

МИСТЕЦТВО В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТИНУУМІ ART IN THE SOCIO-CULTURAL CONTINUUM

УДК (049.32)025.178:785.7:78.071.1(477) + 78.072 + 130.2:7.01

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-04](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-04)

Змінювання змістів мистецьких творів як результат заміщення та розмивання первісних значень прецедентних феноменів

Богдан Сюта 

Національна музична академія України

Анотація

У статті вивчено проблеми сприймання й розуміння змістів мистецьких творів та причини їхнього змінювання. З'ясовано причини трансформацій первісних значень, вплив таких трансформацій на змінювання змістів. Простежено вплив значної ускладненості мовно-виразових засобів, використовуваних сучасними композиторами, на виформовування змістів. Виявлено вплив недостатньої культурної компетентності слухача на сприймання ускладнено-мовних творів та змінювання їх змістів. Уперше послідовно досліджено роль прецедентних феноменів у процесі зчитування і формування змістів творів у процесі їх актуалізації. Дуже важливим чинником адекватного формування змістів виступає, зокрема, врахування значень, що їх надає аналіз, і розуміння прецедентної ситуації. Цей чинник, що має зазвичай соціокультурну природу й щільно прив'язаний до конкретно-історичних реалій, як правило, «виноситься за дужки» у процесі сприймання, що, на нашу думку, призводить до істотного змінювання змістів об'єкту, що сприймається. Затирання первісних значень прецедентних імен також однозначно призводить до змінювань і розмивань сформованих змістів, спричинюючи їх «осучаснення». Ще мобільнішим виявляється результат зчитування значень прецедентних імен, які завжди тісно пов'язані із прецедентