видатний фрігійський музикант на ім'я Олімп, створив дивовижні твори, як наприклад: «Багатоголовий» авлетичний ном на честь Аполлона, в якому йшлося про вбивство Персеєм Горгони Медузи» або «Колісничний ном», який передавав драматизм битви чи спортивного змагання на колісницях<sup>15</sup>. Такі приклади є цікавими з герменевтичного погляду. З одного боку вони були самі були текстами-інтерпретаціями відомих міфологічних історій або історичних подій, з другого боку – вони викликали у слухачів здивування, захоплення і бажання виразити його у красномовних відгуках-інтерпретаціях. В античних трактатах зустрічаються неодноразові спроби передачі словами змісту відомих музично-поетичних творів. Вочевидь, що в

<sup>15</sup> Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. - С.-Петербург: Алетейя, 1995.- 336 с. 116-117

арсеналі тогочасних майстрів письмового слова не було апробованих літературних засобів описання музичної форми і суто музичної семантики. Тому автори характеризують виключно сюжети, що лежать в основі поетичного тексту. Так наприклад, у витримку з IV книги трактату Арістоксена «Про музику» (твір цілком не зберігся), описується популярний твір в жанрі «номіону» (νόμιον – пасторальна наспів) на поетичний текст Стесіхора: «...дівчина на ім'я Каліке, котра полюбила молодого Еватла, скромно молить Афродіту, щоб вона допомогла [їй] вийти за нього заміж. Коли юнак відкинув її, вона кинулася зі скелі у Левкаді»<sup>16</sup>. Зауважимо, що підхід до пояснення змісту музичних творів через описання сюжету, який лежить в основі композиції, є взагалі домінуючим у літературі стародавніх культур. Він є дуже поширеним і в наші дні, особливо в педагогічній герменевтиці мистецтва.

Античні філософи часто порушували проблему розуміння музики у загальному плані. Музика в цілому викликала у філософів різних шкіл та напрямків великий інтерес як феномен, що має велику цінність для людей, але часто не має очевидного смислу, який можна виразити словами. Тому в працях Платона, Аристотеля, Філодема, Секста Емпірика, Арістіда Квінтіліана, Плутарха Херонейського та інших давньогрецьких і давньоримських авторів є чимало висловлень щодо музики, в тому числі й тих, які мають герменевтичний характер.

За часів середньовіччя та Відродження питання розуміння музики також були на периферії уваги мислителів та практиків музичного мистецтва. Загально поширеною була думка про надзвичайну впливову силу музики. Вважалося, що не сприймати, не розуміти, не любити музику можуть тільки дурні, недобрі, негідні люди. Про це найбільш красномовно сказав Шекспір у п'єсі «Венеціанський купець» (переклад О. Грязнова):

«Це через те, що слухає душа.  
Згадай, як диких коней табуни  
Мчать вихором, іржуть несамовито,  
Коли у них гаряча грає кров;  
Та варто випадковий звук труби  
Почути їм, чи музику інакшу,  
Як спиняться і нашорошать вуха,  
Їх дикий погляд зробиться спокійним.  
Така вже влада музики! Орфей,  
Як пишуть це поети, чарував  
Чудесним співом води, скелі, звірів,

---

<sup>16</sup> Там же

Бо музика перетворити здатна  
Черствий, упертий, непокірний норів.  
Той, хто не має музики в душі,  
Кому співзвуччя музики байдужі,  
На зраду здатний, хитрість і грабіж.  
Неначе ніч, душі його спонуки  
І почуття похмурі, як Ереб.  
Не вір такому».

Увага до питань герменевтики помітно зросла у ХІХ столітті. Воно пов'язане з декількома чинниками. По-перше, у митців і мислителів романтичної доби склалося особливе ставлення до музики як до найвищого в ієрархії духовних цінностей виду мистецтва. По-друге, розвитку музичної герменевтики сприяло тісне зближення музики з поезією, літературою, живописом, графікою, мистецтвом сценічного танцю (балетом), що проявилось, зокрема, у великій кількості синтетичних і «програмних творів». По-третє, в музичній культурі європейських народів з усією очевидністю виявило себе мистецтво музичної інтерпретації. Нарешті, великого суспільного значення в мистецтві тих часів набули прояви творчої індивідуальності, пошуки оригінальної образності та новизни виражальних засобів, зокрема усвідомлення і визнання права мистця бути незрозумілим для широкої публіки. Ці нові культурні тренди створили передумови для зростання потреби в герменевтичних судженнях, поширення літературних описань музичних творів і актів їх виконання, розвитку музичної публіцистики.

Саме в ті часи були написані блискучі публіцистичні праці Роберта Шумана, Гектора Берліоза, Ференца Ліста, Рихарда Вагнера, та інших музикантів-літераторів, у яких ми знаходимо глибоко продумані і пережиті, а також майстерно висловлені інтерпретації артефактів мистецтва. Даний історичний час ознаменований також великою кількістю блискучих белетристичних творів, сповнених натхненими герменевтичними судженнями. Представниками романтичної словесності, які глибоко розуміли і майстерно передавали сутність музичних творів, були Людвіг Тік, Новаліс, Вільгельм Вакенродер, Ернст Теодор Амадей Гофман, Віктор Гюго, Стендаль, Ромен Роллан, Володимир Одоевський, Леся Українка, Вролодимир Короленко та ін.

Не дивно, що в ХІХ столітті з'являються праці філософів, мистецтвознавців, музикантів-теоретиків в яких вже досить виразно визначилися головні проблеми музичної герменевтики, перш за все проблема з'ясування специфіки змісту музичних творів та його адекватного сприйняття-розуміння. В цьому відношенні особливо цінними є праці Фридриха Шеллінга, Георга Гегеля, Едуарда Гансліка,

Фридриха Шлегеля, Гуго Рімана, Ернста Курта, Петра Сокальського та ін.

Можна сказати, що романтичний період був найбільш плідним для накопичення досвіду музичної герменевтики. «Золота доба» літературного розвитку музичної герменевтики тривала приблизно до другої половини ХХ століття.

### **1.3. Герменевтична дія**

Наведені вище приклади герменевтичних дій так чи інакше пов'язані з бажанням людей зрозуміти певні усні висловлення або письмові тексти.

Навіть якщо йдеться про природні явища – політ і поведінку птиць, характер стовбура диму від жертвовного вогню, космічні та метеорологічні явища – все одне вони інтерпретуються не як автономні та байдужі до людини явища світу, а як призначені людям повідомлення, як таємничі висловлення. Від кого? Це вже питання світогляду. Однак в будь-якому разі герменевтична дія – це пояснення комунікативного акту та його продукту. Зокрема, таким продуктом є *текст вербального висловлення*.

Що таке текст буде докладно розглянуто далі. Зараз тільки ще раз підкреслимо, що герменевтика – це не будь-які пояснення явищ навколишньої дійсності. Згідно з давньою науковою традицією, герменевтикою вважаються *витлумачення комунікативних актів*, що відбуваються між людьми (також між богами, або між богами і людьми). Найчастіше, звичайно, йдеться про *комунікацію людей між собою засобами словесного (вербального) мовлення*. Герменевтикою також вважаються *витлумачення усіляких текстів як продуктів подібної комунікації*.

Втім, маємо попередити читача, герменевтикою не вважаються пояснення явищ природи, які розглядаються «без присутності» людини в цих явищах. Скажімо, пояснення гравітації, магнетизму, чорних дірок, землетрусів, функцій печінки, структури нейрону, еволюції організмів і т. п. не є герменевтикою. Щоправда, відрізнення між поясненням фізичних явищ і витлумаченням комунікативних явищ не завжди можна провести з повною впевненістю (наприклад, у сфері вивчення психічних захворювань). І тому навіть у межах сучасних фізичних наук вчені приймають до уваги участь людини в сприйнятті та осмисленні об'єктивних явищ (принцип комплементарності).

Будемо розглядати герменевтику у двох аспектах. З першої точки зору герменевтика може бути визначена як вид людської діяльності, тобто як суспільно значущі дії, притаманні будь-якій культурі, корисні для неї. Таку діяльність можна охарактеризувати як *практику інтерпретації* культурних процесів і артефактів.

Заради певних дослідницьких цілей буває доречно уточнити якість такої практики и прийняти більш вузькі дефініції. В такому разі доцільно буди мислити герменевтику як *уміння*, або як *мистецтво інтерпретації*. Цілком можливим є також визнання герменевтики *технікою інтерпретації* чи **наукою** про інтерпретацію. Всі названі відтінки значення підтримуються думками авторитетних вчених. Вони є коректними з теоретичного погляду, а також вони виправдані життям.

Тепер розглянемо поняття герменевтики з точки зору об'єктів, на які спрямовані розумові дії людей. В цьому ракурсі теж можна вирізнити декілька значень. У найбільш вузькому та історично первинному смислі слова герменевтика – це інтерпретація словесних текстів (усних або письмових), які з різних причин є *трудними для розуміння*. У більш широкому смислі йдеться про інтерпретацію *текстів будь-якої мовної природи*, зокрема про *твори мистецтва*, які розглядаються як мовленнєві тексти. Нарешті, у самому широкому сенсі герменевтику можна охарактеризувати як інтерпретацію будь якого культурного чи природного явища, що розглядається як *продукт чи акт комунікації*. Наприклад, будь-який предмет, створений людьми для якоїсь цілі, може стати об'єктом герменевтики при умові, що він розглядається як висловлення. Таким об'єктом може стати навіть будь-яке явище природи, але тільки за умови, що це явище розглядається як «висловлення» Бога, як «текст», який людина хоче чи може зрозуміти.

В нашій роботі ми зосередимо увагу на творах мистецтва як на своєрідних текстах. При цьому, будемо вважати герменевтику такою практикою, яка спирається на широке коло умінь, знань та здібностей людини.

Зі сказаного можна тепер вивести робоче визначення головного поняття роботи. Домовимось під **МУЗИЧНОЮ ГЕРМЕНЕВТИКОЮ** розу-міти *дії з ІНТЕРПРЕТАЦІЇ музики*, при умові що музика розглядається як *мовленнєвий текст*. Такі дії *можуть опиратися на науковий фундамент, отримувати характер технічної дисципліни або набувати властивостей художньо-творчої практики*.

Наведене формулювання потребує розкриття смислу центрального елемента, а саме – поняття інтерпретації. На першому підступі до цієї центральної категорії музичної герменевтики будемо

орієнтуватися на буквально значення цього латинського слова: *interpretatio* – роз'яснення, витлумачення. Пропонуємо також прийняти наступне уявлення щодо даного поняття. Будемо вважати **ІНТЕРПРЕТАЦІЮ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ** складною когнітивною дією, що представлена трьома фазами: 1) **сприйняттям музичного тексту**, 2) **урозумінням змісту музичного тексту**; 3) **словесним витлумаченням, або звуковим оформленням (музичним виконанням)**, або іншим предметним виявленням розуміння даного тексту за допомогою знакових засобів комунікації.

Розглянемо ці компоненти герменевтичної дії в загальному вигляді.

У трактуванні психолога Дж. Хохберга «під сприйняттям, або перцепцією, розуміється як суб'єктивний досвід отримання сенсорної інформації про світ людей, речей і подій, так і ті психологічні процеси, завдяки котрим це відбувається»<sup>17</sup>. Простота такого визначення скриває в собі велику складність процесів утворення з «матеріалу» окремих чуттєвих реакцій на певний подразник цілісного образу якогось явища. За свідченнями психології, в образі сприйняття (він характеризується предметністю, константністю, цілісністю та категоріальністю) приймають участь більш складні психологічні «механізми», в тому числі й ті, що належать до вищого рівню пізнавальної активності людини. Про це йдеться практично у всіх працях з психології музичного сприйняття, зокрема в роботах Олександра Костюка, Ернста Курта, Гези Ревеса, Карла Сішора, Бориса Теплова та ін.

Так, скажімо, музичне сприйняття, продуктом якого є цілісні звукові образи, передбачає синестетичну реакцію на звуковий подразник, тобто активізацію усієї сенсорної та моторної системи перцепції. У сприйнятті обов'язково приймає участь механізм пам'яті. Звернемо також увагу на ті складні аналітичні дії, що входять до процесу сприйняття, які філософ Готфрід Вільгельм Лейбніц охарактеризував як «приховані арифметичні вправи душі, яка сама не усвідомлює цих обчислень»<sup>18</sup>. До аналітичних дій слухового сприйняття музики належать приблизне вимірювання та оцінка кількох змінних властивостей звучання, а саме – модуляції висоти тонів, тривалості, гучності, артикуляції, тембру звучання. Також слухове сприйняття музики містить у собі приблизний неусвідомлюваний

<sup>17</sup> Хохберг Дж. Восприятие. Психологическая энциклопедия. 2-е издание. Под ред. Р.Корсини и А.Ауэрбаха. Научн. ред. перевода на русск. язык проф. А.А.Алексеева. - С-Петербург: ПИТЕР, 2006. - 1096 с.

<sup>18</sup> 3 листа Лейбніца до Христіана Гольдбаха, 17 квітня 1712 г. Цитується за: Leisinger, Ulrich. Leibniz-Reflexe in den deutschen Musiktheorie des 18. Jh. - Wurzburg: Konigshausen und Neuman, 1994. S. 43].



розрахунок ймовірності появи елементів у музично-мовленнєвому процесі<sup>19</sup>. Як бачимо, провести чітку грань між сприйняттям і розумінням музичної форми дуже важко. Але нам цього і не потрібно. Достатньо усвідомити, що розуміння музичних явищ починається з чуттєвого відгуку на музику, отже якість сприйняття музичної форми так чи інакше впливає на якість її розуміння.

Наступна фаза герменевтичної дії – урозуміння змісту сприйнятого тексту. Інакше кажучи, йдеться про розуміння смислу чи сенсу форми музичного артефакту. Ця дія – найбільш складний і загадковий компонент інтерпретації. Його поясненню, а також обговоренню термінів зміст, сенс, смисл і значення форми (в даному контексті – знакової форми, тексту) присвячено наступні розділи роботи.

Також буде далі окремо розглянуто і вираження назовні зрозумілого змісту музичного тексту (третья складова герменевтичної дії). Поки що зауважимо лише одне: розуміння мистецького твору може бути виявлене: а) засобами словесної мови (усного чи письмового тексту); б) засобами мови музичного мистецтва (створення музично-виконавського проекту та безпосереднє звукове втілення твору); в) засобами якогось іншого мистецтва (хореографічного, образотворчого, кінематографічного тощо).

Очевидно, що центральною ланкою герменевтичної дії є **розуміння художнього твору**. Розгляду цього явища присвячено наступний розділ.

---

<sup>19</sup> Більш докладно про це сказано в нашій роботі «Музыкальное мышление как приблизительные измерения и расчетные операции / Δόξα. Збірник неаукових праць з філософії та філології. Вип. 2 (24). Герменевтика тексту та герменевтика долі. - Одеса: «Акваторія», 2015. - С. 258-272.

## РОЗДІЛ II

# РОЗУМІННЯ ЯК ОСНОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*«Немає психологічного процесу, більш важливішого і, водночас, більш важкого для розуміння, ніж розуміння, і ніде наукова психологія так сильно не розчарувала тих, хто звертався до неї за допомогою»*

Дж. Міллер (американський психолог)

### **2.1. Інтерпретація і розуміння.**

Слово інтерпретація, як ми вище зазначили, походить від латинського *interpretatio* і означає *роз'яснення, тлумачення, переклад*. Варто звернути увагу на те, що дієслово *interpretor* має дещо більш широкий спектр значень, до якого входить і таке: «...З) розуміти, мати судження, судити»<sup>20</sup>. Доречність цього значення очевидна: інтерпретатор має добре розуміти той предмет, який він роз'яснює. Інакше кажучи, інтерпретація – дія, що перш за все і обов'язково потребує від людини-інтерпретатора розуміння предмету.

Власне, потреба в інтерпретації виникає саме тоді, коли хтось чогось не розуміє. Якщо всім усе зрозуміло, тлумачення не потрібне.

Це міркування стосується і мистецтва. Як здається багатьом людям, мистецтво в цілому – це зрозумілий «предмет», який не потребує ніяких пояснень. Інколи таку думку висловлюють і митці, принципово заперечуючи спроби пояснювати їх художні доробки. Перш ніж підтвердити чи спростувати таке переконання, потрібно з'ясувати – що таке *розуміння*.

Тлумачний словник<sup>21</sup> розкриває широкий спектр відтінків у значенні українського дієслова *розуміти*. У першому і головному значенні – це «сприймати, осягати розумом». Зокрема: «сприймати інформацію, передану жестами, знаками і т. ін.; осягати, схоплювати розумом, усвідомлювати ідею, зміст, значення чого-небудь напи-

<sup>20</sup> Дворецкий, с. 547

<sup>21</sup> Великий тлумачний словник сучасної української мови. - "Перун". 2005

саного, прочитаного, сказаного і т. ін.; сприймати, схоплювати зміст висловленого нерідною мовою; сприймати, усвідомлювати зміст, значення чого-небудь висловленого, написаного, створеного кимсь; правильно сприймати людину, поділяючи її світогляд, вчинки, настрої, почуття і т. ін.». У другому значенні це слово вживається переважно із сполучником «що»: «Пройматися свідомістю, бути свідомим чого-небудь, ясно, чітко усвідомлювати щось» В третьому значенні розуміти – це «Сприймати не розумом, а інтуїцією, чуттям; відчувати». Наведемо також і формулювання четвертого значення цього слова: «Пізнавати закономірності, проникати в суть якого-небудь явища, процесу».

Якщо поглянути на весь спектр значень слова *розуміти* з боку психології, то стає очевидним, що дана лексична одиниця пов'язується в мовленнєвій практиці з усіма рівнями гностичної діяльності людини: від сприйняття до теоретичного пізнання. Причому, йдеться не тільки про раціональні пізнавальні дії, але також і про чуттєве, емоційне, інтуїтивне пізнання. Імовірно, що до семантичного спектру слова можна включити також образне, зокрема художньо-образне пізнання світу.

В іноземних мовах для позначення того, що ми називаємо *розумінням* використовуються різні лексеми. Наприклад, в латинській мові зміст українського іменника *розуміння* передається двома словами. Перше з них – *intellectus* (від дієслова *intellego*) – має такі значення: «1) відчуття, сприйняття; 2) розуміння; уявлення; пізнання; 3) поняття; 4) сенс, значення; 5) художній смак»<sup>22</sup>. Друге слово – *comprehensio* має значення: 1) схоплювання, захоплення, арешт; 2) розуміння, пізнання, сприйняття; 3) зв'язування»<sup>23</sup>. Як бачимо, смисл першого слова пов'язаний з розумовими діями людини, які опираються на рефлексію, відчуття, встановлення сенсу явища. Внутрішня форма і образний відтінок слова *comprehensio* визначається активною дією людини – взяттям, схопленням. Такий саме сенс має російське слово *понимание*. Ще один важливий смисловий нюанс *comprehensio* розкривається як *зв'язування*. Дійсно, розуміння неможливе без психічного зв'язування того, що сприймається з тим, що вже було сприйнятим. У сучасній англійській мові ми знаходимо дуже широкий спектр слів, які більш або менш співпадають з латинськими лексемами, як-от: *understanding, awareness, insight, comprehension, knowledge, sense, realization, appreciation, perception, grasp, idea, conception, notion, interpretation, consciousness, apprehension, appreciating, savvy, getting to grips, compassing, intendment, connoisseurship, realizing*.

Наш короткий лінгвістичний екскурс виявив два моменти: а)

<sup>22</sup> Дворецкий, с. 540.

<sup>23</sup> Там же, с. 219.



слово *розуміння* у загальному мовленнєвому використанні має багато значень, які відбивають всю складність пізнавальної психічної діяльності людини; б) в семантичному спектрі слова, хоч і не дуже чітко, але відчутно розрізняються два «полюси»; перший з них виділяє у гностичному процесі суто розумові дії, поняття і знання (*idea, conceptio, knowledge...*), а другий – акцентує активність актів сприйняття, оволодіння, схоплення, присвоєння здобутого уявлення чи знання (*understanding, comprehension, sense, realization...*). Аналогічні семантичні полюси спостерігаються і в інших мовах. Порівняємо, наприклад, лексеми німецької мови, що відповідають поняттю *розуміння*. З одного краю спектру це *Erkenntnis, Bewusstsein, Wissen über*; слова, що тяжіють до другого полюсу – *Verständnis, Einsicht, Einblick, Auffassung*.

Застосування терміну *розуміння* у філософській та психологічній літературі тільки підкріплює висновок щодо складності та різноманітності тих феноменів, які позначаються даним багатозначним словом у звичайному мовленнєвому ужитку. За розгорнутим визначенням українського філософа Сергія Кримського, *розуміння* означає: «1) У широкому світоглядному плані – результат духовно-практичного засвоєння дійсності, коли зовнішні об'єкти, використовуючись у практиці, залучаються до смислів людської діяльності, виступають її предметним змістом. Інформаційна реконструкція цього змісту і характеризує *розуміння*. 2) З гносеологічного боку, *розуміння* – це соціокультурний процес, що передбачає наявність за межами індивідуальної впевненості (в тих чи інших загальнозначущих підставах суспільного спілкування) свого роду базису безперечності. Це насамперед – категоріальні структури, аксіоматичні твердження та парадигми науки, незаперечні емпіричні дані тощо. Усвідомлення зв'язку певних уявлень із таким, історично зумовленим базисом безперечності чи зведення їх до цього базису через модельні образи становить механізм *розуміння*. 3) У більш спеціальному плані *розуміння* виявляється у психологічному аспекті (коли воно, зокрема, описується через емпатію – мислиме входження в ту чи іншу ситуацію) та у мовно-комунікаційному ракурсі. В останньому випадку *розуміння* виступає у вигляді діалогу як відображення тексту на тексті та його переоцінка в новому контексті і визначається через процес переведення лінійної послідовності символів в уявлення його смислу (його розпізнання та реконструкцію)»<sup>24</sup>.

Імовірно, ми маємо підстави для розглядання *розуміння*

<sup>24</sup> Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. - Київ : Абрис, 2002. С. 556

мистецтва в усіх трьох вимірах, які окреслив С. Кримський. У світоглядному плані мистецтво є, з одного боку, об'єктом, а з іншого боку – засобом духовно-практичного засвоєння дійсності. Це означає, що розуміння творів мистецтва передбачає, словами філософа, «інформаційну реконструкцію» смислу цих двох іпостасей людської діяльності. Розуміння мистецтва з погляду гносеології передбачає можливість і необхідність актуалізації індивідом безперечних елементів власного досвіду, а також фактів, підтверджених колективним досвідом, нормативних суджень, понять і положень науки. Нарешті, розуміння мистецтва, взяте як психологічний феномен, ґрунтується на двох опорах: а) на емпатії, тобто здатності до співпереживання; б) на осмисленні процесів і продуктів (текстів) мистецької мовно-комунікаційної діяльності.

Характеризуючи останній аспект розуміння, С. Кримський схематично описав дуже важливий для художнього сприйняття процес виявлення смислу знакових явищ і зазначив два головні компоненти цього процесу – **розпізнання знаку та реконструкцію його смислу**. Далі, розглядаючи явище інтерпретації, ми будемо орієнтуватися на розглянуту понятійну модель, запропоновану С. Кримським, в якій розуміння представлено в онтологічному, гносеологічному і психологічному аспектах. Втім, особливу увагу ми зосередимо на розумінні у мовно-комунікаційному, або іншими словами, семіотичному ракурсі цього складного явища.

## ***2.2. Причини нерозуміння мистецтва.***

Відвернемося зараз від високих абстракцій і, так би мовити, спустимося на грішну землю. Спробуємо без претензії на наукову точність та завершеність, відповісти на декілька простих запитань.

Перше запитання: як можна дізнатися, з чого саме можна вивести, що хтось не розуміє конкретного твору або мистецтва взагалі?

Перша ознака нерозуміння мистецтва, яка виглядає достойною довір'я: людина сама говорить про це. Таке насправді буває не часто. Навпаки, більшість людей вважає себе знавцями і компетентними суддями щодо мистецтва. З давніх давен у байках і карикатурах висміюються зухвалість тих, хто надто високо ставить свою здатність вірно розуміти і оцінювати мистецтво. Звичайно, далеко не кожний, хто запевнює інших людей в тому, що він чудово розуміється в мистецтві, говорить правду. Однак, чи завжди можна приймати за

правду зізнання в нерозумінні мистецтва? Очевидно, що ні. Хтось в цьому зізнається, бо хоче уникнути небажаної для нього розмови. Хтось інший кокетує, підштовхуючи співрозмовника до компліменту. Комуś бракує інформації про якесь явище мистецтва, і він намагається її отримати не за рахунок власних зусиль. Скажімо, молодші школярі можуть заявити про своє нерозуміння художнього твору для того, щоб вчитель їх про це не допитував, не чіплявся з вимогою «...а скажи но мені – яку думку хотів донести до нас автор своїм твором?». Дорослі школярі своїми негативними висловленнями можуть заявляти про Власну субкультурну позицію, мовляв: «Не розумію я вашої класичної музики, і слухати її не буду!». Отже, заяви будь-кого про нерозуміння музичного твору – не завжди правда.

Трохи більш надійними, хоча й не «залізними» свідченнями того, що людина не розуміє певний музичний твір, який слухає, є відсутність чи розпорошеність уваги, вираз нудьги на обличчі, недбалі чи явно неадекватні словесні характеристики сприйнятого твору тощо. Існує ще багато тонких «віддалених у часі» і недоступних безпосередньому спостереженню свідчень нерозуміння індивідом художнього явища. Більшість з них нам навряд чи вдасться врахувати.

Найбільш достовірною ознакою недостатнього або хибного розуміння музики є катастрофічно невдалі спроби її відтворення або створення. Йдеться про акти співу, гри на музичному інструменті, диригування, композиторські дії, що категорично не відповідають відомим критеріям естетичності, граматичної правильності, художньо-образної змістовності звукової форми. Наприклад, якщо людина спробує зіграти чи проспівати музичний твір, ігноруючи звуковисотний стрій, метричну організацію ритму і фразову структуру мелодії, це з очевидністю буде свідчить про відсутність в неї розуміння принципів устрою форми і смислів музичного мистецтва. Але навіть у такому випадку слід прийняти до уваги, що незадовільний результат музичних дій може пояснюватися не тільки нерозумінням чи поганим розумінням музики, але також іншими причинами, наприклад – браком необхідних технічних навичок, надлишковим нервовим збудженням, втомою, відсутністю належних умов музикування, неприязню до твору чи аудиторії.

Зважаючи на сказане вище, можна припустити, що достовірна об'єктивна констатація факту нерозуміння музики конкретним індивідом – якщо і можливе в принципі, але дуже важке завдання. Подібні факти можуть бути з певною ймовірністю встановлені хіба що в лабораторних умовах за допомогою поєднання методів спостереження та експерименту.





Цим припущенням ми поки що обмежимося. Для того, щоб можна було розглядати такі питання, пов'язані з розумінням музики, умовимося вважати, що: а) нерозуміння музичної думки, музичного твору та музики загалом є можливим та ймовірним феноменом; б) можливо з деякою довірою ставитися до суб'єктивних міркувань індивіда про власне нерозуміння явищ музичного мистецтва; тобто приймемо своєрідну презумпцію достовірності рефлексії процесу та результатів художнього сприйняття; в) можливо шляхом спостереження чи шляхом експерименту підтвердити чи поставити під сумнів суб'єктивну переконаність індивіда у його нерозумінні музичних явищ.

Тепер поставимо наступні «наївні» питання: Чому деякі люди не розуміють музичного мистецтва? Що їм заважає розуміти?

Раціональні роздуми підказують, що принципівих підстав для такого лиха може бути дві. Перша підстава – це властивості конкретного мистецького явища, які заважають людині його зрозуміти. Будемо вважати їх об'єктивними чинниками нерозуміння мистецтва. Друга підстава – властивості самої людини, які перешкоджають розумінню конкретного мистецького явища, незалежно від властивостей самого цього явища. Назвемо ці чинники суб'єктивними. Обидві підстави, ясна річ, можуть поєднатися. Кепським наслідком такого збігу різнорідних чинників буває повне нерозуміння індивідом художніх артефактів.

Спочатку розглянемо **об'єктивні чинники нерозуміння мистецтва**.

В ідеалі форма художнього твору має бути оптимально **сенсильною** (від латинського *sensus* – відчуття), тобто добре відчутною, здатною до сприйняття. Практично це означає, що вона має бути, насамперед, цілою та неушкодженою. Цього прагне кожен майстер, розробляючи засоби захисту продукту своєї творчої діяльності від руйнування під впливом фізичних реагентів. Наприклад, картини станкового живопису, написані масляними фарбами чи темперою на полотні, покривають захисним лаком; глиняні чи гіпсові скульптурні зображення перетворюють на керамічні (обпалені у печі), мармурові чи металеві вироби. Так само, надійної збереженості бажають і композитори, які фіксують свій музичний проект за допомогою докладного нотного запису; цього прагне і балетмейстер, який створює свою графічну модель вигаданої композиції. Однак, матеріали, з яких виготовляється форма, і самі способи оформлення часто виявляються недостатньо надійними. І життєві обставини теж бувають нещадними до творів будь-якого виду мистецтва. Прикладами можуть послужити пошкоджені малюнки та нотні тексти

старовинних рукописів, обвалені мозаїки і фрески, руїни храмів тощо.

Аналогічною проблемою для музики є ситуація, коли звукова форма, спеціально створена і призначена для сприйняття, переривається внаслідок якихось причин (наприклад, коли музиканти вимушені зупинити гру чи спів через якісь обставини). Також музична форма часто потерпає від сторонніх звуків, коли вона поглинається шумом, тобто руйнується фізично. Тому в театрі та концертній залі, навіть у вар'єте, де публіка сидить за столиками з закусками, прийнято поводити себе тихо коли звучить музика. З тої самої причини музичні фонограми (платівки, плівки, диски) старанно оберігаються колекціонерами від пошкоджень.

Об'єктивною перешкодою для розуміння може стати також твір, який із якихось причин залишився **незавершеним**. Таких творів чимало в історії всіх видів мистецтва. До широко відомих незавершених творів належать: гігантська кінна статуя міланського герцога Сфорца, створена Леонардо да Вінчі в кресленні, а також у вигляді глиняної моделі (внаслідок військових подій виплавка бронзової фігури була скасована); собор «Саграда Фамілія» в Барселоні, який майже на 100 років пережив свого архітектора, який і досі будується за проектом Антоніо Гауді; Портрет Джорджа Вашингтона, створений Гилбертом Стюартом у 1795 р.; роман Чарльза Діккенса «Таємниця Едвіна Друда»; поема Тараса Шевченка «Юродивий» та ін. Часто причиною того, що майстер не завершив роботу, буває його хвороба, або смерть, або якісь інші несприятливі обставини. У такому разі образний задум твору, його концепція, замислене автором повідомлення людям залишаються не цілком ясними.

Цікаво, що багато поціновувачів мистецтва часто виступають проти того, щоб якийсь інший, нехай навіть дуже авторитетний художник, брав на себе сміливість і працю завершити роботу видатного майстра, надати формі закінченого вигляду. Так, скажімо, гарячі дискусії точилися навколо спроб завершення опер Джакомо Пуччіні «Принцеса Турандот», Альбана Берга «Лулу», Миколи Лисенко «Тарас Бульба», Модеста Мусоргського «Сорочинський ярмарок», Десятої симфонії Густава Малера. Втім, у деяких випадках робота із завершення незакінченої форми була цілком успішною. Найвідоміший приклад – «Реквієм» Вольфганга Моцарта. Його після смерті ком-

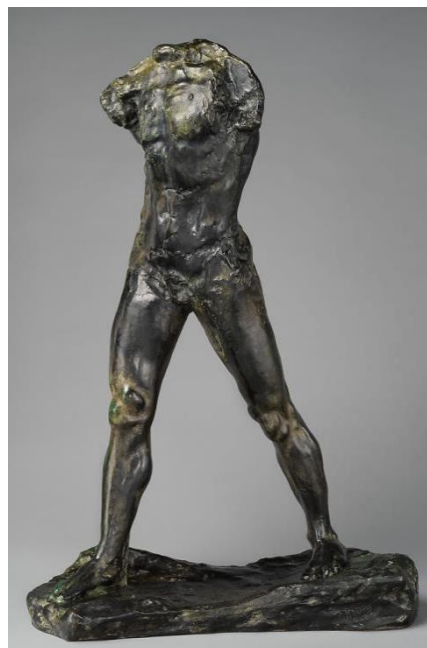


позитора завершив Франц Зюсмайер – здібний учень Моцарта, який був посвячений у задум та процес створення цього шедевра. Цілком успішною стала робота Мирослава Скорика над завершенням опери Миколи Леонтовича «На русалчин Великдень».

Подібні приклади дозволяють розглянути загальну проблему мистецтва – проблему цілісності і завершеності твору. Очевидно, завершеність форми твору – поняття релятивне. Зустрічаючись кожного разу з подібним явищем ми маємо ставити питання: в якому відношенні, відносно чого твір є завершеним чи незавершеним? З суто теоретичного погляду однозначної відповіді на це питання ніхто не може дати. Навіть сам автор часто не може вирішити – завершив він свою працю, чи ні. Деякі майстри (їх називають перфекціоністами) можуть роками працювати над формою твору, прагнучи ідеального втілення свого задуму. Таким майстром був, наприклад, Леонардо да Вінчі. До самої смерті він працював над портретом «Мони Лізи (Джоконди)», який вважається сьогодні «абсолютним» шедевром. Отже, авторові часто (теоретично – завжди) тяжко вирішити: дійшов він завершеності форми чи ні. Сторонньому спостерігачеві чи слухачеві ще тяжче дійти висновку щодо закінченості форми. Набагато легше підходити до кожного твору мистецтва з переконанням, що він є повністю завершеним висловленням свого творця.

Орієнтиром для оцінки твору в будь-якому випадку слугує загальновідомий художній канон чи типовий зразок завершеності форми. Якщо йдеться, припустимо, про твір живопису, то загальним канонам цього виду мистецтва є покриття фарбою всієї площини картини, що обмежена рамою. За цим

критерієм картини на зразок «Поклоніння волхвів» Леонардо да Вінчі або «Поховання» Мікеланджело є незавершеними. Для класичного скульптурного мистецтва європейської традиції канонам завершеності форми є приведення зображення до повної відповідності з моделлю. З цього погляду скульптура Огюста Родена «Людина, що крокує» (L'homme qui marche, 1900 р.) є незавершеним твором, бо постаті людини бракує однієї досить важливої деталі – голови. Однак, як відомо, сам скульптор, поєднавши торс однієї заготовки з ногами другої, був цілком



задоволений результатом: він зумів створити живе відчуття руху тіла. А голова крокуючої людини для цього йому не була потрібна. Даний приклад свідчить про розбіжність критеріїв завершеності твору: у скульптора свій особливий критерій, у більшості відвідувачів паризького музею Родена – свій, звичайний.

Мабуть люди давно примітили, що деяка недомовленість художнього висловлення не обов'язково залишає негативне враження. Інколи вона діє протилежним чином. Замість того, щоб спричинити незадоволення тим, що не все зрозуміло, незавершена форма активізує уявлення, пробуджує фантазію і створює сильне враження. Можливо навіть більш сильне, ніж могла би викликати канонічно закінчена версія даного творчого задуму. Ефект «провокаційної незавершеності», що стимулює активне сприйняття і розуміння лежить в основі художнього прийому і відповідного мистецького жанру *нон-фініто* (термін походить від італійського *non finito* – незакінчене).

Художній прийом нон-фініто, як зазначають довідкові джерела «...заснований на активній образній взаємодії предметного зображення та безпредметної порожнечі (вільної зони полотна або аркуша, необробленої маси скульптурного матеріалу). Серед класичних прикладів нон-фініто – далекосхідний пейзаж тушшю з його туманними далями або низка творів Мікеланджело (де форми лише частково «вивільняються» з кам'яного блоку); Цей прийом особливо поширений у сучасному абстрактному мистецтві»<sup>25</sup>. Важко погодитися з таким визначенням. По-перше, багато незавершених творів не мають «безпредметної порожнечі». Навряд чи коректними прикладами нон-фініто є китайські чи японські пейзажі, які підкоряються зовсім іншому, аніж європейські картини, принципам композиції та критеріям завершеності.

На наш погляд, більш коректне визначення пропонує В. Бичков. Прийом нон-фініто характеризується ним як «концепція, що виникла в західноєвропейській естетиці в 50-60 роках. XX ст. ... Суть її зводиться до того, що художник далеко не завжди доводить свій твір до повної «логічної» завершеності (як правило, в галузі форми), а залишає його в стадії певної недомовленості, відкритості для суб'єкта сприйняття (як приклад наводяться скульптура «Бальзак» О. Родена та деякі інші його роботи). Цим активізується психіка реципієнта, збуджується його фантазія, підвищується рівень його співтворчості в акті естетичного сприйняття. ... Теоретики нон-фініто стояли на позиціях класичної естетики, тобто мали перед своїм «внутрішнім поглядом» якийсь

<sup>25</sup> Большой Энциклопедический словарь. 2000. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/215198>

ідеальний зразок «завершеного» твору мистецтва. Вочевидь, що у неklasичної естетиці, у більшості напрямів мистецтва ХХ в. антиномії «завершене-незавершене» взагалі немає.»<sup>26</sup>. Не ясно, правда, чому автор наведеного формулювання визначає художній прийом як «концепцію», і чим підкріплюється його впевненість в тому, що в неklasичному мистецтві немає антиномії завершеності та незавершеності? Але не будемо втягуватися в теоретичну дискусію з цього цікавого питання. Для нас важливо зараз інше: твори в жанрі нон-фініто є амбівалентними з погляду можливостей їх інтерпретації. З одного боку, застосування даного прийому ускладнює розуміння, а з другого – дуже сильно його мотивує. В цьому полягає його особлива привабливість.

Повертаючись знову до музики, зауважимо, що незавершених музичних творів є дуже багато. Однак навмисно незавершених, тобто таких, що належать до категорії нон-фініто, здається, немає. Принаймні у класичному, пре-модерністському мистецтві. Можливо, єдиним загальновідомим виключенням є геніальна симфонія Франца Шуберта сі-мінор, що отримала після смерті композитора назву «*Unvollendete*» (Незакінчена). Цей симфонічний цикл має дві частини замість звичайних для класичної симфонії чотирьох частин. Підтвердженням історичним фактом є наявність клавірною ескізу третьої частини. Чому композитор не оркестрував його, чому не довів цикл до завершеного з традиційного погляду виду? З цього приводу точиться давня дискусія. Одні кажуть – він оцінив свій задум твору як нежиттєздатний, невдалий. Це сумнівно. Бо геніальні майстри, такі як Франц Шуберт, добре відчують художню силу створеного тексту (Можливо краще сказати – не вони відчують, а їх Геній підказує). Інші спеціалісти кажуть, нібито композитор усвідомив, що дві частини повністю реалізують його художню концепцію твору, і припинив роботу над композицією. Щодо цього також немає впевненості. Якщо б композитор поставив крапку у роботі і запропонував двохчастинний цикл до концертного виконання перед публікою, можна було би впевнено констатувати, що він свідомо реалізував у цьому творі прийом композиції нон-фініто. Однак цього не сталося. Тому дискусія триває.

В музиці модерністських напрямків ХХ століття принцип нон-фініто отримав різноманітне втілення. Найчастіше він проявляє себе в оформленні заключного епізоду композиції, коли всупереч з класико-романтичною традицією, слухач не відчуває ніяких ознак завершення,

<sup>26</sup> Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века.. В.В.Бычков. 2003. [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/1074/%D0%9D%D0%BE%D0%BD](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1074/%D0%9D%D0%BE%D0%BD)

навіть найменших рис кадансу. Такий ефект є цілком органічним для так званої атональної (додекафонної, серійної, вільно атональної) музики, для алеаторичних і сонористичних творів. У музикознавчій літературі часто для характеристики таких композицій використовують вираз «відкрита форма». Один з рідкісних прикладів використання прийому нон-фініто в музиці XIX століття є мазурка Шопена ля-мінор, ор.17. Композитор ніби не закінчує останню думку своєї розповіді і зупиняється на півслові (замість очікуваного тонічного тризвуку рух застигає на секстакорді шостого ступеня). Тонким прийомом створення ефекту нон-фініто є використання алюзії каденції. Подібним поетичним прийомом користується, наприклад, Валентин Сильвестров, коли створює стилізовані класичні коди, які насправді не завершують, а тільки призупиняють звуковий потік

Підкреслимо, що на відміну від ненавмисно незавершених текстів, музичні твори типу нон-фініто спеціально ускладнюють розуміння, вони активізують творчі механізми художньо-образного сприйняття, надають твору відтінок загадковості.

Наступна властивість художніх творів, що створює перепони для їх розуміння – це їх **унікальність**. Мистецтвознавці зазвичай впевнено стверджують, що справжні художні твори є унікальними предметами або діями. Теоретично це так, навіть якщо йдеться про фабричне виготовлення копій з певних оригінальних творів. У фізичному сенсі немає навіть двох абсолютно однакових речей. Втім, так само як і люди, твори можуть бути більш або менш оригінальними. Типові в формальному і змістовному планах артефакти розуміти легше, чим такі, що далеко відходять від звичних, добре відомих і завдяки тому зрозумілих творів. А що робити, коли твір взагалі ні на що не схожий? Як зрозуміти те, що не можна ні з чим порівняти? Звичайно, таких артефактів не так багато. Але вони є. І вони бентежать розум людей, викликають нестримну жагу розуміння. Такими зразками, наприклад, є: знаменитий фестський диск з критського музею в Іракліоні, призначення якого, як і надписи на його боках досі не прояснені; гігантські зооморфні фігури пустелі Наска; величезні базальтові голови, що зосталися від культури ольмеків; «пузаті скульптури» з лісів Гватемали; істукани та письмена «ронго-ронго» з острова Пасхі тощо.

Серед музичних творів майже немає аналогів наведеним прикладам унікальних мистецьких висловлень людини. Причина є в тому, що від тих культур Землі, що давно зникли, не





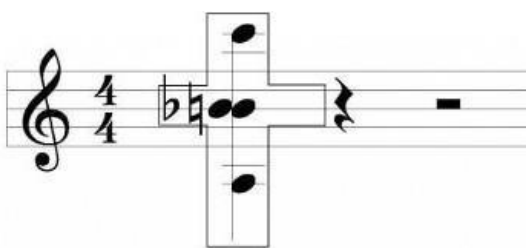
залишилося музичних і хореографічних пам'ятників. А ті зразки, що залишилися від якихось старовинних культур, не зникли саме тому, що вони були і є для когось відомими, і в якийсь мірі зрозумілими. Однак серед музичних творів близького до нас часу, є окремі унікальні зразки, які дуже відрізняються від інших артефактів музичного мистецтва. З цієї причини найбільш оригінальні музичні твори дуже складно зрозуміти. До таких унікальних і дивовижних музичних текстів належить, скажімо, «Гносієни» Ерика Саті, «Електронна поема» та «Іонізація» Едгара Вареза, етюди Конлона Ненкарроу для механічного фортепіано, «Гімни» Карлгайнца Штокгаузена та ще пару десятків авангардистських творів, які в момент своєї появи на світ були «ні на що не схожі», і навіть сьогодні залишаються в буквальному значенні слова незрівнянними.

Досить рідкісним чинником незрозумілості мистецьких творів є **зашифрованість** тексту. Буває так, що автор художнього твору навмисно використовує формальні засоби, смисл яких відкривається не всім бажаним, а тільки певній категорії реципієнтів. Подібна авторська інтенція притаманна, перш за все, міфологічному та релігійному мистецтву в їх різноманітних проявах. Так, скажімо, орнаментика, маски, скульптурні зображення, магічно-обрядові танці та пісні народів Африки, Америки, Океанії здавалися абсолютно незрозумілими для європейських мандрівників, колонізаторів, вчених-етнографів. Більш того, смисл багатьох ритуальних артефактів та артеакцій (художніх дій) представників примітивних культур часто був незрозумілим і для них самих. Він міг бути «табу» для усіх, хто не посвячений у магічну практику.

Приховування смислів, їх шифрування притаманне також міфам і обрядам, тобто первинному фольклору усіх європейських народів. У словесних текстах і ритуальних діях старанно маскувалися, охоронялися за допомогою словесних виразів-евфемізмів та «згорнутих знаків-символів» головні духовні цінності ранніх культур: магічні формули; імена богів, вождів, тварин і сил природи; секретні дані щодо обрядів ініціації, лікування, підготовки війни; норм соціальних і сексуальних стосунків. Взагалі уся найважливіша для життя людей інформація знаходила відбиття в мистецтві. Вона була привілеєм вождів та шаманів, духовних авторитетів та хранителів знання. Звичайні члени роду чи племені не повинні були розуміти сенс магічних текстів та обрядів, таємничість яких вселяла повагу і страх. Відкриття такої інформації чужинцям могло, за примітивно-культурним уявленням, зашкодити етнічній групі, і тому ретельно шифрувалася. З часом, під впливом нових умов існування, смисли таємних форм мистецтва вироджувалися. При тому звукові, моторні та

зображальні форми міфів та обрядів залишалися у практиці у вигляді казок, пісень, прислів'їв, орнаментів, мотивів прикладного мистецтва тощо. Теоретично, майже весь фольклор, народжений в осередках мисливських та селянських общин, який залишився до сьогодні, є зосередженням старовинних зашифрованих смислів. Якись форми первісного фольклору ми сьогодні можемо інтерпретувати, залучаючи широкі знання та операції культурологічного, філологічного, історичного, мистецтвознавчого аналізу (на кшталт відомого дослідження Дж. Фрезера «Золота гілка»), а якись вже ніколи не зможемо зрозуміти.

Елементи зашифрованого смислу зберіглися до наших часів у творах мистецтва, що пов'язані з релігією. Наприклад, у месгах та інших творах, призначених для церковного побуту, що були створені



композиторами епохи Бароко, використовується своєрідна кодифікація релігійних образів та ідей за допомогою коротких мелодійних формул. Ці музичні знаки були знайомі та зрозумілі насамперед посвяченим людям – священикам, церковним

музикантам, а також особливо старанним парафіянам.

Рідше зашифрований зміст зустрічається у світському мистецтві. Прикладом можуть слугувати картини Пітера Брейгеля Старшого («Голландські прислів'я», «Битва Карнавалу і Посту»), Ієроніма Босха («Сад земних насолод», «Страшний суд»). У цих полотнах художники вдаються до прийомів риторики – метафори, анафори, гіперболи та інших. Це створює деякі труднощі для розуміння, особливо сучасними глядачами, які не мають спеціальної культурологічної підготовки. Втім, дана обставина не є непереборною перешкодою для проникнення в зміст таких творів-загадок.





Вкрай рідко в практиці мистецтва можна зустріти випадки, коли автор прагне «наглухо» закрити для будь-кого доступ до змісту свого твору. До таких рідкісних випадків «мистецької конспірації» відноситься виріб у жанрі декоративної скульптури, що належить Джиму Санборну. Воно називається «Kryptos» («Криптограма») і уявляє собою металеву стінку, покриту вирізьбленими знаками. Таким чином автор закодував текст, який не має ані художньої, ані наукової цінності. Важливо, що цей дивовижний твір встановлено біля центрального офісу ЦРУ (розвідки) США. Тобто загальний зміст виробу (серйозний або іронічний) пов'язаний з темою інтелектуальної гри, штучної таємничості, конспірологічними фобіями людей.

Нарешті, розглянемо чинник, який досить часто стає причиною нерозуміння художнього тексту творів фольклору та старовинного мистецтва. Йдеться про **недостатню (рідше – відсутню) когерентність тексту**. У лінгвістиці когерентність розуміється як цілісність тексту, що полягає в логіко-семантичній, граматичній та стилістичній взаємозалежності складових у реченні. Існує і більш широке уявлення про когерентність як про якість логічної, граматичної, стилістичної взаємозалежності елементів тексту всіх рівнів його організації.

Розглянемо наступний приклад:

Київська обл., Бориспільський р-н, с.Гнідин.  
Записала Людмила Іваннікова, 1998 р.

Ходою  
♩ = 110

Ой ну - мо, ну - мо зе - ле - но - го Шу - ма,  
Шу - ма за - пле - те - мо = гу - ля - ти пі - // - де - мо.

Ой Шум хо - дить по во - ді бро - дить,  
А Шу - ми - ха ри - бу бро - дить, // по - вить.

Рис. 1. Українська обрядова пісня «Ой, нумо, нумо, заплетемо шума»

Ой, нумо, нумо, заплетемо шума,  
Шума заплетемо, гуляти підемо.  
Ой, шум ходить, по воді бродить,  
А шумиха рибу ловить.  
Що наловила – все зварила,  
В гості громаду запросила.  
Громада чекає, а шума немає.  
Де же це він, справді, досі блукає?  
Шум по дорозі зайця злякався,

Зайця злякався, в кропиву сховався.  
В кропиву сховався, бороною вкрився,  
Бороною вкрився, щоб не пожалився.  
Одне лихо – борона колюча,  
Друге лихо – кропива жалюча,  
Третє лихо – громада чекає,  
Громада чекає, а шума немає.

Ми навели музичний і словесний текст народної пісні. Ця пісня належить найдавнішому шару українського календарно-ритуального фольклору, який виник ще в дохристиянську добу. У глухих селах він дожив до тих часів, коли фольклор почали збирати, ретельно фіксувати і вивчати, але вже не мали змоги добре розуміти. Музичний текст є дуже простим, і доступний розумінню. Але про текст словесний того ж самого сказати не можна. По-перше: що таке, або хто такий «шум». Хоча слово є загальновідомим, його використання (тобто контекст) свідчить про те, що мається на увазі не вид акустичного матеріалу (не шум як аналог англійського слова *noise*, німецького *das Geräusch*, французького *bruit*). Від носіїв народної культури дослідники фольклору дізналися про те, що в даному тексті це слово потрібно розуміти як ім'я духу лісу, або міфічної істоти (лісовика). Все одне, весь текст не стає від того добре зрозумілим. Дії персонажів даної поетичної розповіді здаються немотивованими, не координованими, нелогічними. Якщо ми порівняємо даний текст з іншими варіантами даної обрядової пісні-гри (доречі дуже розповсюдженої на теренах України), розуміння буде ще гіршим. Наприклад:

Ой нумо, нумо в зеленого Шума!  
Ой Шум ходить по діброві,  
А Шумиха рибу ловить,  
Що вловила, то пропила,  
Сукні доньці не купила.  
– Постій, дочко, до суботи,  
Справлю сукню ще й чоботи.  
Червону плахту, зелену запаску...  
Люби мене, козаченьку,  
Коли твоя ласка!

Здається, що в одному тексті випадково поєдналися різні історії. Причому, одні елементи ніби свідчать про магію календарного обряду, пов'язаного з приходом весни та змінами у природі, інші – про родинний побут. Навіть елементи середньовічної лірики (любов до козаченька) якимось чином вторгається у текст, руйнуючи при цьому його логіку, цілісний смисл. Фольклористам таке явище знайоме: старовинні тексти часто проникають один в одного, примхливо

поєднуються (це зветься контамінацією) на основі граматичної та ритмічної когезії<sup>27</sup>. Інколи до старовинних елементів тексту додаються висловлення, що свідчать про намагання представників народної культури «зв'язати кінці з кінцями», якимось виправдати алогічні словесні формули із забутими смислами. Імовірно, що словесні елементи на кшталт «нумо, нумо», які в сучасній мовленнєвій практиці не несуть певних значень, були колись словами з магично-ритуальними значеннями. Трудними для розуміння є в означеному смислі тексти фольклорних казок, що несуть в собі залишки ще більш старих міфологічних текстів, і відрізняються низьким рівнем когерентності.

Аналогічні труднощі інтерпретації можуть бути притаманні музичним текстам, в яких спостерігається слабка когезія елементів. Розглянемо наступний приклад (Рис. 2):



Рис. 2. П'єса № 6 з циклу «Шість п'єс для фортепіано, оп.19» А. Шенберга.

Це остання з шести п'єс для фортепіано оп.19 Арнольда Шенберга. Музичному слуху, вихованому на зразках класичної європейської традиції, може здатися, що цей текст зовсім позбавлений когерентності. Чим пов'язані усі послідовно розташовані в композиції звукові елементи? Немає, здається, ані тонального (граматичного), ані синтаксичного зв'язку (відсутні каданси, якісь звороти, що натякають на структуру речення). Тільки для досвідченого слухача, який вже добре обізнаний з атональною музикою, зокрема з творами композиторів нової віденської школи, даний текст виявляє логічну

<sup>27</sup> Когезія (від лат. cohaesus - пов'язаний, зчеплений) - лінгвістичний термін, запозичений з фізичних наук, який позначає феномен поєднання елементів тексту в єдине смислове ціле на основі закономірностей граматики мови, семантики слів, мовленнєвого узусу

зв'язність та смислову цілісність. Для того, щоб зрозуміти даний твір, потрібно звикнути до логіки послідовної атональності, яка досягається технікою додекафонії, і відчутти також експресивну обумовленість та психологічну виправданість кожного елементу. Отже, послаблена чи нова для слухача граматична когезія, незвичні структури синтаксису, неусталені логіко-семантичні фрейми композиції є значною об'єктивною перешкодою для сприйняття тексту як зв'язного цілого, а отже і для його розуміння.

Що ми робимо, коли зустрічаємося з предметом (звуковим, графічним чи іншим), який здається нам незв'язним, позбавленим логіки, недостатньо цілісним в семантичному відношенні?

Є три стратагеми дій. Перша стратагема: ми вирішуємо, що цей текст – просто нісенітниця, маячня, результат чиєїсь помилкової фіксації нормального висловлювання (якщо текст записаний), а може взагалі предмет, який здається текстом, насправді не є текстом, тобто не має знакової природи і функції. Тоді ми відкладаємо цей непотрібний предмет убік і забуваємо про нього.

Друга стратагема: ми приймаємо гіпотезу про те, що цей не зовсім зрозумілий предмет дійсно є текстом. Тобто, він створений кимось спеціально для того, щоб ми його сприйняли та осмислили. У такому разі ми піддаємо даний текст раціональному дослідженню: уточнюємо значення словесних оборотів, виявляємо етимологію слів та виразів, вивчаємо історію виникнення та умови побутування тексту, аналізуємо його фонологічний та лексичний устрій, граматику, синтаксичні особливості, композицію тощо. В результаті подібного дослідження в тексті або, хоча би, в його фрагментах може бути виявлений важливий для нас художній зміст.

Третя стратагема: не маючи достатньої інформації щодо природи тексту, ми надаємо йому свої смисли, спираючись на уяву, здоровий глузд, логіку життєвої поведінки та повсякденного мовлення. У результаті таких дій ми можемо практично з будь-якого тексту, у тому числі з безладного гарячкового марення хворої людини, видобути зрозумілий нам сенс. Власне, так і працювали раніш і працюють зараз різні «професійні герменевти» – жерці-профети в давньогрецьких Дельфах, талмудисти, алхіміки, сучасні гадалки, псевдо-астрологи та інші майстри містифікованої інтерпретації знаків і текстів. До цієї категорії належать і деякі тлумачі мистецтва, на кшталт популярного на теренах інтернету «апостола класичної музики» Михайла Казиніка.

Яку з цих стратегій обирати професійному музиканту? Відповідь залежить, по-перше, від його особистості, по-друге – від завдань, які перед ним стоять. Більш детально до питань осмислення та

методи витлумачення художніх текстів ще будемо неодноразово повертатися далі.

Тепер розглянемо **чинники суб'єктивного характеру**, які можуть послужити причинами нерозуміння індивідом творів мистецтва.

Перша причина такого роду – **психофізична інвалідність**. Очевидно, що розуміння мистецтва починається з чуттєвого сприйняття (як ми бачили, цей момент чітко зафіксований тлумачними словниками). Якщо в людини є вроджені проблеми сенсорного сприйняття, це може бути причиною того, що йому дорога до мистецтва закрита, або дуже утруднена.

Наприклад, вроджена чи рання глухота – майже непереборна перешкода для сприйняття музики. Дуже слабою компенсацією для глухої людини можуть стати моторно-тактильні відчуття коливальних процесів. Що стосується часткової чи повної втрати слухових можливостей у дорослому віці (як це сталося з Людвігом Бетховеном, Бедржихом Сметаною, Філом Коллінзом, Ериком Клептоном), то ця велика неприємність, на щастя, не шкодить розумінню музики і навіть принципово не заважає творчим діям в даній сфері художньої творчості.

Серйозною перешкодою для розуміння музики є амюзія<sup>28</sup> (назва цієї аномалії слухового сприйняття говорить сама за себе). Сенсорна амюзія (*amusia sensoria*) – це захворювання нервової системи, що проявляється у «нездатності розпізнавати музичні твори, знайомі мелодії при збереженні слуху та здатності їх виконання»<sup>29</sup>. Діагностувати сенсорну амюзію можна тільки у тих людей, хто мав до моменту захворювання досвід музичного сприйняття і активного музикування. Інший різновид амузії (*amusia vocalis – instrumentalis*) пов'язаний зі «втратою здатності виконувати (грати або співати) музичні твори, при непорушеній можливості їх художнього сприйняття»<sup>30</sup>. Нейрофізіологи вважають причиною амузії патологічні процеси у скроневих відділах кори правої півкулі головного мозку. Амюзія рідко спостерігається як самостійний симптом. Зазвичай вона супроводжує моторну афазію або (за іншими джерелами) слухову агнозію. У деяких довідниках амюзію визначають як «втрата здатності розуміти або виконувати музику, писати і читати ноти», як «скруту сприйняття і відтворення ритмічних поєднань звуків (аритмія)»<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> В літературі (наприклад у Теодора Адорно) слово амюзія інколи розуміється у нестрогому сенсі як негативне явище втрати широкою публікою інтересу і чутливості до музичного мистецтва.

<sup>29</sup> Психиатрический энциклопедический словарь / Й. А. Стойменов, М. Й. Стойменова, П. Й. Коева и др. - К.: МАУП, 2003. - 1200 с. С. 49-50

<sup>30</sup> Там же

<sup>31</sup> Психологический словарь. 2000.

Значною перешкодою для розуміння музики є також інші вади нервової активності людини, більшість з яких є водночас і причинами розладу мовленнєвої діяльності: деякі різновиди афазії, семантична дислексія, олігофренія, ідіотія та ін. Однак, не слід вважати, що будь які відхилення від приблизної психічної норми заважають сприйняттю і розумінню музики. Навпаки, деякі люди з нестандартною психікою, наприклад, невротики (хворі на невротизм), можуть виявляти не тільки інтерес до мистецтва, але й високі здібності до активної художньої діяльності. Невипадково музика та інші види мистецтва у сучасній психіатрії використовуються як дуже ефективний засіб терапії (так звана *арт-терапія*).

Тема, якої ми зараз торкнулися, є дуже складною і важливою для практики мистецтва, охорони здоров'я, педагогіки, культури в цілому. Однак, вона лежить дещо осторонь головних теоретичних питань, які стоять перед нами в даному дослідженні. Тому далі ми будемо мати на увазі розуміння мистецтва звичайною людиною зі зразково здоровим організмом і неушкодженою психікою. Хтось зауважить, що такої людини у світі немає. Але є статистична норма, на яку і будемо орієнтуватися.

Головною причиною нерозуміння мистецтва нормальною людиною є **недостатнє володіння мовою даного мистецтва**. Незнання мови – це звичайна ситуація, що породжує непорозуміння при спілкуванні людей будь-якими засобами. Наприклад, при зустрічі українця з бушменом співоча «солов'їна» українська мова нічим не допоможе нашому співвітчизнику спілкуватися з представником даного етносу, так само як клацаючі, цмокаючі та цокаючі звуки мови бушмена (вона зветься койсанською) не допоможуть йому щось втолкувати українцям. Також не легше нашим людям зрозуміти думки мешканців Канарських островів, які використовують «мову свисту». Зовсім незрозумілі європейцям послання інків, аборигенів Південної Америки, які використовували мотузки з вузлами (письму «кіпу») для передачі певної інформації. Навіть народи, що живуть поруч в один історичний час не завжди розуміються просто через те, що мають різні мови. Це в повній мірі стосується і мистецтва.

Існує забобон, який тиражується у популярній літературі, ніби мистецтво, зокрема музика є універсальною мовою, яку розуміють усі люди землі. І не тільки люди, а геть усі живі істоти: рослини краще ростуть і квітнуть, комахи краще запилюють квіти, тварини краще розмножуються, коли «слухають» музику (звичайно додають чомусь – «класичну»). Навіть гуманоїди, які навіщають Землю, теж розуміють музику, або розуміють, що це дещо загальнозрозуміле, приємне і цінне для усіх землян. На цю тему є симпатичний

анімаційний фільм про інопланетянина, який шукав засіб встановити інформаційний контакт з людиною і таки знайшов його, коли почав відтворювати звуки мелодії популярної пісні Ніно Роти «Speak Softly Love» з кінострічки «Хрещений батько». Подібні уявлення є поширеними, але дуже наївними.

Для того, щоби впевнитися у тому, що мистецтво не є універсальною мовою, загальнозрозумілою для усіх людей, достатньо порівняти низку конкретних артефактів і запитати себе: як розуміти оці форми? Чи можна їх взагалі зрозуміти? Або пропонуємо поставити в домашніх умовах простий експеримент. З лабораторного обладнання потрібен лише радіоприймач та хронометр. Перший етап експерименту: потрібно налаштувати приймач на хвилю будь-якої музичної радіостанції Стамбула (сигнал звідти добре досягає кордонів України), яка транслює автентичний (тобто не оброблений у сучасній популярній манері) музичний фольклор. Після цього потрібно включити хронометр. А далі – уважно слухати музику. Спочатку буде цікаво, Аналітичний слух виділить у турецькій музиці якісь стабільні елементи і буде слідкувати за їх варіаціями. Потім увага притупиться, і нарешті виникне бажання завершити експеримент. Зазвичай, процедура триває не більше 3-х хвилин (нервові та нетерплячі витримують хвилину).

Приблизно такий самий час займає експериментальне прослухання традиційної музикою Індії у жанрі раги, або церемоніальної музики середньовічної Японії (жанр гагаку), або музики придворних церемоній Камеруну (у стилі музики для духового інструменту какакі) та іншої традиційної музики різних народів Землі. Очевидно, що головна причина швидкої втрати слухацької уваги полягає в тому, що ми (йдеться в даному разі про звичайних українців та інших європейців) не знаємо – який смисл мають сприйняті звуки. Ми можемо отримати позитивне естетичне враження від тембру інструменту чи голосу, від візерунків ритму чи мелодії. Але цього недостатньо для довгого і уважного слухання, націленого на розуміння цілісної художньої композиції. Іншими словами, ми можливо розуміємо, що сприйняті звуки належать до сфери мистецтва, що в них є достойний уваги художній смисл, але ми не розуміємо – що це за смисл.

Отже, підсумуємо: розуміння музично-звукового процесу, так само, як і розуміння вербально-мовленнєвого процесу, потребує знання мови. Якою саме є природа музичної мови і якими є її закономірності буде розглядатися далі окремо.

Перейдемо до іншої психологічної причини нерозуміння художніх творів. Звернемо увагу на те, що знання мови не завжди допомагає розумінню мовленнєвого тексту. Наведемо такий уривок:

«Став він під скелею тою,  
Піт із чола витирає,  
Далі кивнув головою  
Наче б сказав: «А, вже знаю!»»

Взяв немовлятко на руки  
Дико і страшно сміється,  
І до села через луки  
Із молитвами береться».

Ми навели останні дві строфи з балади Адама Міцкевича «Рибка» у чудовому перекладі Максима Рильського. Всім, хто знає українську мову, тут зрозуміле кожне слово, кожне речення, але не весь наведений текст. Хто це «він»? Чому він спітнів? Чому сміється дико і страшно? Що за немовлятко? Нарешті: що він таке знає, чого не знаємо ми? На всі ці питання відповісти дуже просто, варто тільки прочитати всю баладу від початку до кінця. Отже, у даному випадку ми зіткнулися з класичною ситуацією герменевтики, а саме: про зв'язок частини і цілого. Без розуміння цілого тексту пробитися до розуміння наведеного фрагменту неможливо. Дещо допомогти може хіба переказ змісту балади. У будь-якому разі потрібне знання композиційного контексту, в якому знаходиться даний елемент поетичної форми.

Аналогічні ситуації спостерігаються і у сприйнятті та осмисленні артефактів музичного мистецтва. Розглянемо Баладу Фредерика Шопена для фортепіано соль-мінор. В кодї п'єси поєднуються дуже різні за будовою і характером елементи композиції. Як розуміти, наприклад, елемент «а» (Рис. 3)? Тричі повторений акорд тонічної функції звучить тихо, похмуро і затемнено (завдяки низькому регістру фортепіано); пунктирний ритм цієї маленької фрази не виявляє свого енергійного потенціалу, оскільки повністю компенсується уповільненням темпу (*ritenuto*), мінорний колорит та ритміка асоціюються з музикою траурних процесій.



Рис. 3. Фрагмент Балади соль-мінор для фортепіано Фредеріка Шопена. Елемент «а»

Зрозумілий кожному слухачу, знайомому з європейською музичною мовою ново-історичної доби, інтонаційний зміст наведеної фрази не відкриває всього її смислу. Найважливіший її смисл може бути зрозумілим з контексту фінального епізоду балади (рис. 4), а також і всій композиції твору Шопена. Якщо прийняти до уваги те, що звучить



раніше і пізніше даного фрагменту, то у наведеного елемента композиції відкриваються нові смислові відтінки:

Рис. 4. Заклучні такти Балади соль-мінор для фортепіано Ф. Шопена.

По-перше, виявляється ритмічна спорідненість із другою (побічною) темою композиції. Однак при цьому акордова фраза має зовсім інший характер. У ній не залишається жодного сліду від активності, емоційного пориву, наснаги попереднього розділу форми. Після натхненного зльоту настає зловісна пауза. У густих акордах соль-мінорного тризвуку відчувається впертість, загроза і застигла (добра чи недобра?) сила. Вона проривається у наступному рішучому пасажі. А після того, як у мелодії з'являється початкова фраза головної теми (тобто, головний «герой» балади), а за цим – лютий і відчайдушний пасаж октав, що сходяться, а далі скидаються паралельно, похмура статика тонічного акорду (елемента «а»), про сенс якого ми розмірковували, остаточно підтверджується і, врешті решт, долається.

Можемо зробити висновок – інтерпретація художнього тексту (його елемента, частини) завжди є неповною, або викривленою, або навіть цілком хибною, якщо інтерпретатору невідомий контекст. Далі ми більш детально обговоримо різні види контексту і можливості його осмислення в музичній герменевтиці.

Найбільш глибока і складна для пояснення суб'єктивна причина нерозуміння художнього тексту криється в нездатності людини до креативної інтелектуальної діяльності, зокрема до **творчого уявлення**. Сприйняття і розуміння мистецтва передбачає велику інтенсивність функціонування цих психічних «механізмів». Навіть для сприйняття артефактів «печерного живопису» потрібно проявити здатність до уявлення і осмислити та відчуті нанесені на кам'яну стіну риси, точки та плями як могутніх живих чи помираючих від ран звірів. Здатність до подібної «ідентифікації» двомірного неживого малюнку з тривимірною живою істотою – чудовий дар Творця. Цей дар проявляється з самого раннього дитинства. Вже на третьому році життя діти починають малювати, опираючись на творчу уяву. Вони, наприклад, креслять 2 точки, кому, паличку і овал, і розуміють ці елементи як очі, ніс, рот і обличчя людини

Деякі твори потребують дуже активного, могутнього уявлення. Твори символічного мистецтва вимагають осмислення, що опирається на здатність до фантазії, тобто до уявлення про такі речі, яких не має, або навіть і не може бути в чуттєвому досвіді людини. До подібних мистецьких творів належать сакральні тексти різних релігій, а також міфи. Наведемо фрагмент з тексту «Старшої Едди», який має назву «Пророцтво Вельви»: «Велетнів я пам'ятаю, породжених до століття, породили мене вони в давні роки; пам'ятаю десять світів і дев'ять коренів, і дерево між, що ще не проросло. На початку часів, коли жив Імір, не було у світі ні піску, ні моря, а землі ще не було і небосхилу, безодня була, трава не росла. Поки сини Бора, Мідгард що створили чудовий, землі не підняли, сонце з півдня на камені світило, росли на землі зелені трави...». Подальша розповідь старої відьми Вельви (в іншому написанні – Вьольви) про створення світу, його устрій та його жахливу загибель схожа на логічно незв'язне бормотання в напівсвідомому стані. Розуміння цього тексту вимагає напруженої роботи уяви та здатності до фантазії.

Уява потрібна і для розуміння музичних текстів. Наприклад, вона обов'язково необхідна для сприйняття змісту «Фантастичної симфонії» Гектора Берліоза. Як відомо, цей твір – одна з перших програмних композицій у симфонічній музиці романтичного стилю. У симфоніях класичної доби за допомогою назви слухачам задавався загальний напрямок для активізації уявлення (наприклад, симфонії «Ранок», «Полудень», «Вечір», «Лондонець» Йозефа Гайдна). Твір Берліоза відрізнявся від подібних елементарно-програмних композицій. Французький майстер створив симфонію, яка подібно роману має сюжет і діючих осіб. Героями цього роману є сам

композитор і його кохана. Ось що пише про це Берліоз в листі до свого друга: «Я щойно закінчив твір, який мене повністю задовольняє. Ось його зміст він буде викладений у програмах, що роздаються в залі в день концерту. «Епізод із життя артиста (велика фантастична симфонія в п'яти частинах). Перша частина подвійна, складається з короткого адажіо, безпосередньо за яким слідує алегро (збентеження пристрастей, безцільні мрії, шаленство з усіма відтінками ніжності, ревності, люти, страху і т. д. і т. п.). Друга частина: «Сцена в полях» (адажіо, думки кохання та надії, що перериваються похмурими передчуттями). Третя частина: «Бал» (блискуча та приваблива музика). Четверта частина: «Хід на страту» (сувора, скорботна музика). П'ята частина: «Сон у ніч шабашу»»<sup>32</sup>. Кожна частина має свою сюжетну логіку, виражену в музичному матеріалі яскраво і досить відверто. І все ж таки, слухач, якому недостає сили уявлення і сміливості у фантазії, не зможе використати великий змістовний потенціал даної симфонії. Цей твір залишиться для такого слухача малозрозумілим.

Тепер ми можемо підвести підсумок нашого огляду причин, які можуть завадити розумінню художнього твору і перейти далі до загальних положень щодо розуміння музичного мистецтва в цілому і музичного твору зокрема.

### 2.3. Структура розуміння творів музичного мистецтва

Почнемо з розгляду звичайної життєвої ситуації, коли конкретна людина сприймає музику. Уявимо, що деякий звичайний музикознавець, яких багато в європейських країнах – назовемо його паном Гермеско – вийшов у міський парк трохи відпочити від наукових досліджень. Усівся на лавочці, зажмурих очі і задрімав. Раптом здалеку до його вух долинуло отаке<sup>33</sup>:



Рис. 5. Фрагмент (вступ) «Італійського каприччо» П. Чайковського

<sup>32</sup> Теодор-Валенси. Берліоз. - Москва: Молодая гвардия, 1969. С. 42

<sup>33</sup> Перші три фрази (Вступ) з відомого симфонічного твору Петра Чайковського «Італійське каприччо», що лунають у виконанні двох труб (Приклад надано за записом у партитурі. Насправді партія труб звучить в мі-мажорі, тобто запис транспонується на велику терцію вгору).

Пан Гермеско моментально зреагував на ці звуки. Він їх почув та одразу зрозумів. Що значить – зрозумів? Спираючись на викладені раніше загальні положення щодо розуміння, спробуємо накреслити приблизний зміст реакції цього середньостатистичного музикознавця на почуті звуки.

Одразу попередимо, що дана реакція буде розглядатися нами як цілісна і багатоскладова. Можливо, що вона не є моментальною, тобто ній, імовірно, є фазова структура. Однак прослідкувати ці фази навряд чи можливо навіть при ретельно проведеному лабораторному експерименті. Тому елементи реакції, які ми спробуємо теоретично визначити і далі послідовно пояснити, насправді не є послідовними і алгоритмічними. Вони мисляться як сторони складної реакції в умовно неділимий відрізок часу.

Повернемося до пана Гермеско. Почуті ним звуки – досить сильний чуттєвий подразник на фоні тихих, приємних, заспокійливих звуків природи. Він обов'язково має викликати емоційну відповідь організму та свідомості (емоції мають подвійну природу – фізіологічну і психологічну). Навряд чи ця відповідь буде мати характер афекту. Втім, імовірним наслідком подразнення нервової системи буде досить висока інтенсивність емоційно-оцінного процесу, яка буде осмислена паном Гермеско як переживання. Яким саме буде переживання за його якістю, залежить від попереднього життя цього індивіда, від його емоційної пам'яті, досвіду особистісних переживань.

Якщо, наприклад, звуки труб регулярно супроводжували процедуру покарання, якій наш герой піддавався у дитинстві за свої витівки, то емоційне переживання матиме негативний знак. Тобто психіка оцінить цей подразник як неприємний. Але оскільки давно минули ті часи, коли хтось міг карати вельмишановного пана Гермеско, міра негативності подібного переживання буде невисокою. Інакше кажучи, буде лише «трохи неприємно». Однак може бути зовсім інакше, якщо те, що почув наш персонаж, колись у його житті було пов'язано з чимось приємним. Скажімо, з святковими днями, урочистими подіями, яскравими спогадами дитинства. Тоді емоційне переживання буде цілком позитивним і більш чітко усвідомленим. Усі подібні емоційні оцінки, зумовлені пам'яттю переживань, можуть відступити далеко на задній план, відтіснені естетичною емоцією.

Як відомо, естетичні емоції відрізняються складністю та якісною диференціацією. Але головне в естетичній оцінці – наявність незацікавленого задоволення, насолоди від сприйняття предмета (у нашому випадку – музично-акустичного). Оскільки трубачі філармонічного оркестру, ангажованого міською владою для недільного концерту на відкритому повітрі, дуже постаралися, і

зіграли мелодію чисто, гарним і тембрально сповненим звуком, пан Гермеско відчув надзвичайну приємність цього роздратування і налаштувався насолоджуватися далі.

Разом з цією емоційно-оцінною реакцією, в уявленні пана Гермеско промайнули образи якихось предметів і процесів. Деякі з них були ним усвідомлені як доволі чіткі образи. Він чомусь уявив собі перший яскравий золотий промінь сонця, що сходить над горизонтом морської гладі води і навіть вловив швидкоплинний гіркий аромат морських водоростей.

Одночасно з цими психічними реакціями слух, підготовлений до такої дії досвідом попередньої музичної діяльності, здійснив підсвідомий аналіз акустичної форми і виявив у ній присутність тембрової єдності, часового (метроритмічного) і звуковисотного (стройового) порядку, струнку розмірність звуковисотної модуляції (по тонах мажорного тризвуку). Якщо ж нашому музикознавцеві природа подарувала абсолютний слух (який є водночас і перевагою, і нещастям для професійних музикантів), то в його уяві з'являться без спеціальних зусиль свідомості образи абсолютної шкали та її конкретних активних елементів – звуків «ми», «соль-дієз» і «сі». Дуже імовірно, що пан Гермеско легко розпізнав також і тембр труби, який є дуже добре відомий європейцям, тим більше музикантам. Ці властивості акустичного подразника дали змогу пану Гермеско зрозуміти природу і призначення почутих звуків. Він впізнав добре знайому європейську тональну музичну мову.

Прийнявши до уваги життєві обставини події, він оцінив почуті звуки як акт звукової комунікації, як мовленнєву дію, адресовану людям, що знаходяться в парку. Прийmemo до уваги, що пан Гермеско виріс у сім'ї любителів мистецтва. Він з дитинства добре засвоїв мову класичної європейської музики, від того йому було не важко виявити художньо-образний смисл звукової форми, до якої він поставився як до мовленнєвого тексту. Виявленню образного смислу сприйнятої форми дуже посприяли її властивості: чітка синтаксична структура музичного речення, що складається з трьох фраз, розділених поверхневими цезурами і рельєфна мелодична лінія, утворена на основі музичної морфеми «золотого ходу» духових інструментів. Образний зміст, асоційований з такого роду інтонаційними оборотами, належить сфері війни, полювання, попереджувальних сигналів. Проста гармонія тонічного тризвуку, що панує у цьому завершеному музичному висловленні викликає почуття стійкості, впевненості, пряmodушності. Коротка зупинка руху на домінантному тоні в третій фразі надає їй закінченню ледь помітний характер автентичного кадансу, що служить чинником оформлення музичного речення і

міцній когезії всіх елементів даного фрагменту тексту. Звичайно, охарактеризовані дії осмислення музично-мовленнєвого тексту не усвідомлюються слухачем в тій словесно-понятійній формі, які ми використали для їх описання. І все ж таки, не можна зовсім виключити якогось понятійного відображення подібних дій і появи у свідомості якихось слів, неодривно пов'язаних з цими поняттями. Це процес складний і загадковий, як і будь-який процес мислення.

Віднесення звукового подразника до розряду артефактів музичного мовлення відкрило можливість його розуміння з боку логіки художнього висловлення. У даному разі йдеться про логіку музичної драматургії або, інакше кажучи, логіку композиційної побудови. Вважатимемо, що фрази труб, які почув пан Гермеско, з'явилися на тихому фоні природних звуків, а перед цим ніяких музичних звуків не було чутно. Така обставина дає підставу герою нашої розповіді припустити, що він почув початок певної музичної композиції. Сам характер трьох перших фраз нагадує гучне звернення ритора (оратора) до великої юрби слухачів із привітанням або закликком до уваги. Проспівана трубами фраза створює драматургічний контекст, в якому будуть сприйматися наступні музичні висловлювання.

Цим, однак, розуміння музичного фрагменту не вичерпується. Знову нагадаємо, що у пана Гермеско є великий досвід уважного сприйняття європейської музики. Як і будь-який інший досвідчений любитель музичного мистецтва він миттєво пригадав низку творів, які починаються з аналогічних фанфарних закликів до слухацької уваги, як наприклад: Симфонія № 104, ре-мажор, Йозефа Гайдна; Перша симфонія Роберта Шумана; Фінал Дев'ятої симфонії Людвіга Бетховена, Увертюра до опери «Сила долі» Джузеппе Верді, Симфонічна поема Рихарда Штрауса «Так промовляв Заратуштра». Отакі згадані за аналогією твори-тексти створили широке тло сприйняття та розуміння почутого фрагменту каприччо. Вони ніби окутали його смисл своїми власними семантичними ореолами. В культурології таке явище зазвичай позначають словом *інтертекст*. Зауважимо, що множина музичних текстів, які знайомі кожній мало-мальськи освіченій людині – це не аморфна суміш. Вона має певну впорядкованість, зокрема на основі уявлень про стилі. Отже, ідентифікація або встановлення дистанції з певними стилями музичних текстів також входять в даний «шар» смислового відгуку особистості на сприйнятий твір. Якщо пан Гермеско жодного разу в житті не чув «Італійського каприччо», в його сприйнятті імовірно виник певний контур класико-романтичного історичного стилю.

Нарешті, почутий і сприйнятий музичний фрагмент осмислюється реципієнтом в найширшому контексті культури. Перш за все – в контексті життєвих ситуацій, в яких проявляється певна культурна функція мистецького артефакту. Власний життєвий досвід та колективний досвід, сприйнятий через мистецтво, літературу чи особисте спілкування, дозволив пану Гермеско пов'язати в уявленні отримане образне враження з певними типовими ситуаціями в культурній практиці. Він віддав собі раду, що музично-звукові форми, подібні до тої, яку він щойно почув, використовуються чи раніше використовувалися як військові сигнали. Вони мали функцію військової команди до певних дій (побудови, рівняння на прапор, початку військового параду, атаки, відступу тощо). Тому в уяві реципієнта у відповідь на таку музичну форму найчастіше виникають слухові, зорові, моторні образи, об'єднані цим воєнним життєвим контекстом.

Можливо також, що шановний пан Гермеско бував у Львові, чи у Чернівцях, чи у Кракові. У цих містах у певний момент часу (зазвичай – опівдні) звучить у виконанні муніципального трубача коротка музична п'єса. Така культурна практика має давню історію. У великих європейських містах



починаючи з часів середньовіччя існувала традиція подачі звукового сигналу з високої міської вежі. Звук труби не тільки відзначав певну годину доби, але також сповіщав про урочисті події, початок релігійних процесій, або неочікувану небезпеку. Так склалося, що пан Гермеско часто бував у Кракові. Він добре знав легендарну мелодію «Маріацького хейналу» (Hejnał mariacki), яку виконує трубач у Кракові з вежі костелу Діви Марії. Образ цієї мелодії, які і загальний образ трубних сигналів такого типу теж увійшов до розуміння теми Чайковського.

Ще одна життєва конотація природно увійшла до широкого змістовного поля сприйнятої мелодії персонажем нашого уявного експерименту. Йдеться про дуже давню традицію відкривати театральну виставу короткою реплікою труби або валторни, яка призивала глядачів до уваги. В наш час ця функція передана оперній увертюрі (прелюдії, прологу, вступу), які нерідко починаються саме з трубних гласів. Наслідком даної традиції є, наприклад, музична емблема відомої кіностудії США «20th Century Fox». Згадані культурні практики обумовили існування музичного жанру, який звичайно

позначається словом *фанфара*<sup>34</sup>. Уявлення про цей жанр також приєдналось до акту і результату розуміючого сприйняття паном Гермеско початку симфонічного каприччо Чайковського.

Чи можуть знайтися ще якісь компоненти цілісного відгуку особистості на музичний текст? Впевнені, що такі компоненти є, хоча вони не знаходяться у фокусі уваги та розуміння музичного тексту. До периферійних аспектів належать віддалені та несуттєві асоціації. Наприклад, якщо пан Гермеско зненацька згадав, що він чує початок знайомого йому твору Петра Чайковського, цілком можливо, що вектор його асоціацій отримає напрямок, пов'язаний з особистістю композитора, з особливостями його життя, світовідчуття, творчості. Асоціації є некерованою дією, і можуть вести в будь-якому напрямку, і заводити дуже далеко від смислового центру розуміння.

Інші периферійні компоненти розуміння полягають в ненавмисному усвідомленні слухачем специфічних властивостей звукової форми. Скажімо, якщо б пан Гермеско працював викладачем сольфеджіо і теорії музики, він не спеціально і несвідомо визначив би, що перша фраза – це, власне, арпеджований кварт-секст-акорд тонічного тризвуку, друга фраза – тонічний тризвук у мелодійному положенні квінти, третя фраза – знову той самий кварт-секст-акорд, що був на початку. Інша справа, якщо він був би професійним трубачем. В такому разі він зміг би, знову-таки ненавмисно і напівсвідомо, уявити собі порядок натискання пальцями відповідних клапанів при виконанні даної мелодії на сучасній трубі з вентильним механізмом. Ці аспекти розуміння музичного твору є зовсім не важливими для більшості слухачів, бо вони не сприяють актуалізації головних функцій музичного мистецтва. Професійним музикантам таке розуміння, доречі, теж не завжди потрібне. А інколи воно навіть заважає. Йдеться про те, що професійні музиканти рідко можуть повністю віддатися слуханню музики, отриманню від цього задоволення, інформації, радості спілкування з іншими людьми... Розуміння устрою музичної форми, творчих завдань, які стоять перед композитором і музикантом-виконавцем, методів та якості їх рішення – це, з одного боку – перевага професійного розуміння над звичайним, а з іншого боку – «прокляття» такого розуміння, якщо воно домінує в цілісній реакції осмислення музичного твору.

---

<sup>34</sup> У цього слова є декілька значень: 1) духовий амбушурний інструмент, звичайно – мідяний, схожий на натуральну трубу; 2) коротка фраза у характері мелодії, типової для натуральних духових інструментів, тобто побудована на тонах мажорного тризвуку; 3) невелика музична п'еса, переважно для амбушурних духових інструментів, що має функцію вступу до музичної, драматичної, церемоніальної дії.



Наш герменевтичний етюд на тему сприйняття початкового речення з «Італійського каприччо» Чайковського не вдовольняє суворим вимогам наукового дискурсу. Викладені положення не розгорнуті; підстави для них ледь намічені. Тим не менш, вони дають змогу уявити приблизний масштаб та рівень складності того психічного процесу і його результату, які ми називаємо розумінням музики. Звичайно, для теоретичного вивчення даного явища було б зручніше якось обмежити його масштаб і складність. Було б добре, скажімо, вилучити з розуміння прості чуттєві реакції або, навпаки, розумові операції з поняттями. Але як це зробити? Межа між усіма компонентами розуміння та міра їх самостійності є зрозумілою лише авторам підручників з психології, і то вони попереджують про умовність розділення рівнів та елементів психічного світу людини.

Якщо розуміння музики є дійсно таким складним процесом, виникає підозра щодо можливостей здійснення неупередженої об'єктивної музичної герменевтики, по-перше, як конкретного акту витлумачення змісту музичного явища, по-друге, як системи понять і нормативних узагальнених суджень. Невже музична герменевтика приречена бути областю суто суб'єктивних думок, сферою мистецтвознавчої анархії? Така небезпека дійсно існує. Але не будемо категорично погоджуватися з тезою про суб'єктивізм і анархію. Цілісна і складна реакція особистості на музику все ж таки має у своїй основі певні закономірності. Далі ми спробуємо виявити деякі з них, розглядаючи музику як знакове явище. Припустимо, що найбільш важливою і закономірно упорядкованою підставою розуміння музики є володіння музичною мовою.

## РОЗДІЛ ІІІ

### ЗНАКОВА ПРИРОДА МИСТЕЦТВА

*«Та знаєш сам, була би фігура,  
ну а смисл для неї кому треба, той підбере»  
(У. Еко. Баудоліно)*

#### *3.1. Знаки та семіоіс*

Як ми вже з'ясували, найважливішою умовою розуміння будь-якого музичного артефакту є практичне знання музичної мови.

Для того, щоб приступити до пояснення даного положення потрібно прийняти певну точку зору на музичне мистецтво. Домовимося вважати будь-який музичний артефакт **мовленнєвою дією**. Тут дійсно нам потрібна домовленість, бо музика має різні якості та культурні функції. Її можна розглядати інакше. Скажімо, музику можна і доцільно розглядати як акустичний процес і вивчати заради побудови приміщень, конструювання інструментів, технічних пристроїв тощо. Або можна і доцільно вважати музику психофізичним процесом і встановлювати закономірності обробки музичного сигналу, починаючи від периферії (кортів орган) і до різних ділянок кори головного мозку. Такі підходи до музики не заважають нам зосередити увагу на комунікативній функції музики, на визнанні цього звукового культурного феномену своєрідним мовленням.

На відміну від інших об'єктів дійсності (зокрема й багатьох артефактів культури), мовлення є тим, що призначене саме для осмислення. Наслідуючи давню наукову традицію, ми приймаємо, що зміст мовлення задається мовцем і виявляється тим, хто його сприймає за допомогою особливого розумово-психологічного меха-нізму, яким є **означення**. Сама форма мовленнєвої дії характе-ризується у цьому аспекті як знакова форма.

Все це робить цілком природним звернення до семіотики – відносно молодій науковій дисципліни, центральним предметом якої є знаки та їх властивості. Звертаючись до семіотики, ми не очікуємо від цієї науки готових формул, які можна просто перенести до теорії художньої мови. Нас цікавлять загальні положення про знаки, на підставі яких можна будувати судження щодо особливих та специфічних знакових властивостей музичного мовлення і мови.

Насамперед не зайвим буде обговорити таке питання: що може завадити застосуванню універсальних положень семіотики до музичної мови? Завіряємо читачів: принципових перешкод для цього немає. Зрозуміло, що у цій справі не виключені перебільшення та непорозуміння, у тому числі й такі, що ведуть до принципових і зовсім небажаних помилок у трактуванні творів мистецтва. Один із відомих нам звичайних аргументів, що висуваються противниками семіотичного підходу, полягає в тому, що семіотика надто далека від гуманітарних інтересів мистецтвознавства, а її головна категорія – знак – надто абстрактна, «байдужа» по відношенню до феномену художньої творчості. Якоюсь мірою це справді так і є. Але така вже природа всіх наукових категорій. Вони абстрактні та байдужі до конкретних фактів та конкретних людей, які застосовують ці категорії. Натомість зворотною стороною цієї слабкості виступає пояснювальна і прогностична сила наукових абстракцій.

Друге поширене упередження проти семіотичного підходу до мистецтва викликано смисловою своєрідністю художніх знаків, зокрема очевидною їхньою неоднозначністю. Спочатку представимо цей аргумент у найпримітивнішому вигляді. З точки зору здорового глузду кожен знак повинен мати певне значення. Інакше кому він потрібний? А хіба можна впевнено вказати на значення музичного твору чи бодай якогось з його фрагментів? Як підказує практичний досвід кожного, хто знайомий з музикою, значення музичного знаку (незалежно від того, як собі уявляти такий) безперечно встановити неможливо. Виходить, що музика – це незнакове явище!

Що на це можна заперечити? На прості запитання варто дати прості відповіді. З погляду того ж самого здорового глузду, знаки – це такі речі, які говорять про те, чим самі не є. Музичні звуки теж про щось говорять. Але ж не про самих себе! Отже, музика – це «річ», яка, щонайменше, подібна до знаку або послідовності знаків.

Ця пара спрощених до схематичного виду суджень репрезентує дві протилежні точки зору в дискусії про музичний семіозис. Гострота і принциповість цієї дискусії полягає у тому, що у ній не може бути знайдено половинного варіанту рішення. Музика або має знакову функцію та відповідні властивості, або не має. Як казав Аристотель: *Tertium non datur*. Відразу приєднаємось до тієї наукової «партії», яка визнає семіотичні властивості музики. Ми вважаємо, що музика з повним правом може бути інтерпретована як особливий знаковий предмет, що має свою досить виразно виражену специфіку. Далі ця точка зору буде представлена більш повно та аргументовано.

Щоб не порушувати «інтриги» дослідження знакових властивостей музичної мови, ми не почнемо з формулювання дефініції

музичного знаку. Скажемо про музичний знак лише те, що він є певним звуковим предметом що має форму, значення та практичне призначення. Який масштаб цього предмета, чи він поділяється на елементи, як подібні предмети взаємодіють між собою, як вони співвідносяться з відомими теоретичними поняттями та положеннями про музичну форму, як їх розуміти та пояснювати? – ці питання будуть поступово з'ясовуватися далі. Незалежно від того, якими саме ми уявляємо собі музичні знаки – маленькими чи великими, симультанними (одночасними) чи сукцесивними (послідовними у часі), статичними чи динамічними, одновимірними чи багатовимірними, простими чи складними, у них всіх мають виявитися фізичні, морфологічні, прагматичні, семантичні та синтаксичні властивості. Щоб розібратися у цих властивостях, необхідно відновити у пам'яті деякі основні тези науки про знаки.

Згідно сучасному тлумачному словнику, **знак** – це «предмет, позначка, зображення і т. ін., які вказують на що-небудь, підтверджують, означають щось»<sup>35</sup>. Філософський словник визначає знак як «...матеріальний предмет (явище, подія), що в процесі спілкування людей виступає як представник якогось іншого предмета, властивості, відношення й використовується для придбання, зберігання, перетворення, передачі інформації»<sup>36</sup>

Природно, що ніякий предмет не може бути представником іншого предмета, якщо немає хоча б однієї людини, в голові якої виникає думка про таке представництво. Предмети-знаки здійснюють свою «представницьку місію» в мисленневому процесі, який зветься **семіозисом**. Наведемо визначення цього процесу (також відношення і ситуації), яке належить одному з піонерів семіотики – Чарльзу Моррісу: «Процес, у якому щось функціонує як знак, можна назвати семіозисом. Цей процес у традиції, що сходиться до греків, зазвичай розглядався як такий, що включає три (або чотири) фактори: те, що виступає як знак; те, на що вказує (refers to) знак; вплив, у якому певна річ виявляється для інтерпретатора знаком. Ці три компоненти семіозису можуть бути названі відповідно так: **знаковий засіб** (або **знаковий носій** – sign vehicle), **десигнат** (designatum) та **інтер-претанта** (interpretant), а в якості четвертого фактору може бути введений **інтерпретатор** (interpreter). Ці терміни роблять експліцитними чинники, що залишаються неясними у поширеному

<sup>35</sup> Словник української мови: в 11 томах. – Том 3, 1972. – Стор. 639.

<sup>36</sup> Кирик, Д. Знак. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. - Київ : Абрис, 2002. - 742 с. ; 24см. - ISBN 966-531-128-X

твердженні, згідно з яким певний знак вказує на щось для когось»<sup>37</sup>.  
Схема семіозису в трактуванні Морріса може бути представлена так:

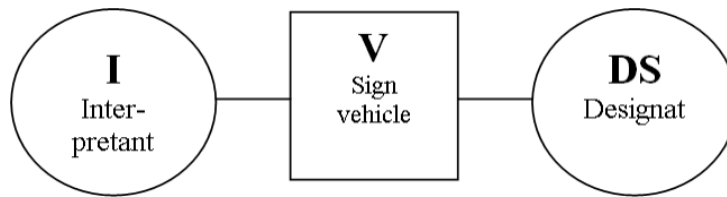


Рис. 6. Найпростіша схема семіозису (за Ч. Моррісом)

Введення додаткових параметрів понятійного відображення семіозису може збагатити уявлення про це явище. Перш за все, включимо до схеми людину -інтерпретатора (IR), про яку зауважив Морріс, бо саме вона створює інтерпретацію (I). Далі, слідуючи за думкою семіотика, більш детально охарактеризуємо відносини знакового носія (V) та його значення (DS) до реальності. Уточнюючи зміст семіозису, Морріс застосував поняття **денотату** (DN)<sup>38</sup>. Під цим словом учений розумів «об'єкт референції», що «реально існує»<sup>39</sup>. Вислів «реально існує», незважаючи на пояснювальні застереження, зроблені автором, здатне породити нечітке розуміння всього ряду семіотичних категорій. Якщо підійти до цього виразу з позицій здорового глузду, то неважко виявити ситуації, коли ми не можемо вказати на денотат (референт) тих чи інших знаків. Це припущення ніби підкріплює і Морріс, стверджуючи таке: «...якщо десигнат є у кожного знаку, то не у кожного знаку є денотат» [там же].

Може здатися, що Морріс має на увазі випадки, коли деякому знаку (десигнату) немає відповідності у фізично реальному світі. Скажімо, слова кентавр, філософський камінь, вічний двигун, історичний прогрес не є репрезентантами якихось об'єктів дійсності. Вони не мають фізичного буття, однак існують в людському уявленні. Отже, поняття денотату, введене Моррісом у схему семіозису, може бути представлено двома типами: а) імовірними фізично існуючими явищами (physically existing denotations – DNP); б) неймовірними, ідеальними, фізично не існуючими об'єктами (ideally existing denotations – DNI).

Для того щоб зрозуміти ці відмінності, потрібно ясно дати собі раду в тому, що саме десигнат є специфічним центральним елементом семіозису. Денотати – це просто деякі об'єкти дійсності. *Знаковий носій*

<sup>37</sup> Морріс Ч. Основания теории знаков / Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. - 702 с. - С. 47

<sup>38</sup> у такому ж самому сенсі вчені-лінгвісти говорять про референт

<sup>39</sup> там же, с. 48

(SV) також не є головною ланкою семіозису, бо ним може бути в принципі що завгодно: вимовлене слово, записане слово, графічний знак, мануальний жест, якийсь фізичний предмет тощо. Десигнат – це складний продукт психічної діяльності людини. Він є образом уявлення або поняттям, або і першим, і другим водночас. Кожен десигнат так чи інакше, прямо чи опосередковано співвідноситься з об'єктивною реальністю. Яким би чином ми не розуміли об'єктивну дійсність (як світ речей, молекул, енергій, ідей, ангелів чи інших трансцендентних сутностей), вона знаходить своє відображення у психічних образах та ідеях, що можуть стати змістом десигната.

Врешті решт, будь-який десигнат (як ідея про щось) прямо чи опосередковано обов'язково відповідає чомусь реальному, що існує насправді. Такій думці анітрохи не суперечить теоретичне пояснення денотату в роботах Ч. Морріса. Вченого не цікавить онтологічна проблема ставлення знаку до фізичної чи психічної реальності. Його також не цікавить складна проблема розмежування фізичної та психічної реальності. Говорячи про десигнат і денотат, Морріс має на увазі логічні категорії класу та елемента.

Розглянемо ці категорії на прикладі. Слово «кінь» – це знаковий предмет (SV), що відповідає певному десигнату (DS). Даний десигнат може бути охарактеризований, описаний словесно за допомогою понять. Наприклад, наступним чином: чотириногі траводні парнокопитні ссавці, які скачуть та іржуть. Цей же знак можна віднести і до якогось конкретного, фізично існуючого об'єкта. Наприклад, у інформації для глядачів іподрому повідомляється про конкретну істоту: «Кінь Душман, п'яти років, від Гетьмана та Конвалії біжить по 10-й доріжці». Цим висловленням позначено унікальний фізичний об'єкт, що слугує денотатом (DNP), і при цьому входить у ідеальний клас (десигнат), якому відповідає SV «кінь». У той же час, цей самий знак (SV), тобто українське слово *кінь* може бути віднесений також до одиничного елемента ідеальної реальності, скажімо, до Росинанта – персонажа роману «Дон Кіхот» Мігеля Сервантеса. Цьому уявному предмету (DNI) притаманні всі властивості елемента обговорюваного класу (тобто десигнату), з тією лише поправкою, що вони проявляються як можливі. Тобто, Росинант не їсть траву, оскільки він «живе» в психічному світі літературних образів, але він би точно це робив, якби існував фізично.

Ці, здавалося б далекі від мистецтвознавства міркування, насправді дуже важливі для пояснення художнього семіозису, оскільки денотати мистецтва відносяться як до фізичного світу (наприклад, це реальні люди, портрети яких намальовані художниками), так і до світу ідеальних предметів (зображення персонажів міфології, фантастичних

ландшафтів тощо). Навіть точніше буде сказати, що денотати мистецтва належать насамперед світові ідеальної дійсності, і лише у другу чергу і опосередковано – фізичному світу.

Спробуємо простежити – як виникають десигнати. Вони є наслідком «хитромудрих» дій людської психіки, які називають пізнавальним процесом. Такі дії починається з дискретних чуттєвих реакцій нервової системи на якісь подразники, а завершуються утворенням абстракцій різного рівня та якості. Чудовим продуктом, що виникає на шляху пізнавального психічного процесу, є образи уявлення (інколи кажуть просто – уявлення). Вони відрізняються від образів безпосереднього чуттєвого сприйняття меншою яскравістю. Однак їх безцінною якістю є стійкість. Вони зберігаються у пам'яті і можуть бути викликані звідти (ніби знову явитися перед внутрішніми «очами» свідомості). Саме вони, «очищені» від скороминучих, нестійких і тому малоцінних для практики властивостей конкретних одиничних актів сприйняття, стають «матеріалом» для утворення понять (в тому числі наукових). Вини ж є «заготівками» для художніх образів. І саме вони стають десигнатами, якщо до них внаслідок свідомих чи неусвідомлених когнітивних дій прив'язується якийсь матеріальний предмет – знаковий носій (SV). За допомогою такого матеріального знакового носія люди можуть налаштувати обмін образами і поняттями, зокрема налагодити мовленнєве спілкування.

Підкреслимо, що елементами десигнатів як класів виступають не тільки образи фізично існуючих об'єктів, що сприймаються органами почуттів людини, а й емоційні реакції, відношення, оцінки, образи почуттів, комплекси асоціацій, фантастичні і навіть галюцинаторні образи. Немає жодних підстав виключати подібні психологічні реалії з моделі семіозису. Вони теж можуть бути об'єктами референції. Наприклад, зображена на давньогрецькому барельєфі фігура і написане на табличці слово «кентавр» – це два різні знакові предмети (SV), яким відповідає типове для великої кількості людей образне уявлення і певне поняття. Загальні релевантні ознаки цього образу є такими: тулуб коня, торс чоловіка, дикість, могутність, буйний характер, сексуальне занепокоєння, схильність до алкоголізму. Слово *кентавр* відноситься також до кожного конкретного уявлення людини про дану фантастичну істоту, скажімо до інспірованого читанням давньогрецьких міфів образу кентавра Хірона, мудрого наставника Геракла, Ахіллеса і Асклепія, або до фігури нахабного злодія і гвалтівника Несса, вбитого Гераклом тощо.

Отже, кожному знаку (SV) відповідає десигнат (DS), який завжди має ідеальне буття, і денотати, що мають або фізичне, або ідеальне буття. Схема семіозису тепер набуває такого вигляду (рис. 7)  
(аббревіатура DNI

вказує тут на ідеальну екзистенцію десигнату, а DNP – на його фізичну екзистенцію):

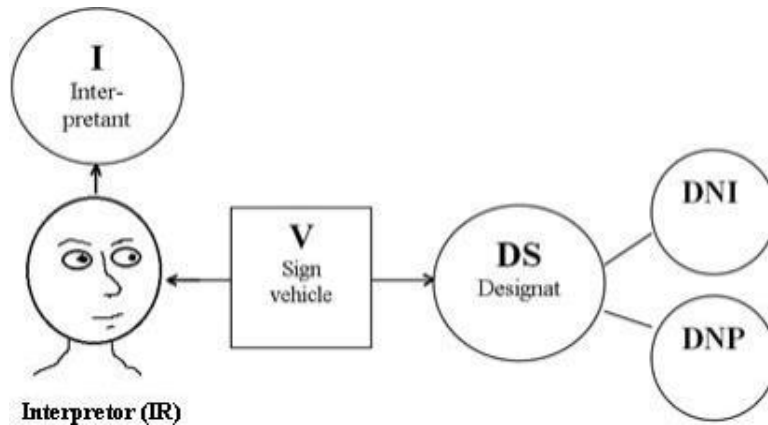


Рис. 7. Схема семіозису. Генезис і функціонування звичайного знаку.

Соціокультурна функція знаку полягає в тому, щоб замінювати собою якийсь інший предмет у колективній свідомості та забезпечувати можливість міжособистісного інформаційного обміну. Мається на увазі, що один і той же предмет (sign vehicle) має бути здатним викликати у хоча б у двох людей ідентичний образ якогось одного предмету чи однакове поняття про нього. Інакше кажучи, семіотичне спілкування передбачає, що інтерпретація (I) має бути якщо не тотожною (це можливо тільки теоретично), то подібною у декількох людей ( $I^1 \approx I^2$ ), що спілкуються за допомогою одного знакового предмету (SV). При цій умові один і той же знаковий носій може бути використаний для передачі інформації. Звичайно, що кожна людина має свій досвід пізнання світу, свій власний тезаурус чуттєвих образів та уявлень. Якщо ці тезауруси ні в чому не співпадають, то неможливо створити ситуацію семіотичної комунікації. Скажімо, землянин не зможе знайти ніяких предметів-знаків (SV) для передачі інформації мешканцям Меркурію чи іншої планети, на якій немає води в рідкому стані, про океани і моря, струмки і водопади, спрагу, задоволення від прохолодної річки у спекотний день тощо.

Але наявність хоча би одного приблизно однакового уявлення про конкретне явище світу (денотат) в свідомості двох комунікаторів дозволяє їм дістатися зближення десигнатів одного і того ж знаку, а отже і прийти до взаєморозуміння (подібна ситуація відображена на рис. 3). Наприклад, європеець, який страждає від спраги, який хоче попросити води у представників місцевого населення, але не знає їхньої мови, може просто вказати рукою на воду. Цей предмет-денотат (DNP-5), виділений із навколишнього світу за допомогою жесту, стає десигнатом, зрозумілим для кожної людини: «йдеться про воду!».



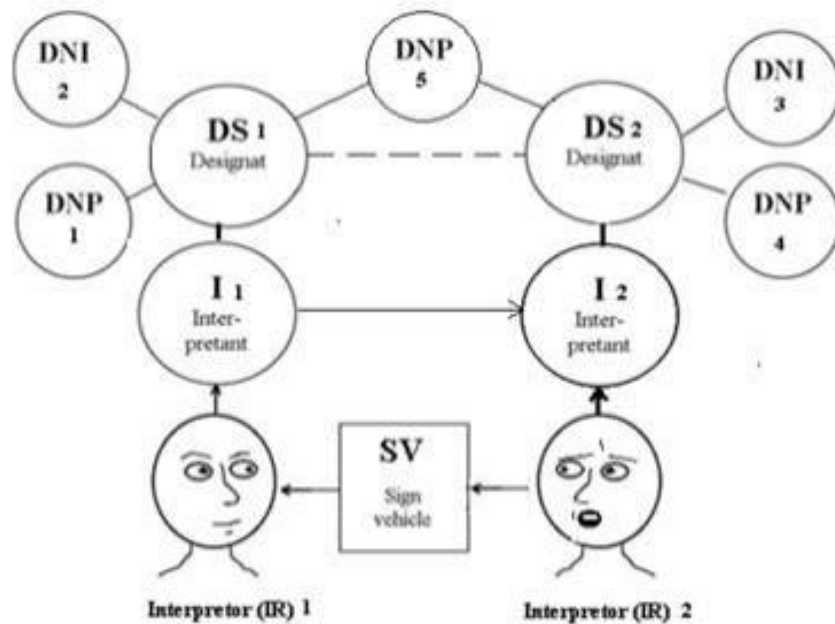


Рис. 8. Схема знакової комунікації. Узгодження інтерпретацій.

Отже, знаковий предмет (SV) є придатним для обміну думками при умові, що його інтерпретації мають бути у всіх, хто ним користується, ідентичними (як мінімум – схожими). Але як в цьому можна переконатися? У тому й проблема, що перевірити однаковість чи подібність інтерпретацій, що виникають у різних людей у відповідь на знаковий предмет, можна лише двома способами. По-перше, це можна в'ясувати за допомогою якихось інших знаків. Однак вони будуть, звичайно, нічим не краще за тих знаків, інтерпретацію яких ми будемо перевіряти. По-друге, це можна робити на підставі поведінки, дієвої реакції на знак. Цей шлях, на жаль, також не гарантує достовірного результату, зважаючи на множинність мотивів і чинників людської поведінки, складного характеру самих реакцій. Однак, практично, ми найчастіше саме так – через апробацію на практиці – перевіряємо ідентичність змісту тих знаків, що використовуємо в комунікаційних діях.

Наведена на рис.8 схема дозволяє унаочнити механізм знакової комунікації і допомогти також виявленню різниці між *значенням* та *сенсом* знаку. У звичайному мовленнєвому слововжитку ми використовуємо ці слова як синоніми. У науковому дискурсі (Г. Фреге, Ч. Пірс, Б. Рассел, Р. Карнап та ін) проводиться різниця між цими поняттями. Вчені розглядають «значення» в типологічному аспекті і розрізняють: «денотацію або екстенціонал, конотацію або інтенціонал, зміст та сигніфікацію», «пропозицію та пропозиційні функції», «мовне значення» і «сміслові значення»<sup>40</sup>. Для вирішення наших

<sup>40</sup> К. Льюїс. Модуси значення // Семиотика: Антологія / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. - С. 227-241.

завдань не обов'язково враховувати усі наукові підходи до розмежування понять. Втім, ми вважаємо за необхідне розрізнити значення і *смысл знака*. Пропонуємо прийняти такий підхід: під **значенням домовимося розуміти загально відомий, узгоджений, прийнятий в соціумі десигнат, пов'язаний з певним знаковим предметом (SV)**. Під соціумом у даному разі розуміється будь-яка група людей. Хоча б навіть двоє, хто мають здатність та волю до знакового спілкування.

Сенс знаку будемо вважати більш загальним і (що подієш?) більш розпливчатим, хоча і дуже корисним поняттям. Слово **сенс** походить від латинського *sensus*, яке має широкий спектр значень: 1) почуття, відчуття, сприйняття ...; 2) свідомість...; 3) розум, мислення, здоровий глузд...; 4) розуміння, судження, смак, такт, загальноприйнятий погляд; 5) *смысл*, значення; зміст; 6) думка, поняття, ідея; 7) почуття, душевний стан; 8) образ думок; 9) настрої; 10) речення, період...»<sup>41</sup> Ця широта слова *сенс* може інколи стати на перешкоді для його термінологічного використання. Але зараз саме ця широта нам потрібна для того, щоб розрізнити сенс і значення.

З психологічного погляду інтерпретація знаку – це складний акт мислення, який не зводиться тільки до встановлення зв'язку між знаковим предметом та певними уявленнями чи поняттями, які набувають завдяки цій дії функції значення. Складна когнітивна процедура відповіді психіки на знаковий предмет включає також моментальний огляд пам'яті та виявлення чуттєвих образів предметів і процесів (денотатів), які асоційовані з узагальненим уявленням (десигнатом). Такий моментальний огляд пам'яті може активізувати образи денотатів, що залягають дуже глибоко, на великій дистанції від десигнату і функціонують, так би мовити, у «внутрішньому контурі» індивідуального семіозису людини. Окрім того, реакція на знакову форму викликає не тільки закріплені за нею уявлення і поняття (тобто, значення), але й почуття, переживання, душевні стани. Вони не завжди помічаються свідомістю, бо при формуванні узагальнених уявлень і понять свідомість абстрагується від цих якостей. Вони не потрібні також для побудови абстрактних суджень і для оперативного обміну інформацією в процесі мовленнєвої комунікації. Саме тому вони знаходяться на периферії свідомої інтерпретації знаку.

Отже, під **змістом** (або **сенсом** чи **смыслом**<sup>42</sup>) знаку будемо розуміти весь **комплекс психологічної реакції на знакову форму**, до якого входять: а) десигнат (або значення); б) чуттєві образи денотатів (які створюють разом клас-десигнат); б) емоційна реакція на знаковий

<sup>41</sup> Дворецкий. С. 919.

<sup>42</sup> Ці лексеми використовуються як синоніми, якщо тільки не виникає потреба їх розрізнити.

предмет, в) утримані пам'яттю уявлення та емоційні оцінки, асоційовані з образами денотатів. Названі компоненти не очевидні; вони мають різну питому вагу і міру актуальності. Однак їх неможливо ніяким чином видалити з цілісного акту інтерпретації знаку. Саме у цій складності психологічної відповіді на знакову форму криється притаманна кожному знаку потенційна багатозначність.

Як правило, використовуючи знаки у звичайних ситуаціях, ми фокусуємо свою увагу з цілком зрозумілих практичних причин надесігнатах, тобто – на «верхньому» та найбільш прозорому поверсі знакового змісту. Справедливо, що люди схильні вважати найбільш важливим змістом будь-якого знаку його значення, бо цей «поверх змісту» здатний найкраще забезпечити обмін інформацією між учасниками спілкування.

Разом з тим, якщо говорити про словесні знаки, то, на наш погляд, їх однакова для усіх людей зрозумілість дуже перебільшується. Звісно, у наукових текстах, у дипломатичних і юридичних документах, у технічній документації однакове розуміння словесних висловів є бажаною якістю, і звичайно воно спирається на ідентичність десигнатівсигніфікатів у свідомості різних людей. Однак воно може різко послабшати, а то й зовсім розсіятися в інтимній бесіді, у внутрішньому монологі, в ритуальних, міфологічних і літературно-поетичних текстах, поступившись місцем суб'єктивному сенсу тих самих звуко-вих, графічних або просторових форм.

Можливо, колись семіотика, або психолінгвістика, або якась інша дисципліна навчиться тонко аналізувати весь спектр змісту різних знаків, і зможе визначати для різних випадків застосування знакового виразу міру його комунального значення і міри його суб'єктивних смислів. Але сьогодні наука цього не вміє. Поки що люди судять про це внутрішнє співвідношення значення та смислів знаку дуже приблизно, спираючись більше на свої відчуття, ніж на раціональні міркування. Враження про це відображаються у типологічних характеристиках знаків. Наприклад, говорять про знаки точні та неточні, однозначні та багатозначні, чіткі та розпливчасті тощо. У наукових, у тому числі мистецтвознавчих, працях часто обговорюється питання про різний ступінь точності застосовуваних людьми знаків. Під точністю зазвичай мають на увазі купу різних, однак не дуже добре визначених якостей (що не сприяє точності самого терміну *точність*), куди входять: а) одиничність значення; б) незмінність (стійкість) значення; в) міра узгодженості значення в комунікативній практиці; г) міра стійкості смислів знаку у різних контекстах, в) одиничність та стійкість виду (форми) знаку, що втілює зміст.

Вважається, що найвищим ступенем точності відрізняються математичні знаки. Наприклад, цифра «3» має викликати тотожні думки у кожного, хто знайомий з цим знаком. Скажімо, у елементарно освіченої людини при сприйнятті цього знакового предмету виникає думка про натуральне число, що становить суму трьох одиниць. Знакам природних мов, на загальну думку, властива нижча ступінь точності, яка розуміється як широта, множинність, розпливчастість значення. Дійсно, слово «трійка» пов'язується з числом, цифрою арабської (індійської) або римської системи графічних знаків, різновидом кінного екіпажу, видом чоловічого костюма, однією з гральних карт, шкільною відміткою і т. д. Ці та інші, явні та неявні значення мешкають у сферах як особистої, так і колективної свідомості. Причому їхні взаємні стосунки не мають певного розпорядку. Значення та смисли знаків перетинаються, взаємно резонують, спотворюються. Вони входять у складні і непередбачувані відносини, становлячи великі, часом неоглядні семантичні поля.

Існують нарешті такі знакові носії, що мають гранично розпливчастий зміст. Межами їхнього значення є неосяжні горизонти співвіднесеної з ними суспільної та особистої свідомості. Подібну якість мають, наприклад, слова, народжені релігійним розумінням світу (*Бог, Дух, Маат, Тапас, Пуруша, Дао, Нірвана, Свята Трійця* тощо) або філософським спогляданням (*ейдос* у розумінні Платона, *категоричний імператив* у розумінні Канта, *воля* в трактуванні Шопенгауера та ін.). Яке місце у цьому широкому спектрі різних ступенів точності, семантичної визначеності знаків займають знаки мистецтва? Що можна в цьому відношенні сказати про значення та інші властивості музичних знаків? До якого типу (або типів) вони належать?

Щоб відповісти на ці питання, розглянемо основні параметри опису знаку та основні типологічні підходи семіотики до всієї сукупності створених людьми знакових засобів.

### ***3.2. Знаки у типологічному та системному аспектах***

Для впевненого орієнтування у величезному світі знаків, якими користуються люди, розглянемо ріні їх типи. Перш за все, звернемо увагу на їх фізичні та морфологічні властивості.

Під фізичними будемо розуміти матеріально-речовинні властивості знакових предметів (SV). Морфологічними пропонуємо

вважати властивості форми знакового предмета. Для знаків мистецтва ці якості є принципово істотними, бо вони безпосередньо впливають на їх семантичні якості.

Фізична типологія знаків є майже очевидним засобом їх упорядкування. Існує багато класифікацій, що підрозділяють знаки на підставі фізичних властивостей. За ознакою каналу сприйняття семіологи виділяють, перш за все, акустичні та оптичні знаки. Вони отримали в людській культурі переважний розвиток та представлені великою кількістю різних знакових систем. Рідше люди використовують знаки, що ґрунтуються на моторній, тактильній, смаковій та нюховій перцепції. Втім, можна знайти передумови для обговорення знакових засобів тілесних рухів, гастрономічної мови, мови запахів і дотиків.

Все різноманіття знаків, що служать завданням мистецтва, можна звести з цієї точки зору до знаків акустичних (мистецтво слова, музика), оптичних (образотворчі види, архітектура, пластика) та синтетичних (танцювальне мистецтво, театр, кінематограф). Отже, музичні знаки відносяться за своєю природою до виду акустичних знаків. Прийняття цієї тези не має бути перешкодою для усвідомлення глибинних зв'язків музично-звукових знаків з кінетичними (жестовими) та словесно-звуковими знаками, які складають основу танцювального, поетичного, театрального, кінематографічного видів мистецтва. Всі ці засоби комунікації виникли, ймовірно, з одного кореня – жестикуляції доісторичної людини, яка органічно поєднувалася зі звуковими сигналами. Таку думку поділяли авторитетні вчені, серед яких Олександр Веселовський, Лев Виготський, Вільгельм Вундт, Клод Леві-Стросс, Сергій Ейзенштейн, В'ячеслав Іванов<sup>43</sup>.

Інший підхід до класифікації, що був запропонований польським мовознавцем Адамом Шаффом, можна назвати генетичним. Він розрізняє знаки за їх походженням та встановлює такі класи: а) *природні знаки* – форми, які не створені людиною, але використовуються нею для позначення об'єктів (наприклад: звук грому як знак грози); б) *штучні знаки* – форми, створювані людиною спеціально для комунікативних та інших потреб (дорожні знаки, знаки словесної мови, цифри тощо). За цим параметром художні знаки слід, очевидно, відносити до типу штучних.

Деяко по-іншому трактуються природні та штучні семіотичні засоби у працях Чарльза Пірса, одного з засновників семіотики. Відповідно до цього трактування, природними слід називати такі створені людством знаки і знакові системи, формування та освоєння

<sup>43</sup> Іванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. - М.: Наука, 1976. - 303 с., с. 27

яких відбувається у процесі їх використання. А штучні знакові засоби конструюються людьми при необхідності вирішення спеціальних завдань. Штучні знаки виробляються на основі та за допомогою природного семантичного інструментарію (словесної мови), а потім впроваджуються у практику, як наприклад: мова «есперанто», мова жестів для глухонімих, система математичних символів, абетка Морзе, мови програмування електронно-обчислювальних пристроїв.

Деякі вчені справедливо відзначають умовність відмінностей між природними та штучними семіотичними об'єктами. «Під природними семіотиками – пишуть Альгїрдас Греймас і Жозеф Курте – розуміють дві множини: з одного боку, природні мови, а з іншого – екстра-лінгвістичні контексти, які ми розглядаємо як семіотики природного світу. Вони називаються природними, тому що існують до людини та незалежно від неї. Людина занурена у свою рідну мову, вона кинута від самого народження у світ здорового глузду, який приймає ці семіотики, але не конструє їх. Однак, межа між тим, що «природно» дано, і тим, що «штучно» створено, розпливчата: літературний дискурс використовує ту чи іншу природну мову, системи логік беруть свій початок у природних мовах, адже вони, безперечно, є твореннями людини»<sup>44</sup>.

Продовжуючи цю думку, ми можемо сказати, що так само безперечним творенням людини є художні знакові засоби музики, танцю, образотворчого мистецтва. Іноді можна навіть вказати на «персонально відповідальних» творців тих чи інших художньо-знакових засобів. У цьому сенсі семіозис мистецтва має штучне походження. Це відзначають і автори «пояснювального семіотичного словника»: «Якщо конструювання передбачає існування суб'єкта, який створює конструкцію, то поруч із суб'єктами індивідуальними має бути відведено місце для суб'єктів колективних (так, наприклад, види етнічно-літературного та етнічно-музичного дискурсу є сконструйованими, штучно створеними, як би не визначала статус суб'єктів, що виробляють такі тексти, генетична антропологія)»<sup>45</sup>. Разом з тим, музичні знаки, як і всі художні знакові засоби не конструюються, а освоюються людиною таким же чином, як рідна вербальна мова. Ми можемо висловити це словами авторів цитованого словника: людина від народження занурена у стихію «рідних» його культурі художніх знаків, кинута у світ смислів, що висловлені за допомогою цих знакових засобів, і тільки так вона може освоїти дану сферу культурної практики.

<sup>44</sup> А. Ж. Греймас, Ж- Курте. Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика. ред. Степанов., 1983, с. 530

<sup>45</sup> Там же, с. 531.

Виходить, що музичні знаки за одними ознаками (класифікація А. Шаффа) відносяться до штучних, а за іншими – до природних знакових засобів, які виникли в процесі культурного філогенезу і освоюються в процесі онтогенезу особистості. Як видно, у суперечність вступають тут лише терміни. А по суті, обидва класифікаційні підходи один одному анітрохи не заважають, і кожний з них дозволяє типологічно коректно висвітлити генезис знаків музичного мистецтва.

Тепер розглянемо важливий для музичної семіотики і герменевтики морфологічний підхід до типології знаків. Грецьке слово *μορφή* – це форма. Морфологічні класифікації відбивають відношення між формою матеріального знакового носія (SV) і формою узагальненого образу (DS) певного класу одиничних явищ (DN1, DN2, DN3...), з якими дана предметна форма ідеально пов'язана. Один із законних батьків семіотики Чарльз Пірс запропонував розділяти всі знаки на три типи: зображення (або ікони), індекси та символи.

Ця типологія має багато інтерпретацій. При цьому, запропоновані Пірсом терміни часто використовуються дуже вільно. В різних наукових і паранаукових текстах вони можуть розходитися діаметрально у своїх значеннях, особливо, якщо прийняти до уваги їх різні розуміння в лінгвістиці, інформатиці, культурології, біології, психології тощо. Розглянемо спершу найбільш поширене розуміння цих термінів: «Знаки, в яких відношення між стороною, що позначає, і стороною, що позначається, є умовним (як у переважній більшості слів природної мови, крім звуконаслідувань), називаються *символами*. Знаки, в яких між стороною, що позначає, і стороною, що позначається, встановлюється відношення по суміжності, називаються *індексами* або *вказівниками* (напр., стрілка, що вказує на дорогу до визначеного місця). ...Знаки, засновані на подібності між стороною, що означає і стороною, що позначається, називаються *зображальними*»<sup>46</sup>.

Ця, на перший погляд, струнка, класифікація отримала безліч різночитань. Останні пояснюються тим, що вирізнення класів відбувається у наведеній класифікації без дотримання однорідності критерію визначення підкласу. Наприклад, у ряді, запропонованому Пірсом, індекси та символи відрізняються між собою за ознакою наявності або відсутності причинно-наслідкового зв'язку знаку та денотату, а символи та зображення – за іншою ознакою, а саме – за рівнем подібності форми знаку та форми того явища, що позначається (денотату і десигнату). Невже такий блискучий логік, як Пірс, не помітив тут порушення правила поділу понять? Здається, що він це

---

<sup>46</sup> Іванов В. Семіотика // Коротка літературна енциклопедія. Т. 6, - М: Рад. енциклопедія, с. 746.

вбачав, але не вважав, мабуть, важливим для своїх досліджень логіки знакових конструкцій.

Втім, для мистецтвознавства питання щодо відношення форми знаку до його змісту є надзвичайно важливим. Тому ми пропонуємо читачеві власну морфологічну класифікацію знаків. Вона опирається на два критерія. Перший критерій – це наявність або відсутність причинного зв'язку між явищем, яке в семіотичній ситуації стає десигнатом (DS), і тим предметом, що виступає знаковим носієм (SV). В цьому відношенні можливими є 2 типи відношень: а) знакові носії спричинені тим явищем, що означається (такі знакові предмети назвемо *гомогенними*<sup>47</sup>); б) знакові носії, які причинно не пов'язані з явищем-денотатом та його узагальненим образом, а утворені людиною спеціально для виконання знакової функції (*гетерогенні*<sup>48</sup> знаки).

Другий критерій – це наявність чи відсутність подібності між формою знакового носія (SV) і формою того явища, що позначається (форма десигнату). В цьому відношенні можуть бути розрізнені також дві категорії знакових носіїв: а) *ізоморфні*<sup>49</sup> – це такі знакові носії, що мають подібність із формою явищ, які означаються (з їх формою в цілому, або з окремими її сторонами чи властивостями); б) *анізоморфні*<sup>50</sup> – це такі SV, що не мають ознак формальної подібності зі своїми образами-десигнатами.

Сполучення цих критеріїв дозволяє отримати чотири типи знакових форм. Представимо їх схематично на прикладі форм знакового носія (SV), які пов'язані з одним предметом позначення – левом. Зауважимо, що йдеться не про якусь конкретну тварину (яку ми якось бачили в цирку, у зоосаді, на екрані кінотеатру, під час подорожі на плато Серенгеті), а про лева взагалі, тобто про узагальнений чуттєвий образ, який має свою форму і в семіотичній ситуації виконує функцію десигнату (DS).

<sup>47</sup> Від грецьких слів *ὁμός* - однаковий + *γένω* рід

<sup>48</sup> Від грец. *ἕτερος* - інший + *γένω* – рід: різнорідність, сторонність;

<sup>49</sup> Від грец. *isos* - рівний, однозначний і *morphe* – форма: однакові за формою

<sup>50</sup> Від грец. – неоднакові за формою.



		Відношення між формою знакового носія (SV) і формою десигнату (DS)	
		ІЗОМОРФІЗМ (подібність)	АНИЗОМОРФІЗМ (відсутність подібності)
Казуальне відношення між SV і DS	гомогенність	<p><b>ОЗНАКА (SYMPTOM)</b></p> 	<p><b>ПОКАЗНИК (INDEX)</b></p> 
	гетерогенність	<p><b>ІКОНІЧНИЙ ЗНАК (ICON)</b></p> 	<p><b>КОНВЕНЦІОНАЛЬНИЙ ЗНАК (CONVENTIONAL)</b></p> <p>Lion Simba Лев der Löwe 狮子 (shizi)</p>

Рис.9. Двомірна морфологічна класифікація знакових форм.

Представлені вище чотири класи знаків можуть бути визначені таким чином:

- а) **знаки-ознаки** (або можна використовувати також аналогічний вираз *знаки-симптоми; symptoms*) – це **ізоморфні гомогенні** знаки, які причинно пов'язані з тими явищами, що стали у семіозисі десигнатами, і при цьому їх форма яких чимось відповідає формі десигнату. Такими ознаками можуть бути: відбиток лапи лева на піску, клаптики його вовни на кущах, його зловісне гарчання.
- б) **знаки-показники** (або також *індекси, indexes*) – **анізоморфні гомогенні** знаки, що причинно пов'язані з явищем, яке слугує десигнатом, але не мають з ним формальної подібності; вони тільки скісно свідчать про певні його властивості (проламаний настил над пасткою, залишки трапези, грифи, що кружляють над місцем левиного бенкету тощо);
- в) **знаки-ікони**<sup>51</sup> (або також *зображальні знаки*) – це **ізоморфні гетерогенні** знакові предмети, навмисно створені людиною, які причинно не пов'язані з явищем-денотатом, але мають з ним деяку формальну подобу (наприклад, наслідування актором-імітатором голосу тварини, імітація стрибків та інших рухів тварини двома танцівниками в китайському танці лева, зображення фігурки лева на мисливському знарядді тощо);

<sup>51</sup> Від грец. εἰκών - образ, зображення.

г) **конвенціонали**<sup>52</sup> – створені людиною **анізоморфні гетерогенні** знаки, які причинно не пов'язані з явищем-десигнатом, і не мають з ним формальної подоби. Вони виконують свою семіотичну функцію виключно на основі домовленості між людьми (приклад – слово як звукова форма якоїсь природної вербальної мови [lef, simba] або як графічний предмет – записане слово, ієрогліф, умовний знак.

Тепер ми можемо поставити наступне питання: до якого із зазначених типів належать художні знаки? На наше переконання, мистецтво ефективно використовує усі типи знаків. Втім, для будь-якої системи художніх засобів найбільш показовими і найбільш повно уживаними є знаки іконічного типу. Саме вони становлять основний семіотичний арсенал мистецтва.

Розглянемо тепер системні властивості художніх знаків.

Здається, що навколо нас є знаки, які виконують свою функцію практично самостійно, незалежно від будь-яких інших знаків. До таких, наприклад, належить сигнал маяка (слово *сигнал* у даному разі не несе спеціального типологічного смислу і використовується за традицією літературного вживання слова). Йдеться про світловий промінь, який інформує мореплавців про контур берегової лінії. Аналогічним знаком, потрібним у корабельній навігації є звуковий сигнал буйка, який в умовах туману вказує на фарватер судна.

Самодостатність таких формально самостійних знаків є відносною. Як справедливо висловився Уільям Морріс: «кожен знак хоча б потенційно, якщо не фактично, має зв'язки з іншими знаками, бо лише за допомогою інших знаків може бути сформульовано те, до чого знак готує інтерпретатора»<sup>53</sup>. Отже, у світі знаків, створених людиною існує своєрідна «кругова порука», коли виявлення значення якогось одного знакового предмету передбачає використання інших знаків.

У порівнянні з відносно самодостатніми знаками на кшталт сигналу маяка, існують такі знаки, які самі по собі є досить безпорадними, і можуть виконувати свою семіотичну функцію тільки за умови поєднання з іншими знаками, разом з котрими вони становлять закономірну єдність. Такі знаки звать системними. Система тут розуміється у загальноприйнятому значенні цього слова як «порядок, зумовлений правильним, планомірним розташуванням та взаємним зв'язком частин чого-небудь...; будова, структура, що становить єдність закономірно розташованих та функціонуючих частин»<sup>54</sup> До системних належать знаки будь-якої природної

<sup>52</sup> Від лат. conventio - договір, угода.

<sup>53</sup> Семиотика: Антологія / Сост. Ю.С. Степанов., с.50

<sup>54</sup> Словник української мови: в 11 томах. – Том 9, 1978. – Стор. 203.

вербальної мови: української, латинської, англійської та ін.

Знаки, які використовуються мистецтвом, іноді можуть залишати враження самодостатніх. Здається, прикладами самостійних знаків із сфери духовної культури та мистецтва можуть прислужитися: давньоєгипетські обеліски, що символізували сонячний промінь і нагадували людям про сонячного бога Ра; давньогрецькі герми – кам'яні брили з елементами скульптурного зображення Аполлона або Гермеса на перехрестях доріг, що свідчили про незриму присутність високих покровителів усіх добропорядних мандрівників; звукові сигнали трембіти у жителів Карпат, які сигналізують про пересування великих отар, сплав лісу, або інші події суспільного значення.

Втім, навіть такі знаки мистецтва, що здаються самотніми, не є самодостатніми. Вони входять до високоорганізованих систем, подібних до системи словесної мови. І це надає підстави говорити про мову архітектури, живопису, танцю, музики та інших видів мистецтва. Для підтвердження такого судження розглянемо типові властивості знаків мистецтва.

### ***3.3. Художні знаки.***

#### ***Їх фізичні та морфологічні властивості***

Тепер зосередимо увагу на властивостях знаків, що застосовуються в мистецтві. Будемо називати їх мистецькими. Думка про знаки, що належать до сфери мистецтва і становлять особливу семіотичну категорію, не є новою. Вже на початку 40-х років ХХ століття американський поет і літературознавець Джон Ренсом запропонував принципово відрізнити «естетичні знаки», що притаманні художнім творам від «символічних знаків», властивих мовам науки.

Зрозуміло, ніхто не заперечує того, що художній знак може, чи навіть зобов'язаний мати естетичну якість. Але остання не належить лише знакам, які використовуються мистецтвом. Естетичний відгук можуть викликати не тільки знаки, створені людиною, але й нерукотворні знаки. Наприклад, дуже приємне естетичне враження справляють візерунки на віконному склі, що свідчать про морозну погоду (знаки-індекси). Математики і логіки найвищого наукового рангу цінують у формулах не тільки їх теоретичну достовірність, але й стрункість, витонченість, красу побудови, тобто естетичні якості. З цієї причини характеристика знаків, що застосовуються в мистецтві, як знаків естетичних видається недостатньо повною. Більш точно

специфіку знаків мистецтва відображає вираз «художній знак». Ми вважаємо, що художність – це загальна і специфічна властивість знаків мистецтва.

Якщо зібрати докупи багато розрізнених семіотичних міркувань про мистецтво, висловлені в різних роботах і, нехтуючи тонкими відмінностями, звести їх до кількох основних понять-уявлень, можна отримати узагальнений «портрет» художнього знака. На цьому віртуальному портреті знак постане щонайменше у трьох ракурсах: а) у ракурсі своїх предметно-речових властивостей; б) в аспекті системи, утвореної художніми знаками; б) у своїй специфічній змістовності. У такому порядку розглянемо ці властивості художніх знаків.

Істотність матеріального субстрату художніх знакових форм інтуїтивно відома кожному художнику і певною мірою зрозуміла кожному вдумливому теоретику мистецтва. У мистецтвознавчій літературі матеріально-речова сторона художнього знака переконливо досліджена в роботах Рудольфа Болховського, Євгенія Назайкінського, Ігоря Пясковського та ін. Ми не будемо аналізувати позиції кожного з цих дослідників, але викладемо найважливіші, на наш погляд, загальні положення.

Достатньо порівняти взяті навмання знаки (тексти) творів мистецтва та знаки, що використовуються для передачі, скажімо, наукової інформації, щоб переконатися в існуванні одної закономірності. Для функціонування наукового тексту не має принципового значення матеріал та зовнішній вигляд знаків. Його головне завдання – утримувати у непошкодженому вигляді форми знакових носіїв (SV), щоб вони не втратили своїх значень. Скажімо, вислів «число  $\pi = 3,141592\ 653\dots$ » матиме однакове значення, незалежно від того – записано воно на чистому папері чи на брудній салфетці; вимовлено гучно і радісно чи тихо і злобно; вирізьблено на міді тонкими штрихами або викладено білими цеглинами на схилі зеленого пагорба. Для математики це не важливо, і математику це байдуже. Головне, щоб після цифри «3» йшла кома, а за нею – цифри 1, 4, 1 і так далі.

А ось для митця усі ці матеріально-речовинні властивості форми є надзвичайно важливими. Будь-яка зміна матеріалу та формальних властивостей художнього знака (речовини, фактури, кольору, розміру, пропорцій частин та ін.) веде до зміни його змісту. Причому, ця зміна може бути малопомітною, тобто такою, що зберігає головний зміст знака, але може виявитися руйнівною для нього. Наприклад, мармурові давньоримські копії бронзових давньогрецьких скульптур ми сприймаємо як рівнозначні варіанти. Їх художній сенс є близьким до сенсу оригінальних форм. Тому ми можемо не тільки судити про мистецтво грецьких скульпторів, але й захоплюватися ним, відчувати

його художню дію. Але якщо б римлянам спало на думку відтворювати твори Фідія, Мирона, Праксителя та інших грецьких майстрів, використовуючи армований бетон, скло і обпалену глину, то людство навряд чи отримало би уявлення про шедеври скульптурного мистецтва Еллади, бо художній сенс навіть найбільш старанних копій постраждав би дуже сильно.

Таким чином, художній знак є таким предметом, матеріальні та формальні властивості якого вирішальним чином беруть участь в утворенні його значення. Як чітко сказано І. Пясковським: «Знак» у мистецтві... є найменш умовним, оскільки характеризується безпосередньою значимістю конкретно-чуттєвого» [130, с. 32]. Виникає таке враження, що різноманітна знакова сфера мистецтва вільно розташувалася на широкій прикордонній смузі між предметами як такими та предметами-знаками, які не мають жодного іншого сенсу та призначення, як тільки бути заступниками інших предметів, утримувати в собі якесь значення.

Для герменевтики мистецтва особливо важливо розуміти, що художній артефакт може сприйматися і розумітися водночас або по черзі то як знак (тобто предмет, крізь який ледь «просвічує» щось інше), то як предмет, який не означає нічого іншого, крім себе самого. В останньому випадку текст перестає бути власне мовленнєвим текстом, хоча і залишається формою, здатною викликати пізнавальний інтерес, збуджувати переживання і навіть естетичний відгук людини. Якщо ж художній артефакт сприймається як мовленнєва дія чи її продукт, то в цьому випадку знакова установка сприйняття є провідною. Як би старанно якісь значення не «ховалися» у певній формі, свідомість, що спрямована на мовленнєве спілкування, завжди його виявить.

Охарактеризована амбівалентна властивість художніх знаків поки що не набула стійкого термінологічного оформлення. Ми пропонуємо далі робочий термін, інспірований поширеною образною характеристикою звичайних знаків як *прозорих*<sup>55</sup> предметів. Під «прозорими» розуміються знаки-предмети, речовина і форма яких сприймаються, але не усвідомлюються як щось варте оцінки, відношення, і тому вони

<sup>55</sup> Наприклад, про цю якість пише у своїй статті І. Беленкова. Однак зауважимо, вона перебільшує прозорість словесних знаків і недооцінює прозорості знаків музичних: «...словесний знак, його звукова частина, умовна щодо визначуваного предмета (а тому автономна щодо нього), але прозора щодо значення, тобто сприймається лише через значення, не існує поза ним. Функція ж музичного знака не вичерпується репрезентацією іншого предмета. Тому він є непрозорим щодо значення» [Беленкова І. Про деякі можливості розгляду музики як семіотичного об'єкту // Українське музикознавство. - 1977. - Вип. 12. - С. 76-90., с. 80]. У цьому ж значенні висловився І. Пясковський про художній знак: «Такий знак вже не є «прозорим» по відношенню до тих явищ, які він відображає. Він важливий і сам собою, у своїй конкретно-чуттєвій формі» [Пясковский И. Логика музыкального мышления. - Киев: Музична Україна, 1987, с.33].

залишаються «нешкідливими» конкурентами для значення, що «просвічує» крізь них. Оцінений в такому ракурсі художній знак ми пропонуємо характеризувати як **напівпрозорий**. Рудольф Болховський говорив у тому ж розумінні про «низьку прозорості» художніх знаків<sup>56</sup>. Ця якість, на наш погляд, притаманна саме художнім знакам. Вона має бути кваліфікована як специфічна для них. Модифікуючи прийняту раніше схему семіозису, зобразимо цю якість художнього знака таким чином (рис. 10):

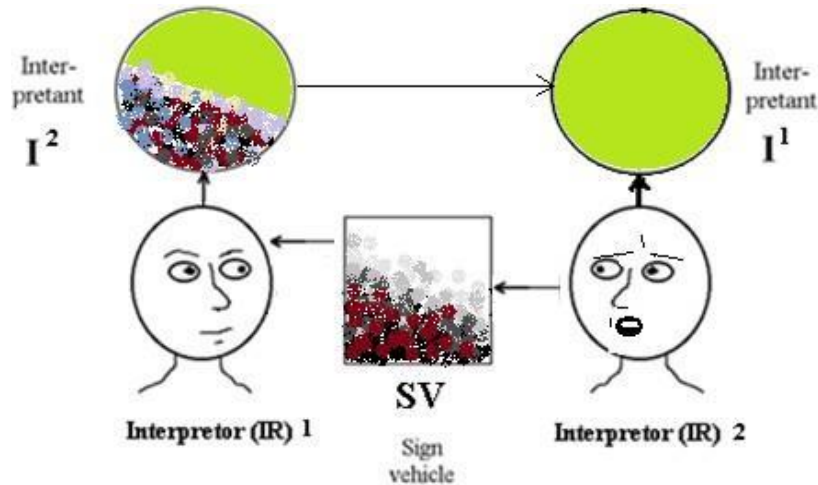


Рис. 10. Напівпрозорість як специфічна властивість художнього знаку.

У наведеному рисунку відображено двох учасників семіозису. Обидва вони є інтерпретаторами знакового предмету (SV). Один з них виступає в ролі творця знакового предмету (IR-creator). Другий виконує роль отримувача повідомлення, тобто інтерпретатора-реципієнта (IR-recipient). Припустимо, що SV – це фрагмент з «Пасіонів за Іоанном» І. С. Баха. Звучить остання репліка Ісуса на хресті (соліст з супроводом *organo e continuo*). Звичайно, що головна інформація, яку несе цей знак міститься у словах. Той, хто володіє німецькою мовою легко розпізнає значення кожного слова і фрази в цілому («Es ist vollbracht» - «Відбулося!»).



Людина християнського віросповідання зрозуміє всю глибину цих слів, що розкривають різні аспекти земного життя та місії Христа. Прозорість словесного тексту полягає в тому, що він легко пропускає

<sup>56</sup> Болховский Р. Об одной ошибке структурного искусствознания // Эстетические очерки. Вып. 5. - М.: Музыка, 1979. - С. 195-207, Вип 5, С. 201

свідомість до розуміння значення останньої фрази Спасителя. Однак виразна музична форма висловлення (сходження по ступенях гексахорду, що асоціюється з втратою сил, завершається інтонацією легкого стону) і якості голосу соліста (його тембр, артикуляція тонів, інтонаційна точність) дещо затримують слухове сприйняття і розуміння на самому знаковому предметі. Врешті, даний знак набуває властивостей естетичного предмету (який приємно сприймати) та іконічного знаку, який викликає емоційне переживання і різні асоціації. Подібний ефект ми й називаємо напівпрозорістю художнього знаку.

### **3.4. Цілісність та структурність художніх знаків**

З питання про цілісність художнього знаку, про його нерозчленовану єдність або його дискретність у спеціальній літературі точаться спекотні суперечки. Ми дотримуємось тої думки, що мистецтво оперує знаками різного структурного масштабу, причому масштаби знаків задані апріорно художньою практикою. Відповідно до такої точки зору, кожен вид мистецтва має в своєму розпорядженні елементарні знаки, які мають свої форми і свої відносно самостійні значення. Вони здатні поєднуватися і утворювати складні знаки кількох ієрархічних рівнів. Наприклад: у мистецтві танцю ми розрізняємо елементарні виразні знаки – *жести* (кроки, стрибки, повороти корпусу, помаху рук). На основі жестів утворюються складні знаки – *фігури*. З них, у свою чергу, складаються *епізоди* хореографічної композиції – знаки ще більш високого рівня. Приблизно так само влаштовані форми просторових видів мистецтва. Знаками вищого рівня виступають, наприклад, цілісні будівлі храмів. Знаками меншого масштабу слугують їх конструктивні елементи (склепіння, портали, вежі, вікна). Свої типові форми та свій художньо-образний зміст мають елементи цих елементів (нервюри, колони, розетки, скульптурні фризи, вітражі), в структурі яких є ще менші за масштабом, але не за важливістю елементи (наприклад – капітелі колон, зображальні деталі вітражів та фризів) тощо.

Інколи висловлюється інша думка. Не маючи жодних підстав заперечувати очевидну складність форм художніх творів, деякі дослідники пропонують не вважати знаками елементи та частини конструкції цілого, а тлумачити їх якимось інакше. Для позначення подібних елементів зазвичай вводяться якісь терміни на кшталт «фігури» чи «субзнаку». Щодо цього погляду на художній семіозис



В'ячеслав Іванов пише наступне: «...для семіотичного дослідження мистецтва істотно те, що текст (висловлювання) може виступати і як єдине ціле, що не членується на окремі самотійні знаки, що мають значення, хоча при цьому нечленований на символи текст може розкладатися на окремі компоненти – «фігури»... Такими фігурами, що не мають самотійного значення і тому не є знаками, можуть бути, наприклад, окремі плями кольору на картинах тих художників нового часу, які (на відміну від деяких шкіл іконопису) не користувалися символікою кольорів...»<sup>57</sup>

Одразу погодимося з тим, що будь-який цілісний текст не тільки можна, але навіть потрібно розуміти як цілісний знак. Але таке визнання не означає, що компоненти цього знака (хай вони звуться фігурами, чи якимось інакше) позбавлені знакового змісту. Навпаки, вся практика мистецтва та досвід мистецтвознавства свідчать про інше: будь-яка деталь художнього цілого може виступати як знак, який має власний зміст. І якщо ми погодимося з тим, що твір загалом є художнім знаком, то маємо визнати наявність знакового змісту також у його деталях. Якщо говорити, наприклад, про симфонічний музичний твір як про знак зі своїм значенням і сенсом, то й кожна з його частин, і кожний композиційний розділ усередині частини, і кожна тему, що лежить в основі композиційного розділу, і кожен із мотивів, що входить до складу теми і т. д. також маємо вважати знаками.

Таке саме питання може бути поставлене щодо творів візуального мистецтва. Хіба позбавлені знакового сенсу окремі фігури таких складно-цілісних знаків, як композиція розпису Сікстинської капели роботи Мікеланджело? Хіба не можна сприймати і розуміти як окремий знак фігуру Сивілі, обличчя Мойсея, руку Адама, що протягнута до Бога, нарешті Божий перст, яким Творець дотикається до пальця першої людини? Ми вважаємо, що тільки позитивна відповідь на ці питання відкриває шлях до вірного семіотичного розуміння художньої форми, до плідної герменевтики.

При цьому ніщо не заважає нам усвідомлювати та визнавати діалектику частини та цілого, що завжди виявляється у семіозису мистецтва. Не можна, зокрема, не помітити, що всі згадані форми-знаки виявляють своєрідну рухливість сенсу, здатність виражати нові і нові смислові відтінки (аж до антагоністичних) у тих цілісних формах, до яких вони включені. На кожному рівні будови форми значення знака-елемента варіюється і збагачується, робиться «багатошаровим», «багатостороннім». Це стосується навіть кольорових плям, про які згадує у вищенаведеній цитаті В'ячеслав Іванов.

---

<sup>57</sup> Іванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. - М.: Наука, 1976, с. 138-139

Розглянемо для прикладу картину французького живописця, представника течії «ташизму» Жоржа Мат'є (1921–2012) «Карфагенський табір». Французьке слово *Tache* – це пляма, отже ташизм – це малювання плямами. Усі плями і рисочки на картині Мат'є мають повне право вважатися знаками. Нехай навіть знаковий зміст кожної з цих деталей здається глядачеві дратівливо неясним, але ж цей зміст так само є неясним і для всієї абстрактної композиції. Однак коли ми усю цілісну форму осмислюємо як знак, то й окремі плями, подобається це комусь чи ні, теж потрібно сприймати як щось значуще. Разом з тим, ми визнаємо, що окремо розглянуті червоні плями картини Мат'є, і ті ж самі плями, взяті в єдності з чорними плямами та іншими деталями форми коартини, генерують у свідомості реципієнта різні психологічні реакції, різні сенси.



Отже, ми маємо достатні підґрунтя мислити, якщо це потрібно, кожний художній знак як системну цілісність, що має багаторівневу структуру, елементи якої також можуть розглядатися як знаки. Прийняття такого підходу відкриває важливі перспективи подальшого системно-структурного дослідження та герменевтичного пояснення художніх текстів

### ***3.5. Семантичні властивості художніх знаків***

До особливих властивостей художніх текстів, а отже і знаків звичайно відносять неможливість їх перекладання. Також зазначається необмеженість кількості знаків, які митець може використати у творчому процесі. Міркування про ці властивості вже стали банальними, але від цього не стали більш зрозумілими. Будуються вони, як правило, на дуже хисткому фундаменті: по-перше, на нічим не виправданій аналогії між знаками мистецтва та знаками штучних кодових наборів і, по-друге, на теоретично невизначеному терміні *переклад*.

Почнемо з того, що обмеженість кількості знаків у системі та

можливість прирівнювати значення окремих знаків одне до одного, а особливо таких, що належать до різних знакових систем – це якості, що повною мірою притаманні лише кодовим наборам. Під **кодами** ми розуміємо знакові засоби, що конструюються людиною і переслідують лише одну мету – зберігати і транспортувати (транслювати) повідомлення<sup>58</sup>. Коди є незрівнянно біднішими за природні мови, вони не мають такого величезного спектру соціальних і особистісних функцій, хоча ідея кодового інструментарію «підказана» саме природними вербальними мовами. Прагматика кодових знаків полягає у забезпеченні надійності збереження семантики тексту під час трансляції у часі та просторі. Саме з цією метою люди домовляються про застосування штучно обмежених наборів знаків, кожен із яких отримує суворо регламентовану семантику. Наприклад, літера «ц» – один із 33 знаків алфавітного коду української мови. Цей знак (SV) належить до типу конвенціоналів. Він має лише одне значення (DS), а саме – звук [ts], що стоїть на початку слова, наприклад у словах «цокати», «цмокаті», «цукруваті» тощо. Таким чином, цей знак підходить для письмового кодування звуку [ts] з метою його просторово-часової фіксації і трансляції.

Атрибутивна якість кодових систем – їх досконала нейтральність щодо змісту тексту. Йдеться про можливість зміни форми та фізичного субстрату знакових носіїв без втрати їх змісту, а отже і змісту всього тексту. Наприклад, письмовий знак «ц» може бути звичайно прирівняний до фонетичних знаків різних інших мов, наприклад – до німецького «z» чи латинського «c». Завдяки існуючій домовленості людей щодо зазначеної еквівалентності письмових знаків ми можемо коректно передати звучання німецького слова «Zeit» чи латинського слова «circum» у вигляді українських аналогів: «цайт» і «циркулум». Ті ж самі алфавітні знаки можуть бути безальтернативно перекодовані в систему телеграфних сигналів, тобто набудуть вигляду комбінацій коротких і довгих електричних імпульсів. Або їх можна однозначно перетворити на елементи азбуки Брайля, призначеній для обміну інформацією з сліпими. Сучасні комп'ютери нашпиговані кодами та програмами дій, що дозволяють конвертувати величезні масиви звичайних конвенціональних знаків у знаки машинного двійкового коду та назад за частки секунди.

---

<sup>58</sup> Підкреслимо, що термін *код* трактується в межах семіотичного підходу. Втім, це слово часто використовується в сучасній науковій та публіцистичній літературі в широкому і дуже розпливчастому значенні. Наприклад, часто говорять про так звані «коди культури» як про набори образів, стандартних думок, вірувань, цінностей, що визначають національну самоідентичність і підсвідомо регулюють соціальну поведінку. Таке застосування терміну приваблює своєю яскравістю, але навряд чи сприяє глибокому розумінню культури та соціальної психології.

На відміну від знаків алфавітного, телеграфного чи комп'ютерного коду, жоден справжній художній знак, яким би він не був за матеріалом, формою, масштабом та значенням, не може бути прирівняний до знака іншої системи. У цьому сенсі він зовсім не схожий на символи кодового набору. Але не слід думати, що подібного роду неперекладністю відрізняються лише художні знаки. Це звичайна та нормальна якість більшості знаків, які використовуються людиною.

Звернемося до звичайної словесної мови. По-перше, кількість знаків, що забезпечують її функціонування є практично необмеженою. Щоправда, звуковий склад словесно-мовленнєвого процесу лімітується стійким набором звукотипів (фонем) даної мовної системи. Однак використання слів та словосполучень, в тому числі утворення нових лексичних одиниць в процесі мовлення, не має практичних обмежень<sup>59</sup>. Це ще більшою мірою справедливо по відношенню до мовленнєвих форм, що утворюються комбінуванням слів і слово-сполучень. Таким чином, природні мови так само, як і мови всіх видів мистецтва – це системи з відкритими, потенційно безмежними запасами знаків.

По-друге, артефакти словесної мови, на відміну від продуктів штучних (кодових) знакових систем, характеризуються неперекладністю, у строгому значенні цього терміну. Точніше, ми маємо на увазі, що словесні тексти не здатні перекладатися з одної мови на іншу так само, як конвертуються знаки коду. Навіть типові звуки різних природних мов важко вдається приводити до спільного знаменника (це окрема проблема загальної лінгвістики). Що стосується слів та словосполучень, то для цих знакових одиниць можна підібрати в іншій природній мові лише приблизні еквіваленти. Якщо відповідний за значенням знак є відсутнім в лексиконі якоїсь мови, то практика мовленнєвого спілкування не перекладає, а просто запозичує необхідний елемент і починає використовувати як свій. Наприклад, становлення на теренах України системи вищої освіти обумовила запозичення латинських слів для позначення нових форм життя, як от: університет, студент, ректор, декан, екзамен, семінар, колоквиум тощо.

Синонімія слів, з одного боку, полегшує завдання пошуку еквівалентного знака, а з іншого боку, створює проблему вибору. Як, наприклад, можна точно перекласти українською мовою німецьке

<sup>59</sup> Можна зазначити лише дуже приблизні обмеження кількості словесних знаків. Так, наприклад, якщо не брати до уваги ідіом, а вважати тільки лексеми, то їх число у повсякденній практиці конкретної людини коливається від 30 (у «Людожерки Елочки» за свідченням І. Ільфа та Є. Петрова) до 2.000 (за пропозицією словника основного словникового запасу Е. Клетта (Grundwortschatz Deutsch. Штутгарт, 1971). Для довідки: загальна кількість слів сучасної української мови сягає приблизно 300.000 одиниць.

слово *der Bauch*? Як *живіт, черево, пузо, утроба, нутро*? У будь-якому випадку переклад одного природного знака в інший природний знак становить проблему, що передбачає творчу мовленнєву поведінку, засновану на знанні та інтуїції. Але ця проблема вирішується. Інколи дуже вдало. Існує велика практика перекладів з одних мов на інші, є професія перекладача, соціальні інститути, які забезпечують підготовку відповідних фахівців і т. д. Ймовірно, слово «переклад» має кілька значень, що змушує нас спеціально подбати про використання цього терміну.

Домовимося називати перетворення будь-якого природного знака на знак кодової системи **кодифікацією**; перетворення кодового знака однієї системи на кодовий знак іншої системи – **перекодуванням**; перехід від кодового знака до природного – **декодуюванням**. А під **перекладом** умовимося розуміти **знаковий метаморфоз**<sup>60</sup> тексту, який зберігає його основний, найбільш цінний зміст. Знаковий метаморфоз, тобто зміна форми (а іноді також матеріального субстрату і семіотичного типу) знаків, пов'язаний з потребою передати сенс знаків однієї семіотичної системи за допомогою знаків іншої семіотичної системи.<sup>61</sup> У таких випадках функціонує також програма перекодування. Але тут вона має суто підлеглу, інструментальну роль.

Візьмемо конкретний приклад. Уявимо, що український підприємець намагається домовитися з представником бушменів про постачання до Намібії партії цукрових буряків. Перед перекладачем, який їм допомагає, стоїть нелегке завдання. По-перше, в койсанській мові немає української фонемі [r], хоча є декілька подібних звукотипів. Отже слово «цукор» просто неможливо озвучити. Також у мові бушменів немає точного лексичного еквіваленту українському словесному виразу «цукровий буряк». Для рішення складного семіотичного завдання перекладач має знайти в койсанській мові знакові форми, що передають значення основних висловлень співрозмовників (наприклад: «Цукрові буряки – це солодкі коріння. Це дуже смачна і корисна рослина. З неї можна робити гарний напій. Прошу покуштувати і т. д.»). Чи будуть у разі такого перекладу якісь втрати інформації? Дивлячись, що вважати втратами. Якщо мати на увазі можливість перекодування як використання еквівалентності звуків, слів, словесних зворотів та інших елементів української та

<sup>60</sup> Від грецького *μεταμορφωσις* - перетворення.

<sup>61</sup> Цей вид перекладу Сусанна Лангер назвала міжсистемним. Існує також внутрішньо-системний переклад. Практично ми здійснюємо його щоразу, коли шукаємо синонім до слова задля досягнення різноманітності чи виразності тексту, тобто виконуючи якесь побічне, необов'язкове завдання мовленнєвого акту.

койсанської вербальних систем, то втрати можуть бути величезними (навіть незрівнянними із втратами буряка під час перевезення з Вінниці до Віндхуку). Але якщо перекладач спромігся знайти підходящі смислові еквіваленти висловленням співрозмовників, і вони зрозуміли один одного, і уклали договір, то кого вже хвилюють ті втрати? Цей напівсерйозний приклад наводить на серйозні висновки.

По-перше, текст вербальної мови, як і текст, утворений елементами будь-якої природної знакової системи, не може бути перекодований. Це пояснюється тим, що він утворений знаками, набагато складнішими за свою системною організацією, ніж знаки, прийняті у кодових системах. Це зрозуміло навіть при поверховому зіставленні: число символів коду завжди суворо визначено, а число символів природних систем є на порядки більшим і не піддається точному визначенню. Між одиницями однієї кодової системи можливі відносини відмінності чи тотожності, третього немає. Знаки природних вербальних систем перебувають у набагато більш складних відносинах. Наприклад, вони можуть бути більш чи менш подібними варіантами деяких прототипів. Значенням кодового знака є якийсь інший знак. А значенням природного знака виступають образи і поняття.

По-друге, вербальний текст, як і текст, утворений елементами будь-якої природної знакової системи, може бути кодифікований, тобто представлений з допомогою регламентованого набору символів кодової системи. Прикладом може бути запис фольклорної казки засобами міжнародної системи транскрипції, або запис народної пісні засобами італійської (круглої) музичної нотації. Зрозуміло, що при цьому кожен знак і текст в цілому зазнають неминучих і чималих смислових втрат.

По-третє, текст вербальної мови, як і текст, утворений елементами будь-якої природної знакової системи, може бути переведений, тобто перетворений в інший текст за допомогою знаків іншої природної семіотичної системи. Такий метаморфоз дуже сильно впливає на фонетичні особливості, морфологічну і синтаксичну структуру тексту. Він супроводжується великими змінами, а також і втратами значення окремих знаків на різних рівнях системного упорядкування тексту. Але загальний зміст перекладеного тексту як цілісного знаку не обов'язково виявляються біднішим за сенс вихідного тексту. Він може навіть стати більш багатим (більш правдивим, красивим, образно-виразним), а його прагматика може набути більшої ефективності.

Усі сформульовані висновки можна віднести до художніх знаків, зокрема до знаків музичної мови. Вони ще менш, ніж знаки вербальної

мови, схожі на кодові одиниці. Їхня кількість ще важче піддається кількісному визначенню. Їхній структурний порядок є ще більш складним. Їх значення є багат шаровими та плинними. Тому ніякі інші знаки так відверто не опираються кодовій трансформації, як знаки художні. Немає сумнівів у тому, що жодний художній текст ніякими зусиллями не може бути перекодованим в іншій художній текст. Нікому не вдасться *перекодувати* поетичний твір в музичний, музичний твір – у малюнок чи картину, картину – в танець, а танець – знову в артефакт словесного мистецтва.

Втім, художній текст піддається *кодифікації*. Такі можливості демонструють системи писемності, які створені людством для фіксації знакових артефактів поезії (ієрогліфічне чи фонетичне письмо), музики (невменна чи мензурально-лінійна нотація), танцю (графічні системи Артюра Сен-Леона чи Рудольфа Лабана та інші). У сфері образотворчого мистецтва існують системи технологічних рецептів і схем, які дозволяють кодифікувати дії майстрів образотворчого мистецтва. У цілому, теорія і практика кодифікації художніх текстів становить велику і ще недостатньо вивчену проблему семіотики мистецтва.

Що стосується можливостей перекладу творів мистецтва, то тут ми ще раз спеціально підкреслимо висновок, зроблений стосовно вербальних текстів. Всупереч поширеній думці щодо неможливості створення перекладу текстів мистецтва, ми стверджуємо, що насправді такий переклад є цілком можливим. Він не тільки є теоретично можливим. Він підтверджений широкою практикою мистецтва. Нагадаємо читачеві про деякі конгеніальні зразки літературного перекладу: «Фауст» Вольфганга Гьоте у перекладі Івана Франка, «Балади» Адама Міцкевича – Пентелеймона Куліша, «Пісня про Гайявату» Генрі Лонгфелло – Івана Буніна та ін. Пошлемося також на музичні версії літературних, драматичних, поетичних, живописних, скульптурних та архітектурних творів, створені Ференцом Лістом, Робертом Шуманом, Фредериком Шопеном, Гектором Берліозом, Модестом Мусоргським, Клодом Дебюссі, Мікалоюсом Чурльонісом та іншими композиторами. Значною є кількість художньо цінних екранізацій, тобто перекладів на мову кінематографії літературних творів («Цар Едіп» Софокла і П'єра Пазоліні, «Король Лір» («Рен») та «Макбет» («Трон у крові») Шекспіра і Акіри Куросави, «Гамлет» Шекспіра і Георгія Козинцева, «Солярис» Станіслава Лема і Андрія Тарковського, «Пропаща грамота» Миколая Гоголя і Бориса Івченко, «Кам'яний хрест» Василя Стефаника і Даніїла Осики та ін.)

Для всіх перекладів художнього тексту має виконуватися одна головна умова: новий текст, отриманий в результаті знакового

метаморфозу, повинен відповідати головній цілі, заради котрої був створений той оригінальний текст, що зазнав перекладу. Йдеться про те, що новостворений текст має здійснити такий самий художній вплив на реципієнта, як і оригінальний текст. Зрозуміло, що досягнення смислової тотожності двох художніх текстів, пов'язаних операцією метаморфозу, є недосяжною справою. Тому не може бути ніякого алгоритму перекладу художнього тексту на знаки іншої художньої системи. Саме тому переклад художнього тексту є діяльністю, що рівноцінна оригінальній творчості. Але вона не рівнозначна оригінальній творчості, оскільки підпорядкована особливому творчому завданню та регламентована формою і смислом вже існуючого мистецького артефакту<sup>62</sup>.

### ***3.6. Естетична якість та емоційний зміст художніх знаків***

На думку багатьох авторів, що приймають тезу про семіотичну природу мистецтва, у художній творчості використовуються знаки, особливість яких полягає не в їхньому матеріалі чи формі, і не у відношенні між знаком і денотатом, а власне у характері змісту, у самій семантиці знака. Розглянемо властивості, якими наділяють зміст художніх знаків<sup>1</sup>.

Споконвіку мистецтво пов'язують із категоріями естетичного почуття, переживання і судження. Справді, втілення цього особливого людського ставлення до світу є найважливішою функцією мистецтва в житті особистості та суспільства. Не зайвим буде уточнити, що естетичне ставлення не є специфічною якістю, яка властива лише сприйняттю мистецтва. Людина виявляє у світі і різноманітно втілює у природі своє естетичне ставлення до дійсності. Краса природного ландшафту, рослини або людської особи може пробудити естетичний відгук свідомості, який нічим не поступається враженню від найкращого майстерного виробу. Основними універсальними причинами естетичного відгуку людини на будь-який предмет є: а) позитивні реакції свідомості на фізично-речовинні якості предмета; б) особливі властивості форми предмета, зумовлені «абстрактними

<sup>62</sup> Обговорені властивості художнього перекладу неодноразово зазначалася в музикознавчих дослідженнях (роботи Романа Ингардена, Вячеслава Медушевського, Віктора Москаленка, Олександра Жаркова та ін.). Зазвичай проблема музичного перекладу усвідомлюється та досліджується як проблема обробки, перекладу, транскрипції та виконавської інтерпретації музичного тексту.



законами краси» (за виразом Георга Гегеля), тобто порядком, пропорційністю, симетрією, евритмією, врівноваженістю; в) утилітарною доцільністю форми, на яку чітко вказав колись Сократ.

У предметах мистецтва ці риси виражені більш виразно і послідовно у порівнянні з іншими продуктами людської діяльності. Очевидно, що загальну якість мистецтва – його естетичну привабливість – «успадковують» і окремі складові цього предмета, окремі знаки художньої форми.

Втім, не варто бути дуже категоричними в такому твердженні. Звернемо увагу на те, що існують твори мистецтва, які немов би «дражнять» наше естетичне почуття, піддають його випробуванню. Прикладами можуть послужити натуралістичні зображення людських каліцтв, фізичних мук, трупів, роз'ятих тіл, виконані віртуозним пензлем Леонардо да Вінчі, Андреа Мантеньї, Рафаеля Санті, Пітера Брейгеля, Ієроніма Босха, Франсиско Гойї, Георга Гросса, Сальватора Далі, Давида Сікейроса та ін. Чимало зразків подібного роду «пропонують» натуралістична література та кінематограф.

Музика меншою мірою схильна до експериментів із мало естетичним знаковим матеріалом. Але окремі пориви до створення форм, начебто позбавлених краси робили у свої часи і по-своєму Іоганн Себастьян Бах («ріжучі» дисонанси в органній хроматичній фантазії), Людвиг Бетховен (останні фортепіанні сонати), Ференц Ліст («Рок», «Ласло Телеки» та інші фортепіанні п'єси пізнього періоду), Морис Равель («Естампи»). Сміливіше та з більш усвідомленим бажанням порушити естетику «красивого звучання» вторгалися в мало обжиту музичним мистецтвом зону негативної образності Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Сергій Прокоф'єв, Дмитрій Шостакович, Ігор Стравінський, Бела Барток, Пауль Хіндеміт. Щоправда, їхні найбільш епатажні порушення норм формальної краси здаються сьогодні високо естетичними зразками порівняно з опусами деяких представників авангардизму (наприклад, епігонів сонористики). Незважаючи на те, що естетичні якості художніх текстів і знаків спеціально не досліджувалися в музикознавстві, ми можемо впевнено стверджувати наступне: здатність викликати естетичну реакцію, тобто практично «незацікавлене» задоволення свідомості самим актом сприйняття, є найважливішою, хоча і не специфічною властивістю художніх знаків і текстів.

Тепер подумаємо про другу з названих вище якостей – емоційний відгук на художній знак. Ця якість дуже помітно проявляється у музиці. Це дало привід для багатьох філософських суджень про музичне мистецтво. Так, скажімо, Г. Гегель охарактеризував музику як «мистецтво, що безпосередньо звертається до самого почуття».

Зауважимо, що один із «шарів» емоційного відгуку на художній знак ми щойно охарактеризували. Естетичне ставлення за своєю психологічною природою і є емоційним переживанням. Але чуттєвою насолодою не вичерпується весь емоційний ефект мистецького знаку. Він здатний пробуджувати також емоції особливої якості. Їх можна вважати відстороненими, піднесеними, умовними. Лев Виготський називав їх «розумними». Художні емоції ніби пропускаються крізь фільтри свідомості. Цей психологічний феномен точніше було б охарактеризувати як *переживання образів емоцій*, а не як безпосередній оцінно-регулятивний психічний процес. «Відображені» або, користуючись семіотичним терміном, означені емоційні переживання слід насправді вважати особливою якістю музичного семіозису. Особливою, але не виключною, тому що словесна мова та інші види знакової діяльності людей також дозволяють відобразити образи емоцій (почуттів) та вмикати відповідний психологічний режим «переживання-розуміння» мовленнєвого акту.

### **3.7. Знаки-символи.**

Немає жодної роботи з семіотики мистецтва, де не обговорювалося би питання про невизначеність і багатозначність художніх знаків (іноді мається на увазі одна і та сама властивість). Дійсно, це так. Згадані властивості важко не помітити. Вони проявляються універсально і стабільно. Про них свідчать багато фактів. Так, скажімо, автор художнього тексту і реципієнти зазвичай принципово відмовляються визначити словами значення тексту чи окремого знаку. А якщо вони намагаються це зробити, то їх висловлювання рідко виявляються тотожними, а часом бувають і цілком суперечливими. У цьому випадку гучно заявляє про себе порушена вище проблема перекладу художнього тексту. Вочевидь, неможливість перекодування художнього тексту та його багатозначність – взаємно пов'язані характеристики.

Ось ще один факт, встановлений колективним досвідом сприйняття мистецтва: один і той самий художній знак по-різному сприймається і переживається людиною в різні моменти часу, в різних обставинах життя. Цей ефект спостерігається навіть тоді, коли можна гарантувати абсолютну тотожність художнього знака чи тексту самому собі (скажімо, при відтворенні фонограми музичного твору). Як свідчить звичайний досвід сприйняття творів мистецтва, кожне

«прочитання» художнього знаку породжує нові нюанси його інтерпретації. Багатозначність та широка розпливчастість значення мистецьких знаків створює їм подвійну репутацію. Одні теоретики вважають художні знаки неповноцінними семіотичними об'єктами. Інші, навпаки, бачать у них найвищий, найскладніший і найрозвиненіший вид знаків.

Обговоримо спочатку першу думку. Відсутність у художніх знаків (SV) чітких понять-референтів (або десигнатів, DS), подібних до тих, що притаманні словам звичайної мови, ставить деяких учених у глухий кут і змушує характеризувати мистецтво як ущербну, неповноцінну семіотичну систему. Приміром, досить «нетверезу» думку про музичну мову та музичні знаки висловив (з незрозумілим посиланням на Юрія Степанова) Михаїл Арановський: «Знакова система – це така семіотична система, яка використовує для реалізації семіотичних завдань структури особливого типу – знаки. Саме тому вербальна мова (та її функціональні еквіваленти) є знаковою семіотичною системою. Музична ж мова є незнаковою семіотичною системою»<sup>63</sup>.

З логічного погляду, вислів «незнакова семіотична система» є типовим суперечливим поняттям (*contradictoriae concept*). Слово «семіотичний» (від грецького *semios*) у буквальному значенні як раз і означає «знаковий». Так само дивно в роботі авторитетного музикознавця виглядає словосполучення «незнакова знакова система». Незнакові семіотичні системи, до яких Арановський відносить і музику, розуміються ним (краще сказати – не розуміються, бо нічого розумного про них не сказано) як «... певний клас систем, що призначені для здійснення комунікативних процесів різного роду»<sup>64</sup>.

На противагу цій позиції, існує більш обґрунтований підхід у теорії мистецтва, який визнає художні знаки особливим типом семіотичних об'єктів. Найчастіше художні знаки отримують у цій видовій якості найменування *символів*. До поняття символу вдавалися класики естетичної думки: Готхольд Лессінг, Георг Гегель, Вільгельм Гумбольдт та ін. Зауважимо, що в контексті їхніх праць цей термін означав не знак певного виду чи типу, а знак взагалі (грецьке слово «*симболон*» буквально перекладається як *знак*). При вживанні цього терміну підкреслювалася така якість символів, як умовність форми знакового носія (SV) та конвенціональна природа їх значень.

Проти такого розуміння і використання терміну ми не маємо принципових заперечень. Дійсно, здебільшого знаки мистецтва

<sup>63</sup> Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. - М., 1974. С. 104.

<sup>64</sup> Там же

виявляють властивості конвенціональних засобів семіозису. Однак, потрібно зауважити, що слово *символ* несе в собі певний смисл, не врахований у представлених раніше класифікаціях, і поки що не обговорений в нашому дослідженні. Разом з тим, даний смисл є дуже важливим для розуміння специфіки знаків мистецтва.

Тому варто розглянути дуже уважно – що таке *художній символ*. Під цим виразом ми матимемо на увазі особливий тип знаків, який визначається не за фізичними, генетичними чи морфологічними ознаками, але має своє власне життєво-практичне і психологічне підґрунтя. Розгорнута, хоча й досить складна інтерпретація цього поняття дана Сергієм Аверинцевим: «Символ художній (грецьк. *symbolon* – знак, розпізнавальна прикмета) – універсальна категорія естетики, що найкраще піддається розкриттю через зіставлення з суміжними категоріями образу, з одного боку і знака – з іншого. У широкому смислі, можна сказати, що символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості, і що він є знак, наділений всією органічністю міфу і невичерпною багатозначністю образу»<sup>65</sup>

Зауважимо, що символ визначається тут через два родові поняття – знак та образ. Автор формулювання не уточнює – яким за своїми морфологічними властивостями (SV) має бути відповідний знак. Проте чітко визначаються властивості десигнату. Стверджується, що десигнатом символу є багатозначний образ, що має таку саму органічність, яка притаманна міфу. «Кожен символ – продовжує Аверинцев – є образ...; Але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність собі, то категорія символу робить акцент на іншій стороні тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутності деякого сенсу, інтимно злитого з образом, але не тотожного йому. Предметний образ і глибинний сенс виступають у структурі символу як два полюси, немислимі один без іншого (бо сенс поза образом втрачає свою чуттєву даність (у автора – «свою явленність» - С.Ш.), а образ поза змістом розсипається на свої компоненти)...». За думкою Аверинцева, предметний образ і глибокий сенс «породжують між собою напругу, в якій і є суть символу». [там же, с. 826].

У створену Аверинцевим картину становлення категорії символу внесений загадковий елемент, названий «глибинним змістом». Навколо нього далі обертаються різні міркування, з його допомогою визначається диференціація символу, алегорії та знака: «Сенс символу не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, у нього треба «вжитися». Саме в цьому полягає принципова відмінність символу від

<sup>65</sup> Аверинцев С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6, - М.: Сов. энциклопедия, с. 826-831.

алегорії: сенс символу не існує як раціональна формула, яку можна «вкласти» в образ і потім витягти з образу». Наслідками даних властивостей художнього символу є особливі стосунки щодо нього реципієнта і дослідника: «Смислова структура символу багат шарова і розрахована на активну внутрішню роботу реципієнта ... Сенс символу об'єктивно здійснює не як готівка, але, як динамічна тенденція: він не даний, а заданий. Цей сенс, строго кажучи, не можна роз'яснити шляхом приведення до однозначної логічної формули, а можна лише пояснити через співвіднесення його з подальшими символічними зчепленнями, які підведуть до більшої раціональної ясності, але не досягнуть чистих понять»<sup>66</sup>. [там же, с. 827]

Таким чином, за концепцією Аверинцева, художній символ – це знак, морфологічні та речовинні властивості якого не є суттєвими. Суттєвою властивістю символу автор вважає особливу складність знакового змісту (DS). Значення символу характеризується як образ. Але не будь-який образ, а такий, що глибоко пов'язаний з життям і картиною світу, відображеною у свідомості. Такою органічною єдністю є міфологічна свідомість.

Думається, що суть символів як особливих знаків ми можемо зрозуміти, заглибившись у етимологію цього грецького слова. Буквально слово *σύμβολόν* означало «кидати разом». Така несподівана етимологія пояснюється тим, що в давньогрецькій суспільній практиці існував звичай: коли двоє солідних громадян поліса уклали між собою угоду про дружбу та співпрацю, або про взаємні економічні зобов'язання, вони розламували навпіл якусь керамічну посудину на знак того, що домовленість відбулася. Частина цього розділеного навпіл предмета називалися *симболонами*. Важливість подібного предмета для людини була високою. Він не був простим і аксіологічно нейтральним знаком. Його сенс не вичерпувався простим значенням (DS = «знак конкретної угоди»). З *симболоном* пов'язувалися «глибинні», як казав Аверинцев, почуття та думки древнього елліна: спогади про подію, приємні чи тяжкі переживання, що з нею пов'язані, ставлення до людини, яка зберігає у себе вдома такий самий *симболон*, уявлення про честь та гідність громадянина полісу тощо.

У величезному морі різних знаків, створених людиною, символи становлять невелику, але помітну і значущу частину. Вони несуть у собі отой давньогрецький зміст *симболону*: особливе зацікавлене ставлення індивіда-інтерпретатора до знаку-образу, що виникає як наслідок ставлення до міфу, ідеї, уявлення, з якими цей знак-образ пов'язаний. До даної категорії знаків належать, наприклад, магичні

---

<sup>66</sup> там же, с. 827

знаки примітивних культур Австралійського континенту. Такими предметами-знаками слугують чурінги (churinga) – розмальовані дерев'яні пластинки і камінці, в яких, за віруванням австралійських аборигенів племені арунта, містяться душі померлих родичів. Ті самі чурінги, прив'язані до мотузки, яку люди арунта швидко розкручують над головою, є знаряддям<sup>67</sup> утворення дуже важливих в цій культурі музично-звукових символів, а саме – голосів померлих предків. Аналогічний смисл мали звуки шаманського бубна у відтворенні обрядів народів Східного Сибіру.

Очевидним є також символічний сенс візуальних знаків світових релігій: Зірки Давида для юдеїв, Хреста для християн, Півмісяця і Зірки для мусульман, знаку «Інь і Ян» для послідовників китайського учіння Дао тощо. Релігійні знаки дозволяють ясно осмислити суттєву різницю між символом та звичайним знаком. Наприклад, у культурі Індії з давніх-давен шанувався знак, який на санскриті мав назву *свастика*. У індуїстів, буддистів, послідовників джайнізму він асоціювався з побажанням удачі та благоденства. Імовірно, за своїм походженням він відноситься до типу іконічного знака, що мав своїм прототипом зображення сонця (як його малюють сучасні діти: коло, з центру якого радіально виходять промені). Незалежно від варіантів зображення, інваріантна структура знаку свастики викликала шанобливе ставлення людей на Сході та на Заході Євразії. Так це було доки *свастика* не була використана німецькими націонал-соціалістами як геральдичний знак цієї партії. Так невинний і добрий символ сонця став знаком людиноненависницької війни, геноциду, звірства, усіх найгірших проявів зла. Сьогодні цей знак, якщо він з'являється на очі порядної людини, викликає обурення, лють та протест. Інакше кажучи, символічний сенс цієї знакової форми різко змінився у середині ХХ століття. Але ще на початку цього віку для багатьох європейців цей знак взагалі не мав ніякого символічного сенсу. Хіба хтось, дуже освічений, міг знати, що це знак старовинної культури.

Ще один наочний приклад – артефакти у жанрі ікони в традиції християнства. З атеїстичної та повсякденно-практичної точки зору ікони – це зображення персонажів християнської міфології у відповідній обстановці. Їх можна оцінювати як знаки релігійного свідомості. З точки зору мистецтва – це твори живопису, засновані на принципі умовного, але все-таки міметичного (наслідувального) відтворення явищ дійсності. З цього погляду ікони – це іконічні

---

<sup>67</sup> Англійська назва цього музичного інструменту - bullroager (рев бика), також його звать «гуділка».

(просимо пробачення за вимушену тавтологію) за своїм морфологічним типом знаки певних образів і уявлень. Однак для віруючої людини ікона – це не просто знак християнської культури, і не просто знак образотворчого мистецтва, але в першу чергу – знак-символ, інтимно пов'язаний із глибоко вкоріненими у свідомості особистості та високо цінованими чуттєвими образами, емоціями, психічними станами, інтуїціями, поняттями, думками, фантазіями.

Підсумуємо: символи – це знаки з нескінченно ємним змістом, який є надзвичайно цінним для особистості людини. Саме тому якість високої духовної цінності одержує і предмет – носій (SV) такого важливого глибинного сенсу. Тому не слід дивуватися, що хтось цілує натільний хрестик або ікону. Не слід також нарікати, якщо хтось лютує, коли на його очах демонстративно спалюються священні книги – Біблію, Євангеліє, Коран, або хтось божевільний руйнує чудові твори мистецтва. В таких діях проявляється відношення не до самих предметів, а до тих неосяжно великих і важливих смислів, на які дані предмет натякають, які вони символізують.

### ***3.8. Особистісний сенс художніх знаків***

У психологів є свій досвід роздумів про властивості художніх знаків. Їхні думки також пов'язані з категоріями образу, сенсу, знака, значення. З психологічної літератури видно, що специфіку художнього знака спеціалісти пов'язують з його образним значенням. Складність встановлення такої специфіки полягає в тому, що образи пов'язані зі знаками різного типу. І самі вони є надзвичайно різноманітними. Відомо, що людська свідомість оперує: а) найпростішими образами відчуття; б) образами уявлень, які зберігаються у пам'яті; в) образами, які свідомість «конструює» з матеріалу, що зберігається у пам'яті (це образи уяви та фантазії); г) образами абстрактними, що нерозривно поєднані з поняттям (наприклад, образи геометричних тіл, образи фізичних властивостей щільності, провідності, зарядженості тощо). Які ж саме образи стають специфічним змістом мистецьких знаків?

Спробу вловити специфіку художніх образів і, отже, художніх знаків, що втілюють (відбивають) ці образи, зробили свого часу психологи так званого експериментального напрямку: Жан Піаже, Лев Виготський, Олександр Леонтьєв. Дозволимо собі навести фрагмент із невеликої, але дуже важливої статті Леонтьєва, де лаконічно висловлюється судження, характерні для всього згаданого напрямку

психологічного вивчення мистецтва. «Якщо подивитись на життя свідомості, на його динамічний стан – пише Леонтьєв – то, мабуть, головним протиріччям якраз і є розбіжність між тим, що я називаю «значенням», тобто суспільно-історичним досвідом, втіленим у знаряддя праці, соціальні норми та цінності, поняття мови... і того, що я називаю «значенням для мене», особистісним змістом.... У взаємозв'язку значення та особистісного сенсу полягає головна динаміка, я сказав би, головна драма, яку ми можемо констатувати, досліджуючи загальну динаміку свідомості людини»<sup>68</sup>. Вчений вважає, що свідомість людини має вирішувати двояке завдання. Перше з них – це пізнання явищ дійсності, знань про світ через систему значень, яка відбиває об'єктивний досвід суспільної людської практики. Друге завдання, за думкою дослідника, є «...набагато більш інтимним, воно ніби сховане, не кричить про себе, і про нього часто забувають. Це завдання на сенс, і воно теж двояке. По-перше, завдання на відкриття «значення для мене» моєї власної дії, моєї поведінки, мене самого і, по-друге, завдання вираження відкритого, знайденого... Особистісний сенс... зовсім не є єдиним, тільки для мене існуючим. Нам постійно доводиться вирішувати ці завдання на сенс. І я, природно, знайшовши розв'язання цього завдання у тому чи іншого зв'язку, стоячи перед тією чи іншою проблемою, перед тим чи іншим явищем дійсності, можу і з необхідністю ставлю перед собою завдання: допомогти у її вирішенні іншим, відкрити цей сенс іншим, тобто його передати. *Мистецтво і є та єдина діяльність, що відповідає завданню відкриття, висловлювання і комунікації особистісного сенсу дійсності, реальності*»<sup>69</sup>.

Леонтьєв та його однодумці мають рацію, акцентуючи саме особистісно-неповторну якість образного значення художнього знака. Але не будемо абсолютизувати евристичний потенціал такого пояснення. Візьмемо до уваги той зазначений самим вченим факт, що людська свідомість – це не лише індивідуальний світ, а й частина та відображення колективної свідомості. З цього випливає, що в ньому взагалі не може бути абсолютно індивідуальних знаків та значень і що в кожному акті знакової поведінки є якісь «атоми» суспільної свідомості. Мистецтво, як точно зазначив Леонтьєв, не обмежується виявленням особистісного сенсу дійсності лише перед свідомістю самої особистості, а передбачає «виведення його назовні», взаємодію з особистісним досвідом інших людей. Тому навіть самий унікальний, індивідуально-неповторний особистісний образ «шукає» знакову

<sup>68</sup> Леонтьєв А. Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. II. - М.: Педагогика, 1983. с. 237

<sup>69</sup> Там же



форму, що може мати хоча б мінімальне поза-особистісне соціально детерміноване значення. Так і з'являються художні знаки, частково всім зрозумілі, частково для всіх загадкові. Вони не піддаються прямому та безпосередньому розумінню, що вичерпується розпізнаванням значення. Тому вони й вимагають складної роботи свідомості: спостереження форм знаків, їх порівняння з іншими знаками, експериментального наділення їх значенням, «занурення» в різні сфери власного досвіду. Судження Леонт'єва вдало доповнюють теоретичний аналіз явища художнього знаку-символу, запропонований Аверінцевим. На нашу думку, Леонт'єв по-своєму конкретизує той компонент значення художнього знаку, який Аверінцев називав «глибинним змістом».

Розглянемо ще одну можливість виявлення специфіки змісту художніх знаків, яку надає нам поняття «образу». Не даремно воно так широко і ефективно використовується у науковій, педагогічній та публіцистичній літературі. Що можна сказати про властивості художнього образу, якщо він розглядається в семіотичному ракурсі, тобто як зміст мистецького знаку?

По-перше, художній образ генетично пов'язаний з досвідом **чуттєвого сприйняття** людини, а саме – з слуховими, зоровими, моторними, тактильними, смаковими, нюховими, а особливо – синестетичними образами. Однак, будь-який чуттєвий образ що претендує на роль художнього десигнату має бути психологічним явищем, доступним рефлексії. Тому ми маємо уточнити: десигнатами художніх знаків стають не скороминучі чуттєві сліди сприйняття, а більш стійкі «продукти» психіки. Йдеться про **образи уявлення**. Вони природно утворюються на основі багатьох конкретних сенсорних образів-слідів, що зберігаються в пам'яті людини, і при необхідності можуть бути викликані з пам'яті для того, щоб стати елементом когнітивних дій (спрощення, варіювання, комбінування тощо). Окрім цього, чуттєвий образ може бути результатом активної роботи **творчої уяви**. В такому разі він значно відступає від тих образів, які безпосередньо пов'язані з конкретним чуттєвим досвідом особистості. Однак, зауважимо, навіть фантастичні чуттєві образи неявним чином співвідносяться із зовнішнім світом.

По-друге, зміст художнього образу далеко не вичерпується чуттєвими уявленнями. Свідомість людини оперує також уявленнями, абстрагованими від чуттєвого досвіду, які підіймаються на високий рівень узагальнення цього досвіду і стають **поняттями**. Їх присутність в загальному змісті художнього знаку буває більш або менш помітною. Вона більш помітна, коли в художній текст якимось чином вплітається слово. Оскільки слово зазвичай несе в собі вантаж

поняття, останнє випромінює свій семантичний світ на образи уявлення, пов'язані з ними судження, систему оцінок (модальностей) і цінностей. Ці продукти свідомості – судження, модальності, цінності тощо – притягуються чуттєвими образами, поєднуються і складають разом те, що логічно буде назвати сенсом художнього знака.

Для того, щоб краще уявити різницю між образним змістом звичайних знаків і знаків художніх, порівняємо дві схеми. Перша схема (рис. 11) відбиває побудову звичайного знаку:

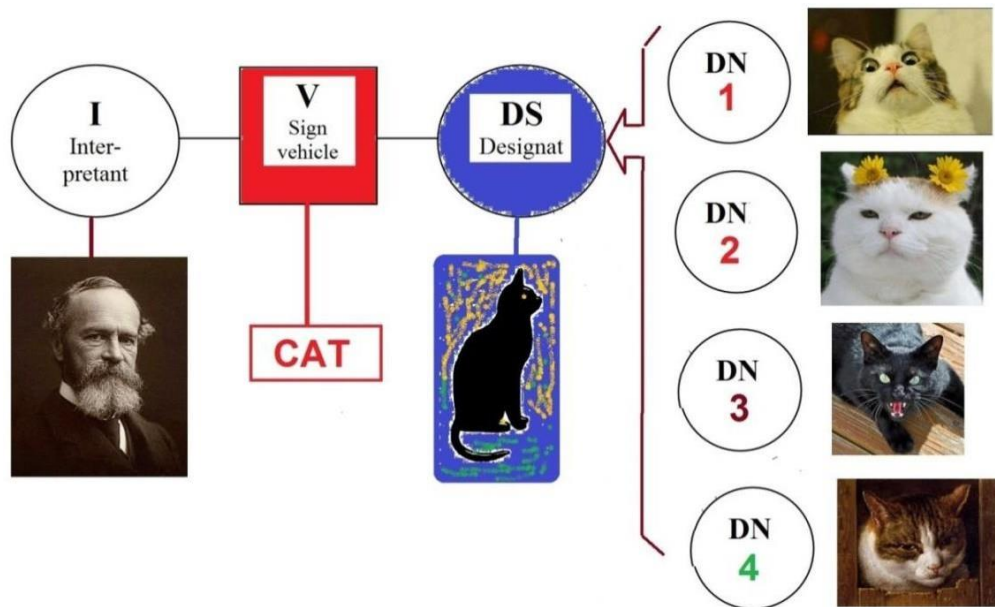


Рис. 11. Інтерпретація словесного знаку «cat».

На схемі представлені головні компоненти семіозису англійського словесного знаку «**cat**», яким інтерпретатор (в даному разі – Чарльз Пірс) може позначити в мовленнєвому спілкуванні будь-яку кішку. Розглянемо спочатку портретні зображення кішок. Припустимо, що саме з цими кішками Пірс був особисто знайомий. З якоюсь із них він зустрічався регулярно, коли викидав сміття (1); якась регулярно приходила до нього в гості (2), одній з них він якось ненавмисно наступив на хвіст (3). У цьому ряду відомих Пірсу кішок була також і одна, намальована олією на полотні (4). Всі ці конкретні образи є дуже різними. Вони відрізняються яскравістю, мірою стійкості, емоційним забарвленням, ціннісним ставленням та іншими властивостями. Проте, всі вони є потенційними денотатами (DN1, DN2, DN3, DN4), якщо виникнуть умови для семіотичного процесу.

У силу природної роботи, що постійно велася в психічному світі Чарльза Пірса, у «підвалинах» його свідомості сформувався узагальнений зоровий, звуковий, тактильний, загалом – чуттєвий образ кішки взагалі. Він представлений на схемі темним силуетом, хоча насправді ми не знаємо, як він «виглядає» у психічному світі

засновника семіотики та інших людей. Але це й байдуже. Важливо, що цей образ має якість сталого уявлення. Він може бути активований за бажанням індивіда. Із ним можна щось робити. Наприклад, можна думати, зіставляючи уявлення про кішку з образами інших живих істот і ситуацій. Інколи образ уявлення стає десигнатом (DS). Для цього він має отримати зв'язок (асоціацію) з якимсь іншим предметом – ідеальним (якщо семіозис відбувається у внутрішньому контурі свідомості) або матеріальним (якщо передбачається знакова комунікація з кимось іншим). У нашому прикладі умовно асоційованим с DS (узагальненим уявленням про кішку) предметом стала звукова і/або графічна форма «cat». Вона служить «знаком-переносником» (SV). Наявність такого пов'язаного з образом предмета, нехай навіть зовсім умовного, дає можливість виявити назовні свої думки, довести їх до свідомості іншої людини, яка знає про прийнятий у суспільстві зв'язок словесного знака «cat» з класом реальних кішок. Це нікого не бентежить, тому що у всіх людей приблизно однакове уявлення про це явище природи.

Тепер розглянемо зміст художнього знаку, представлений на рис. 12.

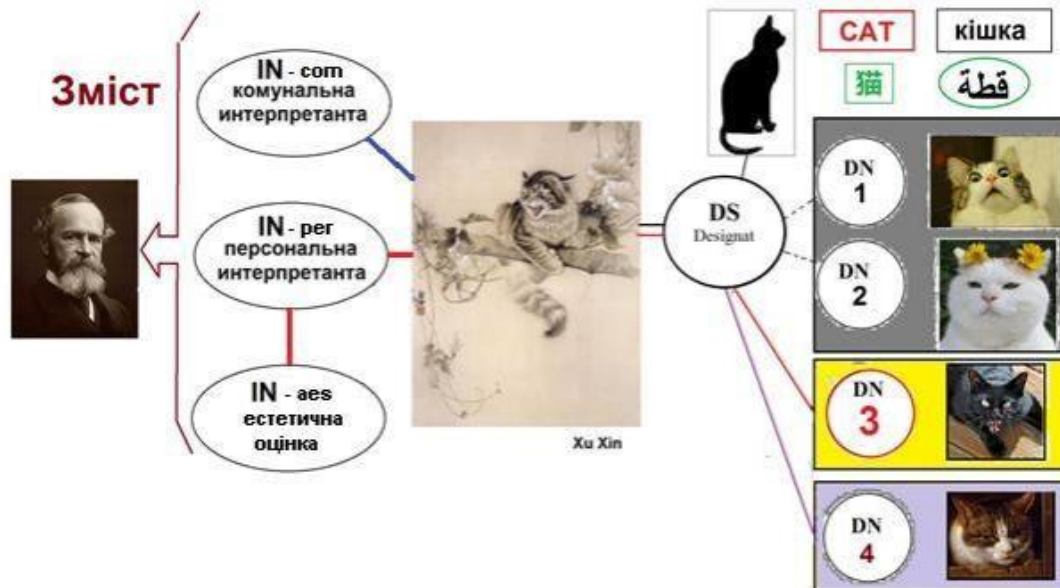


Рис. 12. Інтерпретація художнього знаку

Знаковим носієм у цій семіотичній ситуації виступає малюнок китайського художника Су Сіня (Xu Xin). Уявімо, що цей предмет привернув увагу Чарльза Пірса. Він побачив, що нанесена тушшю на папір графічна форма має високий рівень міметичності. Такі зображення часто, хоч і не дуже обґрунтовано з теоретичної точки зору, називають реалістичними. При цьому мається на увазі високий ступінь подібності зображення та якоїсь форми видимого фізичного

світу. Можна не сумніватися, що у пам'яті Пірса моментально знайдеться узагальнений образ тварини такого виду. Цей швидкий процес може супроводжуватися активізацією абстрактних звукових чи графічних знаків, появою гранично лаконічних актів «внутрішнього мовлення» типу: «От кішка». Такий самий семіозис має відбутися в психічному просторі будь-якої людини, незалежно від того, де саме вона знайомилася з кішками – у США, Україні, Китаї чи стародавньому Єгипті. В цьому процесі малюнок Су Сіня отримує функцію іконічного знаку. Комунальні (загальнолюдські) десигнати цього знаку будуть у всіх реципієнтів якщо не повністю однаковими, то близькими, подібними. А словесні знаки-підкріплення будуть при цьому зовсім різними, у кожного – своїми, взятими зі своєї рідної мови.

Реакція свідомості Пірса на малюнок Су Сіня, звичайно, не обмежиться тільки описаною вище семіотичною процедурою виявлення значення певного графічного предмету, сприйнятого як знак. Його реакція торкнеться більш глибоких шарів власного психічного світу. Йдеться, зокрема, про те, що сприйнятий Пірсом знак-малюнок (і у цьому є головна особливість будь-якого художнього знака) апелює не тільки і не стільки до узагальненого чуттєвого образу предмета, скільки до тих конкретних чуттєвих образів, що збереглися у пам'яті реципієнта. Причини утримання у пам'яті конкретного чуттєвого образу (котячої морди, муркотання, кольору хутра, пластики рухів та ін. властивостей) бувають різними. Як правило, вони пов'язані з сильними емоційними переживаннями, незвичайністю і високою суб'єктивною значущістю події чи предмету. Припустимо, що зображення кішки на малюнку Су Сіня викликало у Пірса спогад про конкретну подію в його житті. Можливо він, будучи ще дитиною, вперше зіткнувся з розлюченою твариною. Причому чинником люті кішки був сам маленький Чарлі. Граючи з нею хлопчик захопився, і розлютив хижачку, змусив її відбиватися від мучителя. Подібний гіркий досвід життя є багато в кого. Цей життєвий досвід реципієнта Пірса може бути реанімований майстерним малюнком, який правдиво передав психофізичний стан зображеної тварини. Разом із життєвою ситуацією, витягнутою з пам'яті за допомогою малюнку, у особистості оживають певні емоційні реакції здивування, переляку, фрустрації; етичні переживання провини та каяття; думки про мінливість та непередбачуваність поведінки домашніх вихованців. На горизонті свідомості можуть з'явитися різні образні асоціації, скажімо: з тиграми, побаченими в зоопарку; розлюченими людьми (асоціації за подібністю), добрими собаками (асоціація за різницею). Окремо відзначимо можливу в подібних випадках асоціацію з іншими художніми зображеннями котів (наприклад, з картинами гол-

ландських живописців Корнеліса де Воса «Бійка кішок у коморі» – за подібністю, або Сафтлевена Корнеліса «Кішка, що визирає у віконце» – за відмінністю).

Асоціацію образів інколи можливо постеріорі пояснити, але неможливо передбачити, бо, як відомо, асоціюватися може що завгодно з чим завгодно. Тому ми не підемо далі в наших припущеннях щодо чуттєвих образів, модусів емоції, оцінок, понять і навіть розгорнутих суджень, які можуть з'явитися у людини внаслідок сприйняття малюнку Су Сіня. Відзначимо тільки, що ці компоненти реакції складають, так би мовити, персональну інтерпретанту (I per.) художнього твору як знаку. Це його специфічний зміст. Його можна охарактеризувати також як «глибинний сенс» (за Сергієм Аверінцевим чи Леоном Акопяном) або «особистісний сенс» (за Олександром Леонтьєвим).

Однак, і це ще не все, що потенційно містить в собі художній знак. Дуже ймовірно, що малюнок Су Сіня так сподобався Пірсу, що він захотів його купити, навіть за чималі гроші. Можливо жінка вченого була неприємно здивована і запитала: «Нащо воно тобі? Краще купи собі живу кицю». На це вчений міг відповісти: «Жива кішка – це добре. Але я хочу мати цей малюнок в кабінеті. Буду кожний день милуватися, споглядаючи гру тонких ліній і плям, окремі спалахи кольору, дивну врівноваженість порожнього простору та фігур на площині малюнку. Буду дивуватися умінню художника точно передати психологічне враження від побаченого фрагменту життя. Буду думати про знаки і значення, про смисл природи...» тощо. Така особистісна реакція на художній знак може бути охарактеризована як естетична<sup>70</sup> або гедоністична<sup>71</sup> оцінка. Позначимо її як *IN-aes* (Interpretante aesthetic).

Зазвичай вона деяким чином, хоча і не дуже істотно залежить від того, що саме означається (тобто від десигнату DS). Наприклад, діти, квіти, янголи, місячне небо – це такі художні десигнати, які дуже рідко викликають у людей негативну естетичну реакцію. Виключення бувають, але вони тільки підтверджують правило. І все ж таки, естетичну оцінку можна виділити як відносно самостійний компонент особистісного змісту знаку. Досвід мистецтва орнаменту, можливо найстарішого в історії людської цивілізації виду художньої творчості, свідчить про те, що доступні зоровому сприйняттю форми, які не мають ясного значення, цінуються людьми наперед усе тому, що викликають задоволення. Аналогічну реакцію може викликати так

<sup>70</sup> Слово αἰσθητικός (*естетикос*) перекладається з давньогрецької мови як «доступний чуттєвому сприйняттю», «чуттєво сприйнятливий».

<sup>71</sup> Від давньогрецького ἡδονή (*гедоне*) - насолода, задоволення.

зване «абстрактне мистецтво», тобто такі знакові предмети, що в принципі не розраховані на однакову комунальну інтерпретацію (тобто, вони практично не мають певних десигнатів).

Зазначимо, що музика часто трактувалася і зараз інколи трактується як мистецтво, що подібне орнаменту. Нібито змістом музичних знаків і текстів є естетичний відгук на якість звукової форми. Звичайно, такий погляд на музику є однобічним і недостатнім для її інтерпретації, хоча й небезпідставним

Наведена схема та надані пояснення не можуть відобразити весь складний процес утворення і функціонування художнього знака. Однак, сподіваємося, вони дозволили хоча би в загальних рисах накреслити головні вузли психологічного механізму художнього семіозису.

### **3.9. Умови розуміння смислу художніх знаків**

Уточнимо ще декілька важливих питань щодо семантики художніх знаків. Перше питання є навмисно спрощеним: де знаходиться зміст художнього твору? Багатьом наївним людям, особливо тим, хто має за плечами досвід мистецької освіти, здається, що зміст художнього твору міститься у формі даного твору. Таке уявлення є цілком невірним. З наданих вище пояснень слідує, що зміст художнього твору як знаку чи тексту не міститься у формі знакового предмету (SV). Він знаходиться у психічному світі людей, які створюють, сприймають, або пригадують художній текст.

Щоправда, здатність людини до розуміння художнього змісту знаку істотно залежить від його формальних властивостей. Ця теза є дуже важливою для герменевтики мистецтва. Опіраючись на таке теоретичне уявлення, герменевт може будувати свої здогадки про сенс художнього знаку, зокрема про його особистісний сенс, виходячи з результатів аналізу: а) реакції особистості на даний знаковий предмет (тобто, аналізу IN-com, IN-pers, IN - aes); б) устрою знакової форми, від якого, звичайно, залежить весь комплексний зміст знаку.

Друге питання: яким має бути знаковий предмет-посередник, щоб він міг донести до свідомості інших людей, виявити «для всіх» особистісний образний сенс? Адже для того, щоб стати повноцінним знаком для всіх, художній знак має бути зрозумілим без додаткових пояснень. У ньому, очевидно, має бути закладена програма «саморозкриття» десигнату. Зрозуміло, що такою програмою не може

бути жодна конвенція, жодна раціональна домовленість між людьми. Вона неможлива не просто з якихось технічних причин, а саме тому, що художні знаки навантажені «глибинними смислами». Будь-яка спроба домовитися про них за допомогою інших знаків неминуче веде до того, що глибинний сенс зникає, і на поверхні осмислення художнього знаку інтерпретатором залишається тільки загально-прийнятий десигнат використаної знакової форми.

На нашу думку, умовами опанування людиною глибинного сенсу художнього знаку є: а) досвід особистого життя (зокрема – знання знаків і уміння ними оперувати), який відповідає досвіду, покладеному в основу створеного художнього тексту; б) достатні сенсорні та інтелектуальні здібності інтерпретатора знаку; в) установка сприйняття, згідно з якою знакові предмети мистецтва, окрім загальнозрозумілої вказівки на узагальнені образи і поняття, мають властивість вказувати на психічний світ людей, які встановили спілкування за допомогою художніх знаків.

Ніяка, навіть найвправніша, закладена геніальним автором у формі знака/тексту програма «саморозкриття» його змісту не спрацює, якщо у тих, хто сприймає, немає належної готовності (здатності) і бажання (спрямованості) скористатися цією програмою. Як сприймають художній знак діти чи мало розвинені, малообдаровані реципієнти? Вони ставляться до художнього знака як до знака звичайного, що апелює до простих понять і уявлень. Для дитини, наприклад, ікона «Спаса» пензля Феофана Грека – це портрет суворого бородатого дідуса. Для пострадянського нувориша, який випадково заблукав у Лувр, «Венера Мілоська» – постать якоїсь напівголої жінки з ампутованими руками. У подібних випадках десигнати іконічних художніх знаків легко прочитуються інтерпретаторами, а глибинні сенси залишаються нереалізованими. Тобто, спрацьовує тільки найпростіший знаковий механізм, який виявляє лише поверхневий шар змісту художнього знака. Можна сказати, що у таких випадках знаковий предмет (SV) спрацьовує як звичайний знак, але не функціонує як знак художній.

Показовою є й інша ситуація, коли автор предмета не пов'язує з ним художнього значення. Однак, при умові, що предмет потрапляє у відповідний контекст, скажімо, на виставку художніх творів, або у поле зору фанатичного шукача глибинних смислів мистецтва, то цей предмет може почати працювати (іноді несподівано для свого творця) як художній знак. Такий «фокус» яскраво продемонстрував артистиному світу американець французького походження Марсель Дюшан, який у 1917 році виставив у художній галереї скульптурний твір «Фонтан». То був звичайний керамічний пісуар, зроблений на фабриці. Але він був поставлений на постамент, на кшталт скульптурного твору. Хтось визнав вчинок артиста образливою витівкою, хтось жартом чи дивацтвом. Однак знайшлися також

знавці мистецтва, які оцінили цей артефакт як талановитий художній твір у дусі естетики дадаїзму – модної в ті часи художньої течії.

На подібному ефекті засновані бешкетні містифікації, злісні шарлатанства, а також щирі помилки митців, які нерідко відбувалися у ХХ столітті. Нехитрий прийом експлуатації установки на встановлення символічного сенсу є основою псевдоноваторства у сучасному мистецтві. Щоправда, для того, щоби якісь предмети гарантовано «зазвучали» як ємні символи, потрібно створити для них солідний пара-художній контекст: виставки, фестивалі, інсталяції, презентації, маніфестації, а також багато химерних слівес у пресі, в професійних статтях і книгах.

Подібну ситуацію змодлював американський кінорежисер Роджер Корман у комедійному трилері «Відро крові» (A Bucket of blood). У фільмі іронічно подано кошмарну історію психопата, який випадково вбив кота, обмазав його глиною та представив цей сумнівний артефакт групі малоосвічених «шанувальників мистецтва». Отримавши гаряче схвалення компанії, безумець став виготовляти тим самим засобом нові експресивні «скульптури», але вже з людських тіл, одержуючи все більшу артистичну славу. Натяк авторів картини є прозорим: твором мистецтва може бути визнаний будь-який предмет, якщо є хтось, хто знаходить зміст в цьому предметі (а насправді у своєму психічному світі) і голосно про це заявляє.

Виявлені властивості художнього знаку пояснюють, таким чином, вид практики, яка перебуває на межі між справжнім мистецтвом і псевдомистецтвом. Ми би назвали таке явище «грою в мистецтво». Така лінія артистичної поведінки проявилася наприкінці ХІХ на початку ХХ століття (Фумізм, дадаїзм, сюрреалізм, футуризм) Вона виявила цікаву в теоретичному аспекті закономірність: чим більш щільно зроблений артефакт пов'язується зі звичайною атрибутикою мистецтва (рамою картини, постаментом, виставкою, сценою, музичним інструментом, церемонією концерту), і чим менше форма знака виявляє певні загально зрозумілі значення (IN-com), тим легше придумати для неї «глибинний сенс». І якщо комусь пощастить вигадати знаки, *не схожі ні на що*, то вони починають означати все, що завгодно. Тому в принципі ніщо не заважає комусь стверджувати, *ніби не схожі ні на що знаки* відображають щось дуже велике, дуже глибоке, дуже значуще, містичне і незбагненне для простого розуму (Згадаймо геніальні картини-шаради Казимира Малевича «Чорний квадрат на білому тлі» і «Біле на білому тлі», або п'єсу для фортепіано Джона Кейджа «4'33"», в якій немає жодного музичного звуку).



Якщо врахувати зазначені найважливіші психологічні обставини, то виходить, що художній знак – це не стільки особливий тип форми знакового носія (хоча форма, як і її матеріальний субстрат далеко не байдужі для змісту), скільки функція, що реалізується лише за умов психологічної готовності та відповідної установки сприйняття. Більше того, іноді навіть однієї установки достатньо для «чудесного» перетворення звичайного предмета на художній знак.

Отже, ми розглянули художні знаки у порівнянні з іншими семіотичними об'єктами і виявили низку їх особливих і специфічних якостей. Тепер, відштовхнувшись від встановлених положень, перейдемо до характеристики власне музичних знаків.

## РОЗДІЛ IV

### ЗНАКОВА ПРИРОДА І МОВНА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

#### *4.1. Знакові властивості музичного мовлення.*

Завдання даного роділу – розглянути більш детально властивості музичних знаків і уточнити тим самим положення музичної герменевтики щодо розуміння музичних текстів.

Термін *музичний знак* вже знайшов застосування у спеціальній літературі (наприклад, у працях Кофі Агаву (Agawu), Ірини Беленкової, Володимира Гошовського, Ярослава Їранека (Jir|nek), Олександра Козаренка, Ігоря Пясковського, Марка Рейбрука (Reybrouck) та ін.). У загальному вигляді *музичний знак* має бути визначений як *фізично актуальний* або *уявний звуковий предмет*, що має усі *властивості художнього знаку*. У цій згорнутій дефініції зазначено найпомітнішу особливість музичних знаків: їх предметні репрезентанти (SV) виготовлені зі звукового матеріалу. Однак словесні художні знаки, з яких складаються тексти літератури та поезії, також є звуковими. Отже, специфіка музичних знаків, імовірно, обумовлена певними особливостями їх звукової форми і змісту (семантики).

Розглянемо звукові знаки музики у порівнянні зі знаками вербального мовлення. По-перше, звернемо увагу на те, що музична мова не обмежується в матеріально-речовому відношенні тими можливостями генерації звуку, які надає їй природа людського організму, зокрема будова вокально-артикуляційного апарату. Музичне мовлення помітно відрізняється від словесного мовлення широким використанням спеціальних інструментів, призначених для утворення звуку. Не може не дивувати розмаїтість предметів навколишнього світу, пристосованих людиною для продукування акустичного матеріалу музики. Історія музичного інструментарію створює враження, що з перших кроків свого культурного розвитку людина старанно перевіряла все, що попадає під руку на здатність бути генератором звуку. Внаслідок багатовікової випробувальної діяльності склався найбагатший фонд звукового матеріалу, що старанно зберігається у музичному інструментарії народів світу.

Властивості музичної мови багато в чому залежать від цього матеріалу, отже, у кожному конкретному випадку – від інструменту та його звукогенераційних можливостей. Оскільки зараз нас цікавлять найбільш універсальні закономірності музичної мови, ми можемо відволіктися від унікальних особливостей конкретних музичних інструментів, а також від особливостей їх родів, видів, класів і сімейств і рушимо далі шляхом зіставлення властивостей музичної та звукової словесної мови.

Спорідненість словесної мови та музики не обмежується подобою їхнього матеріального субстрату. Ще тісніші родинні узи визначаються формальною (морфологічною) подобою їх знакових засобів. Недарма в понятійному арсеналі музикознавства та лінгвістики використовується один і той же термін – **інтонація**, що відображає матеріально-предметні та формальні якості звукового мовлення. У найзагальнішому сенсі інтонація визначається як «...1) Ритмомелодійний лад мовлення, що залежить від підвищення або зниження тону при вимові. 2) Тон, манера вимови, що виражає почуття, ставлення до предмета висловлення»<sup>72</sup>.

Більш спеціальний лінгвістичний погляд на мовленнєву інтонацію виявляє значно більше її властивостей і, отже, параметрів зміни якості звукового процесу. У класичній праці з загального мовознавства Олександра Реформатського сказано наступне: «Інтонація відноситься до просодичних елементів мови, і це явище складне. Вона складається: а) з підвищення та зниження голосу; це мелодика мовлення, що має в кожній мові свій малюнок. (...); б) із співвідношень сильних і слабких, довгих і коротких складів, що саме по собі є фактом такту, але в межах фрази надає їй ритм. (...); в) зі швидкості або повільності протікання мовлення в часі, з прискорень і уповільнень, що утворює темп мовлення; г) із сили або слабкості вимови, з посилення і ослаблення видихання...; д) із наявності або відсутності внутрішніх фразових пауз, які можуть виділяти окремі частини фрази або ділити фразу на напівфрази (...); е) із загального тембру висловлювання, який залежно від цільової установки висловлювання може бути «похмурим», «веселим», «грайливим», «зляканим» і т. д.»<sup>73</sup>.

Сформульовані мовознавцем сторони інтонації словесної мови – мелодика, ритм, темп, гучність, фразування та тембр – усі без винятку відносяться також і до музики. Це дозволяє лінгвістам та філологам теоретично обґрунтовано говорити про «музику мовлення». У

<sup>72</sup> Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. – Київ: Гол. ред Української рад. енциклопедії, 1977, с. 291

<sup>73</sup> Реформатский А.А. Введение в языковедение/Под ред. В.А. Виноградова. - М.: Аспект Пресс, 1996.- 536 с. С. 102-103.

повсякденному розумінні цей вираз може бути пов'язаним з естетичним враженням від вербально-звукового процесу, зі смаковими судженнями, скажімо, про м'яку співучість української та італійської мов, енергійність німецької мови, карбовану ясність латині тощо.

Крім того, інтонація – це така якість вербального мовлення, що відкриває величезні можливості передачі сенсу. Прекрасно про змістовні можливості інтонації висловився Олексій Лосєв: «Вона (інтонація – С.Ш.) не тільки сприймається разом із тими словами, які мають місце в комунікативному процесі, але, мабуть, сприймається навіть раніше окремих слів. (...) Інтонація буває байдуже-прозова, емоційна або ефективна, спокійно-врівноважена або неспокійно-шукаюча, холодна або інтимна, лекційно-роз'яснювальна або збуджено-агітаційна. Те саме слово чи група слів може бути: оповіданням, питанням, спонуканням, здивуванням, побажанням, благанням, наказом»<sup>74</sup>.

Далі Лосєв висловлює ще більш важливе судження, що розкриває мовно-граматичні функції інтонації: «Різні інтонації однієї й тієї ж фрази можуть зробити одне й те саме слово підметом, і присудком, і доповненням. Одне й те саме слово, внаслідок тієї чи іншої інтонації, може бути елементом предикативним, атрибутивним, опозитивним, одним словом чи цілою фразою. Інтонація є поняття і фонологічне, і морфологічне, і синтаксичне, і риторичне, і стилістичне. (...) Простими звуками, що нічого не говорять, або якимось непомітним підвиванням, підвищенням і зниженням незначного звуку, або темпом вимовного звуку, або якою-небудь невловимою ритмікою можна висловлювати цілі фрази, в яких той, хто вас слухає, відразу знайде і підмет, і присудок, і підрядне речення, і взагалі будь-яку граматичну, мовну категорію. І все це без слів, без морфології, без синтаксису, без будь-якої граматичної науки і взагалі без будь-якої науки про мову»<sup>75</sup> Це яскраве висловлювання Лосєва завершується виразною гіперболою. Вчений зазначив, що інтонація – це мовно впорядкована якість мовлення, що робить мовлення частково зрозумілим навіть без «допомоги» слів та словосполучень, цього основного засобу вербальної комунікації. Інтонація мовлення ніби сама породжує граматику, морфологію, синтаксис, семантику, тобто свою власну мовну організованість. Ця думка є дуже важливою для розуміння природи музичного знаку і устрою музичної мови.

Враховуючи багатосторонню подібність музики та словесної інтонації, ми маємо підстави припустити, що музична інтонація також

<sup>74</sup> Лосєв А.Ф. Знак, символ, миф: Труды по языкознанию. - М.: Изд. Моск. у-та, 1982. С. 21.

<sup>75</sup> Там же, с. 22

підпорядкована певним граматичним закономірностям. Багато чого у розробці даного припущення вже зроблено завдяки старанням Бориса Асаф'єва, Ганса Еггебрехта, Антоніна Сіхри, Болеслава Яворського, та інших вчених, які дали зразки інтонаційно-мовленнєвого аналізу музичної форми, розпочали побудову музично-інтонаційної морфології, теорії синтаксису, семантики та прагматики. Розглянемо укорінене у музикознавстві поняття інтонації в семіотичному аспекті.

В літературі стало звичним характеризувати музичну мову як мову інтонаційну. У строгому сенсі слова *мова* не може бути інтонаційною або неінтонаційною, бо мова взагалі не звучить. Вона не сприймається ні слухом, ні зором, ні якимось інакше. Звучить лише *мовлення*. Лише воно має матеріально-звукове буття. Тому вираз *інтонаційна мова* можна прийняти хіба що як редуковане словосполучення, коли його сенс тотожний виразу «мова музичного інтонування» або тоді, коли маються на увазі типові елементи музичної мови, які являють собою слухові (звукові) абстракції.

Інша термінологічна проблема є в тому, що слово *інтонація* було запропоновано Б. Яворським, і нерідко вживалося іншими вченими у значенні знакової одиниці музичної мови. Олександр Сохор спеціально виділив це значення слова *інтонація* у своїй статті для «Музичної енциклопедії»<sup>76</sup>. Правда, йому не вдалося дати ясної та несуперечливої дефініції цього поняття. Почав він, як кажуть, «на здоров'я», а скінчив «за упокій». На стор. 552 він назвав інтонацію «семантичною одиницею в музиці» і визначив її як «кожне з найменших конкретних поєднань тонів у музичному висловлюванні, що має відносно самостійне виразне значення». А на наступній сторінці заявив: «...представляється обґрунтованою думка, згідно з якою, на відміну від слова, інтонація не може бути названа знаком, а «інтонаційна мова» – знаковою системою». Але якщо інтонація – не знак, то вона й не «семантична одиниця»<sup>77</sup>. Все ж, не зовсім впевнене визнання Сохором лінгво-семіотичного сенсу цієї категорії має високу наукову цінність. Зокрема, приваблює така думка автора статті: «Інтонацію іноді метафорично називають музичним «словом» (Б.В. Асаф'єв). Упорівняння музичної інтонації слову в мові частково обґрунтовано (! – С.Ш.) рисами їхньої подібності за змістом, формою та функцією. Інтонація подібна до слова як коротке з'єднання звуків, що має певне значення, яке з'явилося у процесі спілкування людей і являє собою таку ж смисловою одиницю, яка може бути виділена зі звукового потоку. Подібність полягає в тому, що інтонації, як і слова, є елементами

<sup>76</sup> Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. - Москва, Том 2, 1973-1982. с. 552-553

<sup>77</sup> Там же, с. 553

складної, розвиненої системи, що функціонує у певних соціальних умовах. За аналогією зі словесною (природною) мовою, система інтонацій (точніше – їх типів), що зустрічаються у творчості будь-якого композитора, групи композиторів, у музичній культурі якогось народу тощо, умовно може бути названа «інтонаційною мовою» цього композитора, групи, культури»<sup>78</sup>

Далі Сохор вказує на відмінності між музичною інтонацією (в обумовленому значенні) та словом, які мають свідчити про умовність семіотичного розуміння інтонації. Але ці відмінності можуть бути за бажання інтерпретовані як внутрішньовидові, тобто як різниця між знаками різного типу. Отже, ми приймаємо традиційне розуміння *інтонації* як знаково-семантичної одиниці музичної мови. Разом з тим, багатозначність терміна *інтонація* – факт не корисний для теоретичного дослідження. Щоб виділити спеціальний семіотичний аспект цього терміна, скористаємося словом *інтонема*, запозиченим з лексикону лінгвістики. Це слово вже знайшло застосування у музикознавчих роботах Михаїла Арановського, Бруно Неттла (Nettl), Олександра Сокола, Мориса Бонфельда у значенні, близькому до «типу інтонації» в розумінні О. Сохора.

Для того, щоб краще зрозуміти специфіку музичного інтонування, його звичайно порівнюють з інтонацією словесного мовлення. Нерідко людям здається, що словесно-мовленнєва інтонація в порівнянні з музичною, є менш організованою, набагато більш розкутою. Такому враженню не варто довіряти. По-перше, ритм словесної мовної інтонації зовсім не є довільним. Він майже цілком залежить від часової структури слів (складового ритму), словосполучень та речень. Крім того, він має природну тенденцію до більш менш стійкої регулярності завдяки фізіологічному зв'язку із диханням. По-друге, висотна модуляція голосу при вербальному мовленні не виявляє рис вільної поведінки. Вона обумовлена складовою структурою слів і словосполучень, структурою речення. В одних випадках інтонація підвищується до кінця речення, в інших – знижується, а деякі типи речень підпорядковуються складнішим моделям-мелодіям висотних змін просодичного тону (у даному випадку ми навіть не згадуємо про так звані кореневі мови – китайську, сіамську, тибетську та ін., де інтонація є повноправною смисловою властивістю морфологічних одиниць). Так само впорядковані гучність (акцентування) і артикуляція словесно-мовленнєвого інтонування. Сказане свідчить про високий рівень регламентованості інтонації словесної мови.

---

<sup>78</sup> Там же.

Таким чином, відмінність між музичною і словесно-мовленнєвою інтонацією полягає не в кількості регламентованих сторін та властивостей. Воно визначається принципово іншою якістю організації, а саме: музична інтонація симетризована<sup>79</sup> у основних своїх властивостях. Інакшеговорючи, музична інтонація підпорядковується суворим метричним принципам. Вона передбачає здатність індивіда до слухового та м'язово-моторного «вимірювання» тривалості, висоти, гучності та артикуляції звуків. Розміряними є й усі більш складні формотворення, побудовані на зазначених вимірах. Йдеться про співрозмірність фактури та композиційної структури музичних творів. Загалом можна сказати, що музичне мовлення характеризується метричною упорядкованістю, що охоплює всі основні сторони звукового процесу.

Метричні принципи організації музичного інтонування висувають свої вимоги до учасників музично-мовленнєвого спілкування. Останні повинні мати особливі здібності слухового сприйняття, зокрема, добре сформовані слухомоторні стереотипи оцінки та відтворення метричних властивостей звучання. Маються на увазі, насамперед, перцептивні образи-стереотипи звуковисотного, ритмічного, динамічного та артикуляційного вимірів музичного інтонування.

Другою суттєвою відмінністю музичної інтонації від словесно-мовленнєвої є її смислова «навантаженість». У словесному мовленні більшості народів Землі інтонація, якою би важливою для розуміння повідомлення вона не була, є другорядною стороною процесу комунікації. Головна роль належить значенням, закріпленим за певними морфемами, словами та словесними сполученнями. Саме в них полягає специфіка словесного мовлення як засобу спілкування.

Музична ж мова, на перший погляд, взагалі не має інших семантичних можливостей, крім інтонаційних. Для музики не є типовим той головний принцип, на якому ґрунтується словесна звукова мова. А саме – принцип відбору, шліфування, приведення звуків до ясно помітних типів форми (фонем), їх комбінування при складанні слів, а далі найголовніше – зв'язування з цими комбінаціями певних образів та понять. Музика начебто далека від цього. Однак не будемо дуже категоричними у цьому висновку. Строго теоретично, не існує принципових перешкод для утворення з «матеріалу» музично впорядкованої інтонації одиниць, подібних до слів, чи для встановлення закономірностей, подібних до словотворення у

<sup>79</sup> Тут під симетрією розуміється не якийсь конкретний вид конгруентності фігур (дзеркальність, трансляційність та ін.), а загальний принцип форми, що діє у природі та мистецтві. В даному разі можна розуміти симетрію у буквальному значенні. У перекладі з грецької *σμετρία* – це співрозмірність.

вербальних мовах. Музикознавство, що вивчає історичні та етнічні різновиди музичної інтонаційної практики, помічає у ній елементи, які поводяться подібно до слів чи словосполучень (наприклад – «риторичні фігури» в музиці Бароко).

Тривала дискусія щодо існування музично-інтонаційних елементів, подібних словам природних вербальних мов опосередковано свідчить про наявність об'єктивної проблеми і деяких підстав для виділення таких одиниць музичного мовлення. Одним з аспектів даної проблеми є потреба уточнення поняття інтонації у його відношенні до музичної форми, взятої в повному її масштабі та структурній складності. Питання, що нас цікавить, можна сформулювати таким чином: чи є у формі щось таке, що не належить інтонації?

Негативну відповідь це питання дає концепція музичної форми Бориса Асаф'єва. Його метод теоретичного опису музичних явищ (у тому вигляді, який він отримав у пізніх роботах музикознавця) можна назвати пан-інтонаційним. Усю музику в цілому Асаф'єв називав «мистецтвом сенсу, що інтонується». Не будемо нарікати на розпливчастість словосполучень «мистецтво сенсу» чи «інтонування сенсу». Прийнемо їх як образні вирази. Звернемо увагу на інше: знамените асаф'євське формулювання, по суті, ототожнює музику та інтонацію. В цьому є свої достоїнства, однак і недоліки теж. Зокрема, такий підхід є мало корисним для герменевтики музичних творів. У контексті нашого дослідження ми віддаємо перевагу більш спеціальному підходу до категорії інтонації. Домовимося вважати інтонацію звуковою якістю словесної та музичної мови, яка має знаковий зміст і виконує мовну функцію. Дана якість притаманна будь-якому лінійному фрагменту мовленнєвого тексту: від найкоротшого звуку до завершеного артефакту. Однак, вся форма музичного твору не вичерпується інтонаційністю. За нашим переконанням, доцільно розрізняти три рівні будови музичного артефакту: а) субінтонаційний (або сонорний); б) інтонаційний (музично-мовленнєвий); в) над-інтонаційний (його також називають композиційним, риторичним, драматургічним).

Кожен із названих рівнів має свої якості та принципи організації. Сонорний рівень підпорядкований законам фізики звуку та фізіології слухового сприйняття. Інтонаційний рівень підпорядкований принципам музично-мовної організації. Композиційний рівень будови музичного твору підпорядкований законам риторики, логіки, драматургії, психології звуко-просторових уявлень.

Виходячи з цієї моделі, ми розумітимемо інтонацію як найважливішу, але не універсальну і всеосяжну якість музичної форми. Будь-який довільно виділений сегмент музичної форми може виявити



якості звукового, інтонаційно-мовленнєвого і композиційного елемента одночасно. Так, скажімо, будь-який акорд, педальний звук, фрагмент мелодійної лінії, тема, тональна зв'язка, каденція виступають водночас і сонорними, і мовленнєвими, і композиційними елементами. Прийняття такого підходу має принциповий наслідок для музичної герменевтики: будь-який елемент будь-якого рівня будови музичної форми може вважатися музичним знаком.

## **4.2. Морфологічні особливості музичних знаків.**

Тепер спробуємо дещо конкретизувати уявлення про морфологічні властивості музичних знаків, піддавши їх розгляду в типологічному аспекті. Цей аспект чомусь не дуже шанують дослідники музично-семіотичних проблем. Не зрозуміло з яких причин вчені судять про музичні знаки як про однорідну множину, і рідко ставлять питання про їх видові відмінності. Втім, типологічну різноманітність музичних знаків можна апріорі вважати високо ймовірною. Звук – матерія надзвичайно пластична, багата на різні властивості. Звуковий матеріал може стати основою для знаків різного типу.

Для ілюстрації положень про типологічні властивості форми музичних знаків ми звертаємося далі насамперед до творів інструментальної програмної музики європейської традиції. Причини цього є такими: по-перше, ця музична мова є близькою для читачів, яким адресована дана праця; по-друге, музичні знаки виступають у цій жанровій галузі як знаки автономні, які не входять до знакового комплексу разом зі словом або жестом; по-третє, наявність програми (приблизної вказівки автора на сферу художнього змісту) може надати побічне підтвердження запропонованій інтерпретації твору.

Спочатку розглянемо елементи музичної форми в їх відношенні до типу гомогенних знаків – **ознак** та **індексів**. Цей тип семіозису є несправедливо ігнорований музикознавцями. Втім, кожен музичний звук, свідомо чи несвідомо для тих людей, які його сприймають, функціонує як гомогенний знак. Психологічний механізм «звук як ознака» працює безупинно як універсальний засіб орієнтування людини та моментальної адаптації до змін у навколишньому світі. Звук – це завжди і рух, і ознака руху. Немає ніяких підстав вважати, що цей фундаментальний орієнтовно-поведінковий механізм виключається при сприйнятті музики. Навпаки, він працює дуже ефективно, і вносить свій внесок в інтеграційний ефект розуміння музичного явища.

Достатньо нам почути хоча би один окремих тон, створений якимось музичним інструментом, як в уявленні з'являється зоровий і моторно-тактильний образ цього інструмента, а також образ дій музиканта, який на ньому грає. Почутий звук хору свідчить про колектив людей. Причому, в залежності від характеристик цього звуку ми отримуємо досить чітке уявлення щодо кількісної характеристики, фізичного стану, гендерного і вікового складу цього колективу.

Якщо людина ніколи не зустрічалася на своєму віку з якимось конкретним інструментом, то пам'ять знайде у своїх запасах звуковий образ того інструмента, що приблизно відповідає сприйнятому звуковому образу. Так, наприклад, коли європейські футбольні болільники вперше почули в репортажах з чемпіонату світу, що відбувався в Південній африканській республіці, звуки вуузел (цей жахливий африканський інструмент був вдосконалений і пристосований спеціально для футбольних фанів), пам'ять і уява зв'язала їх з наочними образами мисливського, поштарського чи пастушого ріжків, тобто інструментів, що мають споріднений тембр звучання. Таким чином, навіть незнайомий звук спрацьовує як ознака, якщо не реального, то уявного акустичного процесу чи предмету, який створює звук.

Підемо далі, і зазначимо, що музична форма, як і будь-який її елемент, може слугувати знаком-індексом (також гомогенним знаком), припустимо, певного культурного явища. Наприклад, почуті здалеку звуки хору можуть бути, в залежності від їх якості та обставин, інтерпретовані людиною як знаки релігійного ритуалу, або урочистого церемоніалу, або шкільного уроку музики, або академічного концерту. Звернемо увагу, що не всі властивості звукової форми є важливими для виконання даної функції. Скажімо, стройова чистота інтонування, або точність унісону – не принципові властивості для розуміння хорового співу як індексу певного культурного заходу. Натомість кількість голосів, склад хору, естетичні властивості, стиль музичного мовлення – властивості більш важливі (релевантні) для даного аспекту семіотичної інтерпретації музичної форми.

Таким чином, ми маємо визнати, що музична форма (її звуковий матеріал, інтонаційна структура, композиційний устрій) при будь-яких умовах, в силу природного механізму сприйняття несе в собі значний семіотичний потенціал, тобто можливості слугувати ознаками та індексами. Із нашого сприйняття, осмислення, переживання музичного звуко-знака і звукового тексту (як знакової цілості) не можна виключити моменти «розпізнавання» тих об'єктів, з якими причинно пов'язана їх акустична форма, а також і тих обставин, з якими дана форма пов'язана «життєвими узами».

Тепер перенесемо увагу на тип гетерогенних знаків. Спочатку розглянемо музичну форму в аспекті її можливостей відсилати сприйняття до певних явищ за допомогою відтворення їх властивостей у формі знакового носія (SV), в даному разі – у звуковій формі. Подібні знаки, нагадаємо, звуть іконічними. Імовірно не буде перебільшенням сказати, що саме цей тип знаків грає провідну роль в мистецтві взагалі. Він домінує також і в музичному мистецтві.

Найбільш очевидними іконічними знаками у музиці виступають, так би мовити, «реалістичні звуконаслідування», де музичні засоби підпорядковані завданню правдоподібного відтворення звукових ознак певних явищ. Ймовірно, найдавнішими об'єктами наслідувального звуко-означення є живі істоти. Розвиток у людей звуконаслідувальних умінь був мабуть пов'язаний з практичною потребою древніх мисливців. Точна імітація звуків була потрібна для маскуванню, приманювання, відлякування тварин та птахів. Це вміння зміцнювалось, шліфувалося, виховувалося в обрядово-магічних діях. Подібний звуконаслідувальний елемент зберігся до наших днів у ритуалах африканських, американських, азійських, австралійських племен.

Чимало яскравих свідчень цієї колись могутньої гілки синкретичного мистецтва зберіглося у співочому та інструментальному музичному фольклорі європейських народів. Наприклад, чудово стилізовані зразки наслідування співу птахів містяться в інструментальних п'єсах народів південно-східного ареалу Європи: гуцулів, угорців, румунів, молдаван. Відлуння цієї своєрідної фольклорної традиції ми знаходимо у творах професійних композиторів Нового часу. Скажімо, в Румунській рапсодії № 1 Джордже Енеску дуже близько до фольклорного зразку відтворено інструментальну композицію «Чокірлія» (в перекладі з румунської – «Жайворонок»), де імітується пташиний спів.

Звуконаслідування часто приваблювало багатьох європейських композиторів різних епох. До знаменитих зразків іконічного використання формальних засобів музики належать: клавесинні мініатюри Франсуа Дакена «Зозуля» і Жана Рамо «Куриця»; переключка трьох птахів у II частині Шостої («Пасторальної») симфонії Людвіга Бетховена; «півнячі крики» в операх Миколая Римського-Корсакова («Снігуронька» і «Золотий Півник»); Модеста Мусоргського (Вступ до «Хованщини»), воркування папужок у «Борисі Годунові» того ж композитора; дотепні та дуже правдоподібні відтворення гарчання левів та ослиного реву в симфонічній сюїті «Карнавал тварин» Камілла Сен-Санса, чудові та на диво точнісінькі імітації пташиних голосів у «Каталозі птахів» та інших творах Олів'є Мессіана тощо.

Високим ступенем подібності до звукової форми означених об'єктів характеризуються музичні імітації природних стихій. На перше місце за кількістю та, на наш суб'єктивний погляд, за якістю імітацій можна поставити звукові образи водних стихій: океанів, морів, річок, озер. Назвемо лише деякі найбільш чудові приклади такого роду: Увертюра до опери «Ловці перлів» Жоржа Бізе, Симфонічна увертюра «Фінгалова печера» Фелікса Мендельсона, Увертюра до опери «Летючий Голландець» Рихарда Вагнера; Симфонічна картина «Море», Сюїта-казка «Шехеразада», опера «Садко» Миколая Римського-Корсакова; «Море. Три симфонічні ескізи» і «Ноктюрни» Клода Дебюссі; Симфонічні картини з опери «Пітер Граймс» Бенджаміна Бріттена; симфонічна поема «Влтава» з циклу «Моя Батьківщина» Бедржиха Сметани; «Чарівне озеро» Анатолія Лядова.

Композиторів часто приваблював звуковий образ грози, бурі, сніжної метелиці. Відомі приклади: Концерт «Зима» з циклу «Пори року» Антоніо Вівальді, Четверта частина «Пасторальної симфонії» Людвіга Бетховена; Вступ до Другої картини опери «Севільський цирульник» Джоакіно Россіні. Не лише світ природи, а й світ предметів, створених людиною, знайшов імітаційне відображення в музиці. Особливий інтерес композиторів викликали різні механізми, що звучать: годинник, куранти, людиноподібні автомати (клавесинна мініатюра «Le réveil-matin» (Годинник з курантами) Франсуа Куперена, Опера «Іспанська година» Моріса Равеля, «Сцена з курантами» з «Бориса Годунова» Модеста Мусоргського). Звукове середовище життя людини промислово-технічної епохи знайшло звукоімітаційні відображення у творах Сергія Прокоф'єва (Балет «Болт»), Артюра Онеггера (Симфонічна картина «Pacific 231»), Джорджа Гершвіна (Симфонічна увертюра «Американець у Парижі») та ін.

Цікаві також випадки імітації звучань музичних інструментів: музичних автоматів (Фортепіанна п'єса «Музична табакерка» Анатолія Лядова, «Епізод із шарманщиком» у музиці Ігоря Стравінського до балету «Петрушка»), фольклорних інструментів («Волинка» Іоганна Себастьяна Баха; Рондо «alla Turca» з ля-мажорної фортепіанної сонати Вольфганга Моцарта, де імітується звучання оркестру турецьких яничарів).

Появлення у практиці музичного мистецтва іконічних знаків полягає у психологічній дії переосмислення знаків гомогенного типу. Цей психологічний механізм можна проілюструвати наступним прикладом. Як не важко помітити, кожна дитина, починаючи довгий і кропіткий трудовий процес опанування рідної вербальної мови, звертає увагу на звукові ознаки природних явищ. Звуки, які створюють живі істоти, механізми, побутові предмети стають для

малюків знаками-ознаками або індексами реальних явищ. Найбільш стійкі з таких знаків, «перетинаючись» з могутнім природним інстинктом і культурною здатністю малої людини до імітативних дій, перетворюються на знаки іконічного типу. Наприклад, м'явкання кішки, звук автомобільного клаксону, ритмічний шум поїзду (звукові ознаки) у процесі переосмислення стають іконічними знаками на зразок: «мяу-мяу», «бі-бі», «чу-чу». Імовірно, що такі звукові форми не одразу осмислюються дитиною як повноцінні гетерогенні знаки, і короткий час вони переживаються як індекси. При цьому дитина здатна миттєво перевтілюватися у кішку, машину чи поїзд. Однак, якщо відтворення дитиною звуків-ознак отримує схвалення дорослих, набуває їх підтримку як засіб спілкування, лексикон малечі збагачується вже повноцінними лексемами іконічного характеру. Процес переосмислення звукового носія може продовжуватися і далі.

У дорослому віці людина може звикнути до цілком умовного використання колишнього іконічного знаку. Наприклад, звукова форма «мяу» (у перекладі з дитячої мови – «кицька») може набути переосмислення і отримати цілком умовне розуміння, наприклад, стати конвенціоналом із значенням *«етнічна група корінних мешканців південного Китаю»*. Можливо, філогенез усіх природних вербальних мов починався саме з відтворення людьми звукових ознак предметів і процесів. Таке припущення, зрозуміло, неможливо верифікувати дослідним шляхом. Але в різних наукових дисциплінах (палеоантропологія, етнологія, етнопсихологія) зібрано чимало скісних свідчень на користь такої гіпотези.

Аналогічний генезис іконічних знаків можна простежити і в сфері музичного мовлення. В цьому процесі звукова форма, набуваючи іконічного знакового сенсу, може ніби «захопити», «увібрати» ті образи і поняття, які пов'язані із головним значенням. Звернемося до прикладів. Частим предметом іконічного означення є звучання дзвонів. Яскравими прикладами такого типу знаків можуть послужити: «Карійон» («Передзвін») з музики до драми Альфонса Доде «Арлезіанка» Жоржа Бізе; Сцена «Вінчання на царство» з опери «Борис Годунов» і п'єса «Богатирська брама в Києві» з циклу «Картинки з виставки» Модеста Мусоргського; Поема «Дзвони» Сергія Рахманінова на слова Едгара По. Чудовим зразком іконічного знаку є проста за задумом і майстерно виконана імітація дзвону засобами хорового звучання в «Літургії Св. Іоанна Златоустого» Миколи Леонтовича:

Andante

C.   
 A.   
 T.   
 B.

До - стой - но с, до - стой - но с   
 До - стой - но с сла - ви -

і це с і - сти - на сла - ви - ти Те - бе Бо - го - ро - ди - це - ю   
 і це с і - сти - на сла - ви - ти Бо - го - ро - ди - це - ю   
 - ти Те - бе Бо - го - ро - ди - це - ю

Якщо ми ставимо питання о значенні таких художніх знаків, то приходимо до думки, що воно не вичерпується звуковим образом дзвону, або синестетичним образом інструменту чи дій музиканта-дзвонаря. До цих компонентів складного сенсу іконічного знаку «дзвону» приєднується ще смисл, який лінгвісти та філологи звуть **конотацією**.

Звичайно конотація (від лат. *con* – разом, *notatio* – позначати) розуміється як «одне з основних понять стилістики, яке означає додаткові семантичні і стилістичні відтінки, що накладаються на основне значення слова в процесі комунікації і надають вислову експресивного забарвлення, певного тону, колориту»<sup>80</sup>. Чинники конотації можуть бути різними, так само як її семантичні властивості<sup>81</sup>. Підґрунтям для конотацій слугує психологічний механізм асоціації. Розглянутий вище музично-іконічний знак дзвону несе в собі стабільний конотативний сенс, обумовлений тим, що дзвони звичайно знаходяться у церкві, точніше – на церковній дзвіниці. Вони мають суспільно-релігійне значення. Їх звучання супроводжує церковні ритуали, що мають суворий часовий розпорядок, початок і кінець яких супроводжуються звуковим сигналом. Зрозуміло, що в залежності від характеру церковної служби чи загальнозначущої події, дзвін отримує різні конотації. Така залежність проявляється в згаданому вище творі Сергія Рахманінова, де чотири частини композиції присвячені

<sup>80</sup> <http://slovopedia.org.ua/37/53402/251462.html>

<sup>81</sup> Пошлемося на дослідження різних поглядів на явище конотації в праці: О. В. Гашибаязова. Поняття конотації в лінгвістичному вимірі. [http://eprints.cdu.edu.ua/4476/1/mv\\_2019\\_27\\_10.pdf](http://eprints.cdu.edu.ua/4476/1/mv_2019_27_10.pdf)

послідовно: дзвоникам, що супроводжують веселий біг коней з санями; урочистому дзвону, що сповіщає про вінчання; драматичному набату, що призиває на боротьбу з вогняною стихією; трагічному похоронному дзвону. Втім, незалежно від емоційного зафарблення, усі чотири образи дзвону виступають у стабільній культурній конотації. Вони всі є знаком церкви, святості, людської долі, Божого воління.

На підтвердження цієї тези нагадаємо ще симфонічну картину «Іванова ніч на Лисій горі» Модеста Мусоргського, зроблену на матеріалі музики до опери «Сорочинський ярмарок». За сюжетом опери, парубок Грицько, втомлений незвичайними пригодами, засинає під розлогим деревом. Йому сниться, що він попав на шабаш нечистої сили, яка зібралась на Лисій горі. Відьми та інші брудкі потвори співають «Славу» сатані. Незабаром їхнє погане свято перетворюється на дику оргію. Раптом звучить самотній звук церковного дзвона, який закликає до ранкової служби (композитор використовував звичайний оркестровий інструмент – *Campana in D*). Страшні видіння миттєво зникають. Настає тихий, мирний ранок. Очевидно, що у такому ефектному завершенні твору головною деталлю є звук дзвону – виразний іконічний знак, конотативно пов'язаний з образом церкви, церковної служби, святості, Божої могутності та милості.

В деяких випадках конотація іконічного знаку має ще більш чітку семантичну визначеність. Такими знаками є звукові форми, які у житті, тобто за межами художньої композиції, мають певне сигнальне значення. До подібних артефактів відносяться, скажімо, сигнали духових та ударних інструментів, які використовуються у військовій практиці. Згадаймо, наприклад, про хитрі прийоми візантійських полководців, які вводять ворога в оману (щодо чисельності військ, своїх тактичних намірів) за допомогою звуків військових труб. Також пошлемося на звичайну практику подання сигналів за допомогою корнета, горна чи ріжка у кавалерійських військах. Подібні знаки-сигнали спеціального призначення нерідко включаються композиторами до складу художньої форми. Приклад використання іконічного знаку з конкретною конотацією може бути фортепіанний етюд Ференца Ліста «Полювання». У подібних випадках «первинне» сигнальне значення музично-звукової форми (образ звучання духового інструменту) відходить на другий план. А на перший план у семантиці подібних знаків виходить життєва функція, образи людей, їх діяльності.

Завдяки використанню подібних звуконаслідувальних знаків музиці вдається створити переконливі «зображення» картин масових ритуалів та церемоній. Відповідно до традиції, що йде ще від давніх

часів, масові дії часто починалися трубними або ударно-шумовими сигналами, що закликають учасників до дисципліни, уваги та готовності діяти. Рев давньоримських букцин передував виходу імператора до народу, подавав знак до початку змагань гладіаторів у цирках і перегонів на іподромах. Фанфарні сигнали сповіщали про в'їзд знатного феодала до міських воріт (від цього, можливо, походить музичний жанр «інтради»), про початок публічної страти розбійників та про інші цікаві для середньовічних городян події бюргерського життя. Так сформувався дуже поширений в європейській музично-мовленнєвій практиці універсальний знак «початку» музичної дії, знак заклику до уваги. Особливість подібного знаку полягає в тому, що він є художньою імітацією позахудожнього звукового сигналу, від чого він набуває семантичної двомірності. Цей тип знака з'являється у вступках до творів, адресованих широкій аудиторії (опери, увертюри, симфонії, концерти). У таких ситуаціях іконічна знакова форма: а) відтворює акустичні сигнали початку ритуальних і церемоніальних масових дій; б) сигналізує про початок музичної композиції.

На завершення розмови про іконічні властивості музичної форми ще раз підкреслимо те, що знаки такого типу не створюються для звичайної референції, тобто – вказівки на певний конкретний одиничний об'єкт (скажімо – на товсту рябу курку в домашньому господарстві Луї Дакена, або на липневу грозу 1808 р., що застигла Людвіга Бетховена на прогулянці в районі Вінервальда і т. д.). Подібні музичні знаки не призначені також і для більш загальної цілі категоризації (вказівки на клас об'єктів – курок чи гроз взагалі). Здатність і спрямованість форм музичної мови на уподібнення з якимись об'єктами, що упізнаються слухачем, мають на меті створення набагато більш складної змістовної реакції, в якій образ-десигнат часто має тільки функцію «пускового механізму».

Ми розглянули найбільш помітні зразки того, як музична форма набуває функцій іконічного знаку. За всієї своєї яскравості подібні форми виявляються лише невелику частку всього величезного музично-семіотичному потенціалу. Музична форма виявляє набагато більш здібності до іконічного втілення образів-десигнатів та праобразів-денотатів реальної дійсності, коли відтворює властивості вербально-мовленнєвого інтонування. Як ми вже помічали, тонова модуляція музичного мовлення, тобто інтонація у вузькому значенні цього слова має величезний образно-семантичний потенціал. Цим потенціалом користуються і словесна мова, і музика як дві споріднені семіотичні системи.

Цікаво, що словесне мовлення часто мимоволі або свідомо уподібнюється до музики, поглиблюючи цей додатковий «канал»



знакової комунікації. Власне, саме посилена музичність найбільше відрізняє поетичне мовлення від художньо-прозаїчного, а художньо-прозаїчне від звичайного. Музична форма, у свою чергу, органічно та ефективно імітує вербально-мовленнєву інтонацію, «привласнюючи» при цьому відповідні значення слів та висловлень. Таким чином музичні форми набувають різні значення: виявлення побажання, вимоги, наказу, прохання, благання, подиву, захоплення тощо. У цих випадках музичні звуки опосередковано (через уподібнення словесно-мовленнєвої інтонації) співвідносяться з психічними модальностями мовлення, насамперед, з емоційними переживаннями, експресію яких містить інтонація мовленнєвого процесу.

Важливо, однак, розуміти, що музична інтонація – явище багатозначне. З одного боку, вона може бути безпосередньою ознакою емоційного стану тієї людини, яка грає на музичному інструменті або співає. Так само, інтонація словесного спілкування завжди певною мірою виражає стан суб'єкта говоріння. І в першому, і у другому випадках інтонація може інтерпретуватися, по-перше, як ознака даної людини або інструменту, по-друге – як знак-індекс психічного стану і емоційних переживань музиканта.

Наскільки ці гомогенні знаки є важливими для художнього результату музичних дій? Це – дискусійне питання. Можливо вони якимось чином посилюють вплив музиканта-виконавця на слухачів, а може і навпаки, заважають художньому враженню. Швидше за все, це залежить від великої кількості чинників, які не можна врахувати у загальній моделі семіозису. Однак, це й не так важливо. Для семантики музичного мовлення, а отже і герменевтики музики більш важливим є другий «шар» семантики інтонації, в якому відбиваються не самі емоції чи психічні стани, а їх образи.

Психологія довела, що емоції, які людина переживає при спілкуванні, і навіть коли вона їх переживає поза актом спілкування, мають не цілком природний, а завжди також культурно-нормативний характер. Вони виражаються назовні у вигляді типових жестів, включаючи і жести обличчя (міміку). Подібні типові дії кожна маленька дитина опановує так само, як і рідну словесну мову, пристосовуючи природно обумовлені кінетичні дії до потреб спілкування з батьками, друзями, іншими людьми. Це цілком стосується інтонації мовлення. Вона є не стільки симптомом (ознакою, індексом) реальних емоційно-регулятивних процесів, скільки умовним, культурно прийнятним вираженням образів емоцій і станів.

Чому люди часто помиляються, коли оцінюють реальні емоційні переживання співрозмовника, орієнтуючись на інтонацію мовлення? Такі помилки є частими, бо інтонація – не медичний симптом. Вона є

штучним виробом психічного світу людини. І кожна людина здатна більш-менш переконливо імітувати емоцію і психічний стан за допомогою жестів та інтонацій. Ось тут, в царині культурно засвоєних і нескінченно варіативних форм інтонаційного вираження емоцій вільно почуває себе мистецтво музики. Східним чином мистецтво танцю панує у сфері культурно обумовлених жестикуляційних знаків, десигнатами яких також є не самі емоції та психічні стани, але їх образи.

Здатність музичної форми відтворювати образ мовної інтонації, і через нього, образи відповідних психічних процесів і станів можна вважати основою музичного мовлення, її головною «семіотичною зброєю». Музиканти часто це добре усвідомлюють. Тому створення музично-іконічних форм, десигнатами яких є образи емоцій та психічних станів, часто усвідомлювалися як спеціальне творче завдання. Досить згадати, скажімо, свідомі наміри музикантів і поетів, представників флорентійської «камерати» винайти таку техніку створення вокальних мелодій, яка би дозволила передавати реальну інтонацію людського мовлення. Про це прямо казали Якобо Пері та Джуліо Каччіні. Про досить вдале втілення даної революційної ідеї свідчить музика перших оперних творів у манері *stile rappresentativo*, особливо – опери Клаудіо Монтеверді

Не важко помітити, що в таких випадках ми знову спостерігаємо феномен подвійного означення: спочатку інтонація мовлення є симптоматичним (індексальним) знаком людських переживань, який потім відтворюється засобами музичної мови і стає таким чином іконічним знаком відповідних психічних процесів.

Принцип іконічного означення образів емоцій та психічних станів через інтонацію мовлення блискуче втілювали в своїх музичних творах Христофор Глюк, Людвиг Бетховен, Гуго Вольф, Модест Мусоргський, Клод Дебіссі, Леопольд Яначек, Дмитрій Шостакович, Франсіс Пуленк, Микола Лисенко, Борис Лятошинський, Віталій Губаренко та ін. Вони цілком свідомо зверталися до мелодичних аналогів мовленнєвої інтонації не тільки у вокальній, а й в інструментальній музиці.

Якими б багатими не були можливості висотно-тонової модуляції, музика має ще більш могутній засіб іконічного позначення явищ дійсності. Таким засобом є ритм, тобто часова структура музично-звукової форми. Ритм дозволяє музичній формі відтворювати практично безмежне коло процесів, що сприймаються, переживаються та осмислюються людиною. Музична форма здатна уподібнюватися процесам упорядкованим і неупорядкованим, симетрійним і диссиметрійним, механічно періодичним і органічно мінливим. Скажімо,

музика може з легкістю імітувати ритми величезних морських хвиль (третя частина симфонічної поеми «Море» Клода Дебюссі), шаленого кінського галопу та зіткнення загонів вершників («Битва гунів» Ференца Ліста), трепету джмелиних крилець («Політ джмеля» з опери «Сказка про царя Салтана» Миколая Римського-Корсакова), поступового розбігу величезного залізничного локомотиву («Pacific 231» Артюра Онеггера), невпинного наближення величезної злої сили, бездушної маси людей («марш робіт» з Третьої симфонії Артюра Онеггера, «Епізод навали» з Сьомої симфонії Дмитра Шостаковича). Музика здатна передати й більш складні ритми, що пронизують життєдіяльність людини: дихання, кровообігу, нервових процесів, трудових процесів тощо.

Якщо ж музичний знак мобілізує не тільки звуковисотні та часові, але також інші властивості музичної інтонації, що пластично змінюються – артикуляцію, тембр, гучність, регістр, фразування, фактурні засоби, то здатність музичного матеріалу до іконічного означення образів руху зростає багаторазово.

Музиці часом вдається досягати настільки високого ступеня подібності звукової форми деякому образу руху, що крізь звуковий знак проступає образ самого предмета, що рухається. Таким знаком є, наприклад, п'єса Модеста Мусоргського «Бидло» з фортепіанного циклу «Картинки з виставки». Дуже простими засобами (одноманітний ритм акордів, щільна фактура, затемнений колорит низького регістру фортепіано, виправдані зміни динаміки) композитор створив картину повільного утрудненого руху тяжко завантаженого возу, запряженого волами, який поступово віддаляється. Схожі виражальні засоби використав Клод Дебюссі в другій частині «Ноктюрнів» для симфонічного оркестру, яка зветься «Святкування». У середньому епізоді ефектно використовується прийом оркестрового крещендо, за допомогою якого з кінематографічним «реалізмом» композитор презентує картину не дуже радісної, навіть злегка агресивної та зловісної ходи, що стрімко наближається здалеку і швидко заповнює собою весь простір уявного місця дії.

Видатні іконічно-знакові здатності музики не зміг заперечити навіть такий запеклий борець проти програмності музичного мистецтва, як Едуард Ганслік. «Але є коло ідей – зізнався він – які музика власними своїми засобами може виразити найбагатшим чином. Такими є, згідно з сприймаючим органом, всі ті ідеї, які знаходяться у зв'язку з доступними слуху змінами в силі, в русі, в пропорціях, наприклад, ідея зростання, завмирання, руху спішного або уповільненого, вигадливого сплетення, простого руху вперед і т. п. . Рух є спільна стихія між музикою і станами людського почуття; з цієї

стихії музична творчість створює незліченні образи з тисячами поступових змін та контрастів»<sup>82</sup>.

Мабуть, вищесказаного достатньо для того, щоби впевнитися у різноманітності, широті використання і величезному змістовному потенціалі іконічних знаків музичного мистецтва.

Нарешті, розглянемо семіотичні властивості музичного мовлення у відношенні до категорії знаків, які ми назвали **конвенціоналами**. Нагадаємо, що до цього класу належать гетерогенні анізоморфні знаки, які функціонують цілком на підставах домовленості щодо зв'язку деяких предметів (у нашому випадку – звукових форм) з певними образами уявлення чи поняттями. Інакше кажучи, предметності знакового сенсу (SV) не мотивовані ніякими властивостями денотатів. Такі знаки мають дуже обмежене використання в музиці. Вони взагалі є найбільш чужорідним для мистецтва типом семіотичних засобів. Разом з тим в практиці можна знайти приклади музичних знаків, яким певною мірою властива конвенційна значимість.

Наприклад, конвенціональну якість мають оперні лейтмотиви. Найбільшою мірою таке судження є справедливим стосовно лейтмотивної системи опер Рихарда Вагнера. Йдеться, зокрема, про тетралогію «Кільце Нібелунга» і оперу «Парсифаль», де використовуються особливі музично-звукові форми – акорди або короткі мелодійні звороти, які за задумом композитора мають сприйматися слухачем як знаки. Десигнатами таких знаків є образи героїв опери, або якісь аксесуари драматичної дії, або особливо важливі драматичні ситуації. Так, скажімо, в опері «Зігфрід» (третя опера тетралогії) функціонують лейтмотиви Меча і Любові :

The image shows two musical motifs on a single staff.   
a) Schwertmotiv: Labeled 'marc.' and 'F'. It consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.   
b) Liebesmotiv: Labeled 'ausdrucksvoll' and 'P'. It starts with a whole note chord (G4, B4, D5) and is followed by a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Музичні форми кожного з цих двох зразків є, вочевидь, дуже умовними. Можливо вони якось мотивовані суб'єктивними уявленнями самого Вагнера. Однак і мелодика, і ритм, і ладово-гармонічні, і синтаксичні властивості цих знакових носіїв могли бути зовсім іншими, як для першого, так і для другого лейтмотиву. Власне, ця «незалежність» форми знака від його значення і є головною ознакою його конвенціонального статусу. Так на що розраховував Вагнер? Чому

<sup>82</sup> Ганглик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики. Пер. с нем. Лароша -М.: П. Юргенсона, 1895, - 181 с. - С. 34-35.

він думав, що наведені абстрактні клаптики музичної форми спрацюють як знаки «меча» чи «любові»?

По-перше, композитор мав підстави розраховувати на психологічний механізм асоціювання (вище ми вже обговорили такий цікавий варіант набуття звуковою формою додаткового смислу). Саме асоціації можуть надати інтонаційно нейтральним елементам музичної форми певного конотаційного сенсу. Однак для цього мають бути витримані певні умови, а саме: а) сконструйований композитором «лейтмотив меча» має завжди супроводжувати появу на сцені меча або персонажу з мечем; він має звучати також при будь-якому спогаді про «меч» в словесному тексті оперних партій; б) слухачі опери мають проявити музичну чуйність, спостережливість, цупку пам'ять, обізнаність в оперному мистецтві для того, щоб вловити закономірний зв'язок між музичним елементом (звуковим знаком) та його позамузичним значенням. Якщо перша умова може бути майже без проблем забезпечена автором твору, то друга умова від нього не залежить. Тому Вагнер насправді не дуже сподівався на здатність слухачів вірно розуміти його синтетичний художній текст, і старався як міг підготувати людей до інтерпретації лейтмотивних знаків. Він акуратно вписував значення лейтмотивів прямо в партитуру опери, і супроводжував свої твори пояснювальними текстами. Звичайно, що такі заходи полегшували і підсилювали конотативний сенс абстрактних звукових форм лейтмотивної системи.

Слід додати, що художній контекст творів Вагнера надає можливість сприйняття подібних конвенціональних музичних знаків у символічному ключі. Швидше за все, композитор розраховував на те, що його лейтмотивні форми будуть розумітися слухачами саме як знаки-символи (у сенсі, означеному Сергієм Аверинцевим), а не як умовні звукові «етикетки» персон та аксесуарів його музичних драм.

Також не зайве буде уточнити, що лейтмотиви не обов'язково мають бути (як у Вагнера) об'єктивно немотивованими звуковими формами. Навпаки, найбільш чітко функціонуючі лейтмотиви мають властивості іконічного знаку, як наприклад лейтмотив «попередження про загрозу» в опері Миколая Римського-Корсакова «Золотий півник». Його мелодика дуже правдоподібно імітує збуджений крик півня. Стабільна поява цього мотиву при відповідних обставинах драми додає конотативного підкріплення даному іконічному знаку:

2 Trombe in C. con sord.



### **4.3. Системні властивості музичних знаків. Музична мова.**

Тепер розглянемо музичні знаки з іншого боку. Повернемося до твердження семіотики щодо природної здатності та налаштованості знаків об'єднуватися між собою у системи. Така здатність притаманна знакам усіх видів мистецтва. У дуже високій мірі таку властивість виявляють знаки музики.

Якщо порівняти музичні твори з творами образотворчого мистецтва, танцю, кінематографу, то може здатися, що звукові елементи музичної форми набагато сильніше пов'язані і активніше взаємодіють між собою, ніж елементи форми у творах інших видів мистецтва. Може скластися навіть таке враження, що всі вони жорстко закономірно обумовлюють один одного в тексті, що кожен елемент залежить від того, що знаходиться поруч, або навіть від усіх інших елементів взагалі. І це не поверхове враження. Не випадково принципи організації музичного тексту порівнюють з математичними та логічними алгоритмами, застосовують до його аналізу методи імовірнісної статистики, марківських ланцюжків, графа та матриці,

математичної теорії груп тощо. Зараз не будемо відволікатися на обговорення слабких та сильних сторін логіко-математичного підходу до музичної форми. Зазначимо лише, що подібні методи аналізу застосовуються до музики набагато частіше, ніж до інших видів мистецтва. Очевидно, специфіка музичних текстів насправді пов'язана з особливою організацією знаків у їхній послідовності, з високо упорядкованими системними відносинами елементів музичної форми.

Цю специфіку ми розглянемо далі з точки зору мовної якості музичного знака. Прийmemo наступне твердження: будь-який музичний знак, незалежно від своїх морфологічних, семантичних та інших властивостей, є елементом музично-мовної системи. Приналежність музично-мовній системі – атрибутивна властивість будь-якого музичного знаку, яким би він не був за своїми матеріальними, морфологічними чи семантичними якостями.

Яке значення це має для музичної герменевтики? Прийняття даного положення означає, що інтерпретанта будь-якої музично-звукової форми є більш складною, ніж ми це пояснювали вище. Отже, потрібно ввести доповнення до раніш встановленої схеми інтерпретації музичного знаку (рис. 13). У складі змісту, тобто інтегральної якості сприйняття музичної форми як знаку, з'являється новий елемент, який можна назвати комунальною *системною інтерпретантою* (вона позначена як IN – sys)

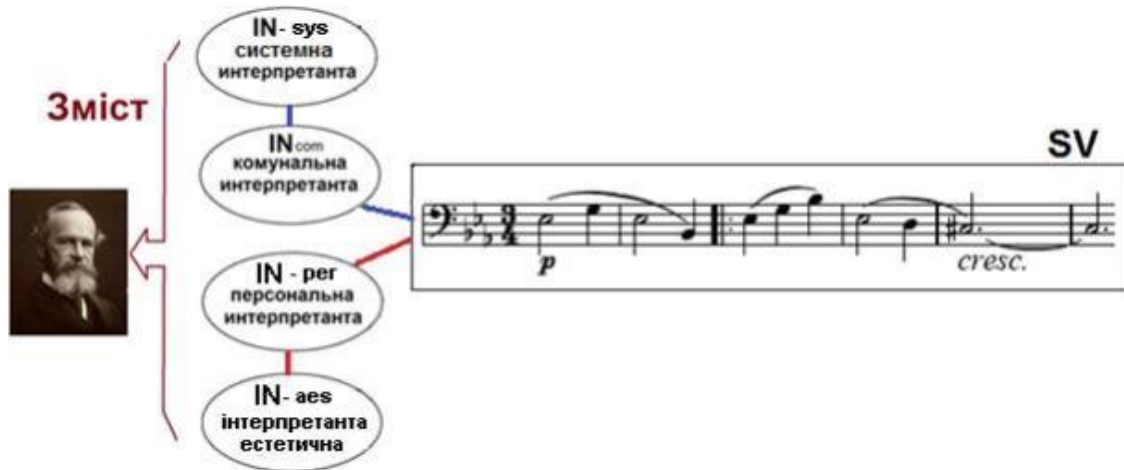


Рис. 13. Розуміння музичного тексту як знакового явища

Розглянемо рисунок 13. З нього видно, що містер Чарльз Пірс уважно слухає начальну тему першої частини Третьої симфонії Бетховена. Йому дуже подобається густе і бархатисте звучання віолончелей, які ведуть струнку і пластичну мелодичну лінію (компонент IN-aes). Іконічний зміст цієї мелодичної форми легко «прочитується»: шляхетна стриманість і щирість, широта і впевненість висловлення зненацька ніби наштовхується на якусь внутрішню перешкоду, застигає у здивуванні та нерішучості (п'ятий такт). Імовірно, що саме так сприймають дану музичну форму і Чарльз, і інші слухачі (IN-com). Аналогічне враження містер Пірс відчуває кожного разу, коли він вирішує логіко-математичне завдання і впевнено слідує за знайомим логіко-математичним алгоритмом, але раптом помічає помилковість якоїсь ланки умовиводу і зупиняється (IN-per).

Зауважимо, що для цих (звичайно, дуже приблизно охарактеризованих за допомогою слів) інтерпретацій Пірс мав причини (іконічний характер мелодичного малюнку і ритму). Однак більш впливовим чинником для описаного розуміння слугують системно-мовні, або іншими словами – граматичні властивості сприйнятої форми. З погляду музично-мовної системи представлений фрагмент звукової форми має типові характеристики музичного речення, тобто відносно завершеного висловлення, що утворено трьома фразами (у партитурі вони позначені лігами). Перші дві фрази мають благозвучний характер (в їх основі лежить структура мажорного тризвуку), а головне – вони справляють враження стійкості, оскільки за слуховою звичкою сприймаються як гармонія тонічної функції. Цими двома фразами задається координата «відліку», так би мовити – аргумент логічної системи, у відношенні до якого інші тонові конструкції будуть сприйматися у певних функціях. Наприкінці третьої фрази з'являється елемент (тон «cis»), який порушує

одноманітність і ладо-функціональну однозначність висловлення, створює ефект незавершеності, неочікуваної зупинки.

В цілому, сприйняття вищенаведеної звукової форми **регламентується** системою європейської музичної мови Нової історичної доби. Для неї є закономірним розгортання мелодій, акордів, будь-якої фактури в просторі хроматичного звуковисотного строю, періодично нормованого ритму, функціональної мажоро-мінорної акордової системи. Зазначені норми регламентації звукової форми притаманні саме європейській музиці останніх чотирьох століть. В інші часи, в інших народів, в інших регіонах планети панують інші норми музично-мовної організації. Вони існують не просто «для порядку». Вони обумовлюють, як ми спробували показати на прикладі бетховенської теми, смисл музичної форми, який не забезпечується ані знаками-ознаками, ані знаками-індексами, ані іконічним принципом.

Для розуміння системного смислу музичних знаків і текстів потрібно знати дану конкретну мову. Мешканець центрального Борнео чи амазонської сельви навряд чи зможе інтерпретувати перше речення симфонії Бетховена так, як його розуміє представник євро-американської цивілізації. Не зможе, тому що не знає цієї мови. Щоправда, і європейцю також, скоріше за все, не буде зрозумілим той системно-мовний зміст музичних творів народності букумпа чи амондава, який є ключовим для знакової інтерпретації музичного висловлення в культурній традиції цих маленьких дивовижних народів.

Музична мова має складний устрій. Його відбиває традиційна теорія музики. У її розгалуженості та громіздкості легко переконатись, продивившись наскрізь будь-який підручник елементарної теорії музики або аналізу музичної форми. Не будемо далі розгортати детального плану побудови музичної мови<sup>83</sup>. Розглянемо тільки найбільш важливі положення теорії музично-мовної системи, що обумовлюють можливості герменевтики музичних текстів.

Зосередимо, передусім, увагу на питанні, яке дуже часто викликає суперечки і спричиняє невдачі у справі семіотичної інтерпретації музичних творів. Маємо на увазі питання про масштаб і формальні границі музичного знака. В загальному вигляді ми вже торкалися цієї проблеми, і встановили, що художній знак може мати будь-який масштаб і границі: від найменшого елемента форми, який розрізняється в акті сприйняття до форми художнього твору в цілому. Дане положення стосується і музики. Спираючись на теоретичне

<sup>83</sup> Мова музики розглянута більш детально в нашій роботі «Музыкальная речь и язык музыки. Одесса, 2002) В даному розділі ми обмежимося стислим описанням побудови музично-мовної системи



уявлення про устрій музичного мовлення ми можемо конкретизувати цю загальну тезу семіотики мистецтва.

Музична мова, майже так само, як і мова вербальна, має декілька ярусів (рівнів або сторін) організації, а саме: а) ярус фонем – звукових типів, що слугують основою диференціації морфологічних одиниць; б) ярус морфем – елементарних мелодичних і гармонічних звукових форм, що мають певне образне значення поза контекстом і слугують основою для висловлень; в) ярус синтагм – типових структур цілісного висловлення.

Знаковий зміст може бути обумовленим елементами і структурами кожного з цих ярусів. Розглянемо з семіотичного погляду знайомий до боли в серці приклад: початок 14-ої фортепіанної сонати Людвіга Бетховена.

Adagio sostenuto ♩ = 60

*sempre pp e senza sordino (a)*

Весь наведений фрагмент сонати може бути інтерпретований як знак. На тих же підставах, що і вся соната. Або будь-який інший фрагмент її форми. Однак, кожний елемент цієї форми також може розглядатися як знак. Ці твердження не потребують доказів, якщо ми приймаємо постулат про системну упорядкованість музичної форми. Звернемо увагу на фонетичну сторону даного тексту. Якість музичних фонем обумовлена тембром, типом вимови звуку (артикуляцією), гучністю, висотою і тривалістю. Ці властивості природно пов'язані між собою. Комбінації різних якостей звучання утворюють фонемний тезаурус конкретної музичної мови.

Для того, щоб краще уявити вплив фонем на знаковий сенс наведеної вище звукової форми, спробуємо уявити той самий текст, втілений в іншій фонемній якості. Припустимо, що октавне співзвуччя «cis» (партія лівої руки) буде відтворювати два фаги, в той час як арпеджіо по тонах до-мінорного квартсекстакорду прозвучить у виконанні скрипок штрихом *pizzicato*. Такий варіант звучання не багато залишає від того змісту, який потенційно містить в собі початок бетховенської сонати. Втім, він може згодитися в якості фонограми до детективного кінофільму. Зовсім інший змістовний ефект справить такий варіант: октавну педаль озвучить орган, а фігуровані акорди –

дзвони, підтримані з великим барабаном. Навіть при тому самому динамічному рівні (*PP*) і темпі звукова форма отримує смислові відтінки загрозливої сили, фатальної неминучості.

Ще більш значної зміни знакового змісту бетховенська форма може набути, якщо вдається до метаморфоз на рівні морфології даного музично-мовленнєвого тексту. Йдеться, передусім, про зміни звуковисотних і ритмічних якостей ужитих композитором інтоном. Скажімо, замість чистої октави в першому і другому тактах партії лівої руки використати співзвуччя збільшеної октави (*cis-cisis*), а в партії правої руки замість звуку *cis* взяти звук *his*. Таке нелюдське вторгнення в сферу музичних морфем зводить нанівець семантику бетховенського висловлення. Інтонема збільшеного тризвуку в класичній музиці стабільно пов'язана з образною сферою фантастичних образів, ірреальності, небезпеки, надзвичайного психічного стану тощо.

Залишається тепер перевірити «питому вагу» синтаксичного рівня тексту. Масштаб даного фрагменту є дуже малим для того, щоб як слід зіпсувати його синтаксичну будову. А все ж таки, досить руйнівним було би порушення періодичного синтаксичного ритму при умові пропущення одної чи двох коротких фраз. Ще більшої зміни сенс висловлення зазнає при використанні кадансової формули, яка створює ефект завершення музичної думки (рис. )



## ПІСЛЯМОВА

Підведемо підсумки першої частини нашого дослідження музичної герменевтики.

Першим завданням було пояснення етимології та загально прийнятого значення терміну *герменевтика*, описання історичних обставин виникнення різних галузей герменевтичної практики, зокрема практики пояснення смислу музики в цілому та окремих музичних творів.

Як було з'ясовано, герменевтична дія, якщо її розглядати у самих загальних рисах, передбачає такі операції: 1) **чуттєве сприйняття** якогось артефакту (предмету чи процесу) як мовленнєвого тексту; 2) **осмислення** (урозуміння змісту) даного тексту; 3) **роз'яснення** сприйнятого і осмисленого тексту за допомогою словесної мови або засобів іншої знаково-комунікативної системи.

Дані операції можна уявляти як одночасні дії, або як послідовні фази когнітивного процесу. При чому, перші дві ланки герменевтичної дії можна розрізняти лише умовно. В психологічному відношенні сприйняття є складним актом, який спирається на відчуття, однак має властивості розуміння. «Діяльність тлумачення – як зазначив С. Рубінштейн – входить у кожне осмислене людське сприйняття»<sup>84</sup>. Тим не менш, для теоретичного аналізу музично-герменевтичної дії доцільно проводити умовну межу між **слуховим відчуттям** звукового процесу як відносно пасивною реакцією слуху і **слуханням** – відносно більш активним процесом, спрямованим на взаємодію з даним подразником, на фізичне чи ідеальне опанування даного явища.

Далі нами було поставлено запитання щодо причин, за яких певний художній артефакт може бути незрозумілим для реципієнта. Було з'ясовано, що головними причинами нерозуміння художніх творів, зокрема продуктів музично-мовленнєвого процесу, є: а) *відсутність у індивіда достатнього практичного знання відповідної художньої мови*; б) *відсутність знань щодо контексту, логіки та прагматики предмету сприйняття*; в) *скудність досвіду сприйняття творів мистецтва, художньо-творчої та загально-культурної практики*; г) *слабо розвинена здатність до образного мислення і творчого уявлення*. Роздуми про труднощі розуміння артефактів мистецтва привели до окреслення в загальному плані компонентів інтерпретації музичного тексту, починаючи від

<sup>84</sup> Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии - Издательство: Питер, 2002 г., с. 277

розуміння окремих його властивостей і структурних елементів до його інтерпретації у теоретично безмежному контексті культури.

Наступним кроком дослідження стало уточнення поняття музичної мови, знання котрої є обов'язковою умовою розуміння мистецького тексту. Мова музичного мистецтва була розглянута з семіотичної позиції, тобто як *система художніх знаків, фізичним носієм яких слугують звуки*. Відповідно, музичне мовлення представлено як звуковий процес, що підкорюється закономірностям та нормам даної мовної системи. В такому аспекті будь яка музично-звукова форма (як художнього твору в цілому, так і будь-якого елемента цієї форми) розглядається як процес чи результат музичного семіозису.

Семіотичний підхід дав змогу розглянути загальний механізм перетворення певного матеріального предмету на знаковий предмет, уточнити стосовно мистецтва поняття денотату, десигнату, знакового носія, інтерпретатора та інтерпретанти. Важливе для герменевтики поняття *значення* (або *десигнату*) форми набуло семіотичного пояснення. Було запропоновано розуміти його як загальноприйнятий в певному соціумі образ або поняття, які пов'язані з певним предметом – знаковим носієм.

Оцінка музичних знаків з погляду їх походження дала можливість віднести їх до типу штучних (надприродних) знаків, які не пов'язані з інстинктивною сигнальною діяльністю людей, а обумовлені виключно культурними мотивами поведінки. З іншого боку, музичні знаки класифіковані як природні, оскільки вони засвоюються людиною так само, як і словесна мова, у процесі формування особистості під безпосереднім впливом культурного середовища.

Встановлено, що специфічною властивістю музичних, так само як і усіх інших художніх знаків, знаків є їх *напівпрозорість*, тобто здатність знакового носія, з одного боку, безперешкодно пропускати свідомість інтерпретатора до певного значення, а з іншого боку – пригортати увагу до фізичних і морфологічних властивостей даного матеріального предмета, викликати емоційну реакцію, естетичну оцінку, образні асоціації та думки.

Отже під змістом (або смислом, сенсом) музичного знаку потрібно розуміти не тільки десигнат (значення), але й весь комплекс індивідуально неповторних особистісних психологічних реакцій на знакову форму. До цього комплексу входять: безпосередня реакція відчуття та емоційна відповідь на музично-звуковий процес, переживання задоволення чи незадоволення від нього (естетична реакція); образи тих явищ, які є референтами (десигнатами) знакового носія. Названі компоненти неможливо безслідно видалити з цілісного

акту інтерпретації будь-якого знаку. У звичайному житті ця складність інтерпретації знаку ігнорується учасниками словесно-мовленнєвого спілкування, бо вона відволікає від обміну думками та може заважати взаємодії членів соціуму. Однак для мистецької діяльності потенційна багатозначність знакових носіїв стає дуже цінною властивістю, яка власне і забезпечує ту якість, що називають художністю.

Було встановлено, що музичний текст утворюється знаками різного морфологічного типу. Основу музичного мовлення становлять іконічні знакові форми. Це стосується, по-перше, надзвичайно масштабної сфери форм вербально-інтонаційного та афективно-інтонаційного походження, які найбільш щільно пов'язані із сферою психічних станів та емоційних переживань людини. По-друге, іконічний характер мають ритмічні структури звукової форми, які співвідносяться з широким колом природних процесів та предметів культурного середовища людини. По-третє, іконічний характер мають різні форми імітації звукових явищ навколишнього світу.

Кожний елемент форми, сприйнятий і зрозумілий як знак, є ознакою та індексом (показником, симптомом) певного явища. Зокрема – музичного інструменту, голосу, особи музиканта-виконавця, акустичного середовища. З цього слідує, що індексальний знаковий сенс є невід'ємною якістю музично-звукової форми. Як казав Пірс: «до символу завжди включається свого роду індекс»<sup>85</sup> [140, с. 116]. Так, наприклад, звучання органу (навіть один довгий звук педальної клавіатури) функціонує: як знак-ознака даного інструменту, як індекс дій музиканта-органіста, як індекс простору церкви чи концертного залу, в якому звук органу резонує. Не перестаючи бути знаком-індексом, цей самий звуковий предмет може відігравати роль конвенціонального знаку церковної музики як такої. Більш того, при належній установці сприйняття, при відповідному ставленні особистості, цей багатозначний і різнобічний за морфологічними властивостями звуковий предмет може отримати значення символу. Тобто, він може стати для якогось інтерпретатора надзвичайно ємним музичним символом богослужіння, церкви, святості, віри в Бога тощо. Такий безмежний особистісний зміст музичного знака-символу зазвичай цінується особистістю значно вище індексальних та іконічних значень тих самих акустичних форм.

Зрештою, ми встановили, що музичний знак має ще один план змісту, який можна охарактеризувати як системний чи мовний. Він визначається, по-перше, граматичною функцією окремого звуку, співзвуччя, мелодійного ходу чи будь-якої іншої формальної одиниці в

---

<sup>85</sup> С. 116.

системі музичної мови, а саме: положенням у звуковисотному строї, хронометричною визначеністю в ритмічній структурі, мелодичною чи гармонічною ладовою функцією. По-друге, системний зміст звукового знака характеризується синтаксичною функцією: мірою відокремленості від інших елементів мовленнєвого процесу, місцем і участю елемента у висловлюванні. Розуміння цих властивостей елементів музично-звукової форми нерозривно пов'язане із здатністю індивіда до іконічної інтерпретації тексту.

Як би не було важливо для інтерпретації музики володіння мовою цього виду мистецтва, даної підстави все ж таки недостатньо для розуміння та пояснення змісту музичних творів. На початку цієї роботи ми обговорили у загальних рисах необхідність розуміння інтерпретатором логіки тексту та його прагматики. Без цієї умови навіть найясніші за змістом знакові форми на рівнях слів і речень музичної мови не будуть зрозумілими при виході на вищі (надмовні) рівні композиції, інтертексту та культурного контексту. Таким чином, нашим наступним завданням буде розгляд риторичних основ музичної герменевтики. У другій частині роботи також будуть викладені теоретичні підстави герменевтики музично-виконавського мистецтва.

## ГЛОСАРІЙ

**ГЕРМЕНЕВТИКА** – а) *практика пояснення (інтерпретації)* смислу знаків і текстів, а також і будь-яких явищ світу, прийнятих за знаки чи тексти; б) *мистецтво пояснення* (інтерпретації) смислу знаків і текстів; в) *наукова дисципліна* (філософська, теософська, мистецтвознавча) про розуміння смислу знаків і текстів.

**ГЕРМЕНЕВТИКА МУЗИЧНА** – а) *практика пояснення (інтерпретації)* смислу музичних знаків і текстів (а також і будь-яких звукових явищ, що прийняті за музичні знаки чи тексти), засобами словесної мови; б) *мистецтво пояснення* (інтерпретації) смислу музичних текстів засобами словесної, музичної або іншої художньо-знакової системи (танцю, образотворчого мистецтва, кінематографії тощо); в) *мистецтвознавча дисципліна*, предметом якої є розуміння смислу музичних знаків і текстів.

**ГЕРМЕНЕВТИЧНА ДІЯ** – дія з інтерпретації знаку або тексту

**ДЕНОТАТ МУЗИЧНИЙ** – конкретне матеріальне чи ідеальне явище, конкретний предмет або процес, що співвідноситься із загальним уявленням або поняттям (класом явищ), якому, в свою чергу, відповідає певний музично-звуковий знак чи текст. Наприклад: конкретний солов'їний спів, який чув Людвіг Бетховен у 1775 році в Бонні, який знайшов узагальнене втілення, разом з усіма іншими конкретними враженнями композитора від пташиного співу, в другій частині Шостої (фа-мажорної) симфонії.

**ДЕСИГНАТ МУЗИЧНИЙ** – *образ уявлення* або *поняття*, який позначається за допомогою певного звукового знаку чи тексту. Наприклад: солов'їний спів, художньо позначений у другій частині Шостої симфонії Людвіга Бетховена за допомогою звуків флейти.

**ЕКЗЕГЕТИКА** – а) *практика пояснення (інтерпретації)* смислу релігійних текстів (Тори, Євангелія, Корану тощо); в) *дисципліна богослов'я*, присвячена поясненню мало зрозумілих релігійних текстів і складних символів.

**ЗНАК МУЗИЧНИЙ** – штучний звуковий процес, який має певне значення, тобто функціонує у процесі музичної комунікації як представник (носій) якогось образу чи поняття про інший предмет, процес, властивість, відношення. Зміст музичного знаку не обмежується значенням.

**ЗНАК ХУДОЖНІЙ** – штучний матеріальний предмет чи процес, який має певне значення, тобто функціонує у процесі художньої комунікації як представник (носій) образу чи поняття про інший предмет, процес, властивість, відношення.

**ЗНАЧЕННЯ ЗНАКУ** (або десигнат, сигніфікат) – образ уявлення і/або поняття, яке інтерпретатор пов'язує з певним матеріальним предметом чи процесом (носієм знаку).

**ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ЗНАКУ** (або музичний десигнат, музичний сигніфікат) *образ уявлення і/або поняття*, яке інтерпретатор пов'язує (звичайно у процесі комунікації) з певним звуковим носієм. Доцільно розрізняти образно-семантичне і мовно-системне значення музично-звукового тексту. **Образно-семантичним** значенням музично-звукових процесів (йому відповідає категорія лексичного значення у лінгвістиці) звичайно бувають: психічні стани, переживання емоцій, вольові акти, природні явища, предмети природного і культурного середовища, образи фантазії, рідше – абстрактні поняття. **Мовно-системне** значення музично-звукового тексту (у лінгвістиці йому відповідає граматичне значення) визначається співвіднесенням звукової форми із нормами музичної мови (строю, метроритму, ладу), із елементами і структурами синтаксису (фразами, реченнями). Значеннями не вичерпується зміст музичного знаку чи тексту.

**ЗМІСТ** музичного знаку чи/і тексту (або їх **СЕНС** чи **СМИСЛ**) – комплексна психологічна реакція інтерпретатора на музично-звуковий процес. Зміст музичного знаку включає: а) образно-семантичне і мовно-системне значення звукового; б) безпосередню емоційно-орієнтовну реакцію на звуковий подразник та його естетичну оцінку; в) індивідуальні образні асоціації, поняття, думки, викликані звуковим процесом (персональна інтерпретанта, або за О. Леонтьєвим – «особистісний смисл»). Вираз «сенс музичної форми» наголошує на емоційних і чуттєвих компонентах змісту, вираз «смисл музичної форми» наголошує на якостях розумності, раціональності змісту музичного знаку і тексту.

**ІКОНІЧНИЙ МУЗИЧНИЙ ЗНАК (МУЗИЧНИЙ ІКОН)** – вид музичного знаку, який характеризується гетерогенністю (відсутністю причинного зв'язку з денотатом) та ізоморфізмом – подібністю між звуковим предметом (SV) і формою десигнату. Приклади музичного ікону: короткий мотив на тонах «соль» і «мі» у клавірній п'єсі Клода Дакена «Зозуля»; тремоло струнних інструментів в оперних сценах як знак тривоги, напруженого очікування, наляканості персонажів.

**ІНДЕКСАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ЗНАК (МУЗИЧНИЙ ІНДЕКС)** – вид музичного знаку, який характеризується гомогенністю (тобто, він причинно пов'язаний з денотатом) та гетероморфізмом – відсутністю подібності між формою знакового носія (SV) і формою денотату. Приклад музичного індексу: фанфарний мотив труби як знак початку симфонії чи оперної увертюри.



**ІНТЕРПРЕТАНТА** – термін Чарльза Пірса, що позначає психологічну дію та результат встановлення знакового змісту сприйнятого знакового носія.

**ІНТЕРПРЕТАНТА МУЗИЧНА** – головний компонент цілісної психологічної реакції інтерпретатора на сприйнятий музично-звуковий предмет (процес), що полягає у встановленні його знакового змісту. Доцільно розрізняти: а) комунальну інтерпретанту (I-com) або *значення*, тобто відомий користувачам певної музичної мови десигнат; б) персональну інтерпретанту (I-per) або *особистісний смисл*. У комунальній інтерпретанті музичного знаку (I-com) доцільно виділити системний смисл (IN-sys). В особистісній інтерпретанті найбільш виразно виділяється естетична компонента (IN-aes).

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ** – роз'яснення змісту знаку і/чи тексту на основі його сприйняття і розуміння за допомогою тієї ж самої або іншої знакової системи.

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИКИ** – а) сприйняття, розуміння і роз'яснення змісту музичного знаку і/чи тексту за допомогою словесної мови; б) розкриття змісту музичного тексту засобами музики (те ж саме, що виконання музики); в) розкриття змісту музичного тексту засобами мистецтва танцю, кінематографу, живопису та інших видів мистецтва (те ж саме, що художній переклад).

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНО-НОТНОГО ТЕКСТУ** – встановлення відповідності між графічними носіями музичних знаків (нотами) та музично-звуковою формою (те ж саме, що «читання нот»).

**КОНВЕНЦІОНАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ЗНАК (КОНВЕНЦІОНАЛ)** – вид музичного знаку, який характеризується гетерогенністю (відсутністю причинного зв'язку з денотатом) та анізоморфізмом – відсутністю подібності між звуковим предметом (SV) і формою десигнату. Приклади музичного конвенціоналу: мотив, що утворюється тонами *сі-бемоль – ля – до – сі-бекар* або латинськими літерами (B-A-C-H) і використовується в музично-звукових текстах як форма (SV), що асоціюється з образом Іоганна Себастьяна Баха.

**КОНОТАТИВНЕ ЗНАЧЕННЯ** (від лат. con – разом і noto – позначаю) додаткове емоційне, образне, оцінне значення знаку, яке може бути постійним (закріпленим в узусі мови) або okazіональним.

**КОНОТАТИВНЕ ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ЗНАКУ/ТЕКСТУ** – дуже важливий для музичного семіозису механізм, внаслідок якого музичний знак чи текст набувають додаткового емоційного, образного, ціннісного значення. Конотативне значення може бути комунальним (загально прийнятим, закріпленим в узусі мови, що належить IN-com), або okazіональним. Наприклад: мелодія пісні

Руже де Ліля «Allons enfants de la Patrie» має загальноприйняті конотативні значення: «музика французької буржуазної революції», «державний гімн Франції». Конотативне значення може бути також персональним (таким, що належить ІN-per): стійким або okazіональним.

**КОНТЕКСТ МУЗИЧНИЙ** (від лат. contextus – тісний зв'язок, з'єднання) умовно обмежений за обсягом фрагмент музичного тексту, який впливає на значення умовно виділеного музичного знаку. Контекстом може слугувати музичне речення для музичної фрази, музична композиція для музичного речення, циклічна композиція для частини циклу, або певна множина музичних творів для окремого твору як знаку (в останньому випадку деякі автори використовують термін *інтертекст*)

**ЛОГІКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ** – порядок організації елементів форми, зокрема – синтаксичних та композиційних структур, узгоджений з обумовленими в певній культурі нормами мислення.

**ЛОГІКА МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ** – порядок організації елементів музично-звукової форми, зокрема – синтаксичних структур (рівень музичних речень) та композиційних структур (рівень тематичних відношень), узгоджений з культурно обумовленими нормами музичного мислення.

**МОВА МУЗИЧНА** – система організації знаків і текстів музичного звукового мовлення. ММ має три рівня «глибини» організованості звукової форми: а) базис, яким є регламентовані властивості звукового матеріалу мовленнєвої форми; б) норму, тобто конкретні типи звукового матеріалу, закономірності звуковисотної (інтонаційний стрій), часової (метроритм) та інтегральної (ладотональна парадигма) організації; в) узус – прийняті в конкретних ситуаціях моделі музично-звукового мовлення. Музична мова має три яруси організації звукового матеріалу: а) фонологічний (ярус звукових типів, які слугують в даній мовленнєвій практиці завданню розрізнення музичних морфем); б) морфологічний (ярус музичних морфем – звукових форм, що мають відносно визначений образний сенс, і слугують основою синтаксичних одиниць); в) синтаксичний (ярус музичних синтагм – фраз і речень).

**МОВЛЕННЯ** – процес спілкування (комунікації) людей за допомогою системи знаків (мови) будь-якої природи: звукової, кінетичної (жестикуючої), зображальної, предметної (на зразок знаків *кіну*) з метою кооперації, консолідації, обміну інформацією тощо.

**МОВЛЕННЯ МУЗИЧНЕ** – процес спілкування (комунікації) людей за допомогою специфічної системи звукових знаків (музичної мови) з метою кооперації, консолідації, обміну інформацією, психологічної

експресії, психотропного впливу (отримання задоволення, зміни психічного стану, психотерапії), етичного виховання тощо.

**ПРАГМАТИКА МУЗИЧНОГО ЗНАКУ/ТЕКСТУ** – призначення, культурна функція, запланована і очікувана творцем знаку чи тексту реакція реципієнта-інтерпретатора.

**СЕМАНТИКА МУЗИЧНА** – широкий і не чітко обмежений в своєму значенні термін, яким звичайно позначається те ж саме, що *зміст* музичних знаків і текстів.

**СЕНС** музичного знаку чи/і тексту (те ж саме, що зміст або смисл знаку) – комплексна психологічна реакція інтерпретатора на музично-звуковий процес, в якій домінують емоційні та чуттєві компоненти.

**СИГНАЛ** (від лат. *signum* – знак) – поняття, яке використовується в різних значеннях в фізико-технічних науках, кібернетиці, теорії інформації (наприклад – електричний сигнал як носій інформації про стан об'єкта, що спостерігається), у біології та фізіології (сигнал як подразник, що викликає пристосувальний рефлекс), у воєнній та морській справі (сигналізація прапорцями) тощо. В семіотиці різні автори сигналом можуть називати і ознаки явища, і цілком штучні знаки, що функціонують за домовленістю. У зв'язку з такою широтою використання та неусталеністю значення ми прийняли за краще обійтися без даного терміну в роздумах про музичну герменевтику.

**СИМВОЛ** – знак іконічного чи конвенціонального морфологічного типу, який має особливу семантичну якість: він нерозривно пов'язаний зі своїм десигнатом, приймає «на себе» деякі його властивості, зокрема – емоційні та чуттєві конотації, і тому його знаковий носій (SV) отримує для особистості таку саму цінність, як і те, що позначається (DS). Приклади: знак хреста як символ Ісуса Христа та християнської віри; геральдичний знак «тризуба» як символ історичної державної єдності українців.

**СМИСЛ** музичного знаку і тексту (те ж саме, що зміст або сенс знаку) – комплексна психологічна реакція інтерпретатора на музично-звуковий процес, в якій домінують узагальнені уявлення, поняття, раціональні операції свідомості.

**ТЕКСТ МУЗИЧНИЙ** (лат. *textus* – тканина; сплетіння, поєднання) – з семіотичного погляду – структура музично-звукової форми, елементи якої сприймаються, розуміються, розглядаються, пояснюються як знаки. Наприклад: Динамічний план тексту музичного твору – послідовність усіх змін гучності звучання від початку і до кінця твору. Музичний нотний текст – структура, утворена знаками музичної нотації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974.– С:
2. Асафьев Б.В. Речевая интонация. – М.–Л.: , 1965.
3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: МГУ, 1987. С. 387-422.
4. Беленкова І. Про деякі можливості розгляду музики як семиотичного об'єкту // Українське музикознавство. –1977. – Вип. 12. – С. 76–90.
5. Болховский Р. Вещественность знака как фактор художественного воздействия // Эстетические очерки. Вып. – М.: Музыка, 1980. С.156-171.
6. Болховский Р. Об одной ошибке структурного искусствознания // Эстетические очерки. Вып. 5. – М.: Музыка, 1979. – С. 195-207.
7. Бонфельд М. К проблеме многоуровневости художественного текста // Музыкальная академия, 1993, № 4. С. 197-202.
8. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч.1. Тезисы. -М.: МГЗПИ, 1991.- 125 с.
9. Бузова О. Д. Поліхудожнє виховання як засіб удосконалення музичної підготовки майбутніх вчителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Нац пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2004. – 19 с.
10. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собр. соч. – М., 1982. – Т. 2.
11. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики. Пер. с нем. Лароша -М.: П. Юргенсона, 1895, - 181 с.
12. Гардинер А. Различие между «речью» и «языком» (доклад на междунар. лингвистическом конгрессе в Риме) // Звегинцев В.А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. Часть П. –М.: Просвещение, 1965. стр. 14-21.
13. Герасимова-Персидская Н. Передчуття становлення // Час Простір Музика. Наук вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 25. - К.: Друкар, 2003. -С. 4-5
14. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці // Українське музикознавство. Вип. 13. - К.: Муз. Україна, 1978. с. 84-99.
15. Гошовский В. Семиотика в помощь фольклористике / СМ. № 11, 1966.

16. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Пер. с нем. / Составл., общ. ред. и вступит. статьи А.В. Гулыги и Г.В. Рамишвили. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
17. Гуріна А. В. Інтонанційна семантика обрядових наспівів крізь призму семіотики / Культура України / Зб. наук. праць. Мистецтвознавство. Вип 6. Харків, 2000. С. 231-238.
18. Дилецький Микола. Граматика музикальна. - Київ: Музична Україна, 1970. - 109 с.
19. Жарков О. М.Художній переклад в музиці: проблеми і рішення. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. – Київ, КДК ім. П.І. Чайковського, 1994. – 19 с.
20. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки // МП. М. С. 96-102.
21. Ильенков Э.В. Соображения по вопросу об отношении мышления и языка (речи) // Вопросы философии, 1977, № 6. С. 92-96.
22. Іваницький А. Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація (мислення – мова – музика) // Проблеми етномузикології. Київ. 1998. С. 21-33.
23. Карастоянов Б.Тонемы и просодемы знаменного распева //МААФАТ' 75.-Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Материалы.-Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1977, с.148-155.
24. Квіт С. Герменевтика стилю / С. Квіт. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 143 с.
25. Кирик, Д. Знак. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. - Київ : Абрис, 2002. - 742 с. ; 24см. – ISBN 966-531-128-X
26. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наук. тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000.
27. Костюк А. Г. Восприятие мелодии. – Киев: Наукова думка, 1986. – 191 с.
28. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты. Исследования. Сб. статей. Сост. Л. И. Дыс. – Киев: Музична Україна», 1989. с. 28-34.
29. Кочерган М.П. Загальне мовознавство. Підручник. – Київ: Видавн. центр «Академія», 1999. – 288 с.
30. Кримський С. Б. Генезис форм і законів мислення. К., 1962.

31. Ланглебен М. Музыка и естественный язык. III летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. доклады. Тарту, 1968.
32. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. II. – М.: Педагогика, 1983. – 318 с.
33. Лісун Д. В. Формування професійних герменевтичних умінь майбутнього музиканта-виконавця у фаховій підготовці: автореф. дис канд. пед. наук: 13.00.04. – К., 2011. – 20 с.
34. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору у професійній підготовці майбутніх учителів музики. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів //Мистецтво та освіта. – 1998. - №4.
35. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. Диссерт. на соиск. уч. ст. доктора иск-ия. МГК, М. 1983.
36. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). – К.: Мин. культ. Увкраины, КГК. 1994. -157 с.
37. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. (Проблемы и пути исследования). -К.: Музична Украина, 1979. -271 с.
38. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
39. Олексюк О. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К.: Знання України, 2009. – 123 с.
40. Олексюк О. М., Ткач М. М., Лісун Д. В. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті : колект. монограф. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 164 с
41. Орлов В.Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: монографія / за заг. ред. І.А. Зязюна. Київ : Наукова думка, 2003. 276 с.
42. Полатайко О. М. Художня герменевтика у фаховій підготовці майбутнього вчителя мистецьких дисциплін // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. – К. : 2013. – Вип. 14 (19). – С. 101–106.
43. Пясковский И. Логика музыкального мышления. - Киев: Музична Украина, 1987. -182 С.
44. Семиотика / Под ред. Ю. С. Степанова. – М., 2000.
45. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА, 1996. – 206 с.
46. Соссюр Филипп де. Курс общей лингвистики. В кн.: Труды по языкознанию. М.:Прогресс,1977.
47. Степанова, Л. В. Методика формування художньо-герменевтичної компетентності магістрів музичного мистецтва та хореографії: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Суми, 2018. – 20 с.

48. Степанова, Л. В. Методологічні основи дослідження герменевтичної компетентності майбутніх викладачів музики та хореографії // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2016. – Вип. 2 (8). – С. 32–42.
49. Тарасті Э. Музыка как знак и как процесс // Альманах музыкальной психологии. Homo musicus. – М.: 1999. С. 61–78.
50. Терентьев Д. Про взаємозв'язок музичної семантики й синтаксису // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. Зб. статей / Упоряд. проф. Н.О. Горюхіна. – К.: Музична Україна, 1982, с. 18-25.
51. Уйфалуши Й. Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа // Музыка Венгрии. – М.: Музыка, 1968. С. 189-214.
52. Шевнюк О. Л. Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. Київ: Знання. Прес. 2003
53. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. М.:Музыка, 1975.- 352 с.
54. Шлейермахер, Ф. Герменевтика. – Перевод с немецкого А.Л.Вольского. Научный редактор Н.О.Гучинская. – СПб.: «Европейский Дом». 2004. - 242 с.
55. Шип С. К изучению образного содержания музыкального мышления (психологический аспект проблемы) // Труды Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, вып. 2; Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 298 с.
56. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. – Київ: Заповіт, 1998. – 368 с.
57. Шип С. Музыкальный знак в типологическом аспекте. Текст музичного твору: практика і теорія. Зб. статей. Київське музикознавство. Вип. 7. Київ: Нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського, 2001. С: 47-56;
58. Шип С. Понимание музыкального текста как семиотическое основание музыкальной герменевтики // Київське музикознавство. Збірка статей. Упорядники Ю. Зільберман, С. Тишко. Вип. 21. – Київ, 2007. – С.: 28-44.
59. Шип С. Музыкальное мышление как приблизительные измерения и расчетные операции // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2 (24). Герменевтика тексту та герменевтика долі. – Одеса: «Акваторія», 2015. – С. 258-272.
60. Щолокова О.П. Методика викладання світової художньої культури. Підручник для студентів педагогічних університетів. – Київ: Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2013. – 283 с.

61. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Редактор-составитель И.С. Рабинович. 2-е изд, исправл. и дополн. Общая ред. Д. Шостаковича. Том 1. - М.: Сов. композитор, 1972. -711 с.
62. Яворский Б. Строение музыкальной речи; Материалы и заметки. – Ч. 1-3. – М., 1908. – 97 с.
63. Agawu, V. Kofi (Victor Kofi) *Playing with signs : a semiotic interpretation of classic music* / V. Kofi Agawu. 1991
64. Bielawski L. *Muzyka jako system fonologiczny* // *Res facta*, t.3. Krakow: PWM, 1969. S. 166-171.
65. Burjanek J. *Hudebni mysleni*. Brno-Praha: Statni Pedagogi-cke nakladatelstvi, 1970.- 139 s.
66. Clark A. *Is music a language?* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – Baltimore, Winter,1982. – Vol.41, N 2. – P.195-204.
67. Cooke D. *The language of Music*. London:Oxford Univ.press, 1959. – 289 p.
68. Eggebrecht H.H. *Musik als Tonsprache* // *Archiv fur Musikwissenschaft*, 1961. S. 73-100.
69. Faltin P. *Bedeutung asthetischer Zeichen: Musik u. Sprache*. Aachen: Rader, 1985.- V,207 S.
70. Harnoncourt N. *Muzyka mowa dzwiekow: Priorytety chyli hierarchia roznych aspektow* // *RM*,1988, N 10. S. 22-25.
71. Harweg, Robert. *Language and music. An immanent and sign theoretic approach* // *Foundations of language International J. of Language and Philosophy*, 1968, vol. 4, N 3. P. 270-281.
72. Hatten, Robert: "Grounding Interpretation: A Semiotic Framework for Musical Hermeneutics", in: *The American Journal of Semiotics*, Vol.13., Number 1-4, Fall 1996 [1998], "Signs in Musical Hermeneutics", (guest editor: Siglind Bruhn
73. Karbusicky, Vladimir: *Grundrisse der musikalischen Semantik*, Darmstadt, 1986.
74. Monelle, Raymond, 1937- *Sense of music : semiotic essays* / Raymond Monelle ; with a foreword by Robert Hatten. 2000
75. Monelle, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, London, 1992.
76. *Musical signification : essays in the semiotic theory and analysis of music* / edited by Eero Tarasti. 1995
77. Nattiez, Jean-Jacques: *Les fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975.
78. Nettl B. *Some linguistic approaches to musical analysis* / *Journal of the international folk music council*. 1958, Vol. X. P. 37-41.



79. Riemann H. Musikalische Syntaxis, Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Lpz., 187?, Nachdr. Niederwallut bei Wiesbaden, 1971.
80. Smith-Shank, D. (1995). Semiotic Pedagogy and Art Education. *Studies in Art Education*, 36(4), 233-241.
81. Stefani, G.- Marconi ,L. (eds): *Musical Signification between Rhetoric and Pragmatics*, ISI (Imatra) CLUEB (Bologne), 1998
82. Tarsti, Eero, ed.: *Musical Semiotics in Growth*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.

### Інформаційні ресурси

1. Аверинцев С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6, - М.: Сов. энциклопедия, <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. [http://library.lgaki.info:404/2017/%D0%91%D0%B0%D1%85%D1%82%D0%B8%D0%BD\\_%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE.pdf](http://library.lgaki.info:404/2017/%D0%91%D0%B0%D1%85%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE.pdf)
3. Бондаренко. Л. А. Професійний саморозвиток майбутнього вчителя музики: герменевтичний підхід. [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5437/1/l\\_bondarenko\\_VOU\\_2\\_IM\\_%20ktmmm](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5437/1/l_bondarenko_VOU_2_IM_%20ktmmm)
4. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. [https://stavroskrest.ru/sites/default/files/files/books/gadamer\\_g\\_g\\_1988\\_istina\\_i\\_metod.pdf](https://stavroskrest.ru/sites/default/files/files/books/gadamer_g_g_1988_istina_i_metod.pdf)
5. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. [https://vk.com/doc4605748\\_437271431](https://vk.com/doc4605748_437271431).
6. Дильтей В. Введение в науки о духе. <http://xxcentury.philol.msu.ru/wp-content/uploads/2020/11>
7. Лосев А.Ф. Знак, символ, миф. [https://vk.com/doc4605748\\_476019189](https://vk.com/doc4605748_476019189)
8. Лотман Ю. Структура художественного текста. [https://imwerden.de/pdf/lotman\\_struktura\\_khudozhestvennogo\\_teksta\\_1970\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/lotman_struktura_khudozhestvennogo_teksta_1970_ocr.pdf)
9. Лурия А.Р. Язык и сознание. <http://detsad86kursk.ru/attachments/article/158/Lyriya.pdf>
10. Потенция А.А. Мысль и язык. [http://vassilenkoanatole.narod.ru/olderfiles/1/potebnay\\_mysl\\_i\\_yazyk.pdf](http://vassilenkoanatole.narod.ru/olderfiles/1/potebnay_mysl_i_yazyk.pdf)
11. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. [https://vk.com/doc-123642573\\_440309323](https://vk.com/doc-123642573_440309323)

12. Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы. <http://www.avorhist.ru/publish/shpet1.html>
13. Dilthey W. The rise of hermeneutics// New literary history. Vol.3. Homep 2. Baltimore, 1972. [https://www.academia.edu/30038819/The\\_Rise\\_of\\_Hermeneutics](https://www.academia.edu/30038819/The_Rise_of_Hermeneutics)
14. Georgii-Hemming, Eva. (2007). Hermeneutic knowledge: Dialogue between experiences. Research Studies in Music Education. 29. 13-28. [https://www.academia.edu/47998101/Hermeneutic\\_knowledge\\_Dialogue\\_between\\_experiences](https://www.academia.edu/47998101/Hermeneutic_knowledge_Dialogue_between_experiences)
15. Hermeneutic Phenomenology in Education. Method and Practice. Edited by Norm Friesen, Carina Henriksson. Published by: Sense Publishers, Rotterdam, Boston, Taipei. 2012. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-94-6091-834-6>
16. Hirsch E. D. Three dimensions of hermeneutics// Hirsch E.D. The aims of interpretation. Chicago; London, 1976. <https://pdfslide.net/documents/hirsch-three-dimensions-of-hermeneutics.html>
17. Imada, Tadahiko. Out of Logos: A Semiotic Approach of Music Education. Bulletin of the Council for Research in Music Education, no. 147 (2000): 87-90. <http://www.jstor.org/stable/40319393>.
18. Oleksiuk, O., Rebrova, O., & Mikulinska, O. (2019). Dramatic Hermeneutics as a Perspective Technology in the Artistic Education. Journal of History Culture and Art Research, 8(3), 100-112. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2146>
19. Puri, Michael J. Gadamer and Music Analysis (Review Essay). [https://www.academia.edu/18139549/Gadamer\\_and\\_Music\\_Analysis\\_Review\\_Essay](https://www.academia.edu/18139549/Gadamer_and_Music_Analysis_Review_Essay)
20. Semiotics and Hermeneutics (2002). In: Art in Education. Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education, vol 1. Springer, Dordrecht. Kluwer Academic Publishers 2002. [https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F0-306-47957-5\\_1](https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F0-306-47957-5_1)
21. Semiotics and Hermeneutics of the Everyday. Edited by Lia Yoka and Gregory Paschalidis. 2015. Cambridge Scholars Publishing. <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/62305>
22. Winfried Nöth. Handbook of Semiotics. Advances in semiotics. Indiana University Press, 1995. [https://books.google.com.ua/books?id=rHA4KQcPeNgC&dq=Semiotics+and+Hermeneutics+of+Art&hl=ru&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.ua/books?id=rHA4KQcPeNgC&dq=Semiotics+and+Hermeneutics+of+Art&hl=ru&source=gbs_navlinks_s)

**Наукове видання**

**ШИП Сергій Васильович**

# **МУЗИЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА**

*(Частина 1. Семіотичні засади герменевтики мистецтва)*

*Монографія*

Комп'ютерний набір *С.В. Шип*  
Комп'ютерна верстка *С.П. Цьома*

Підп. до друку 26.04.2023.

Формат 60x84/16. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,37.

Ум. фарб.-відб. 8,37. Обл.-вид. арк. 7,91. Тираж

300 пр. Вид. №56

Видавець і виготовлювач:

ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.

Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.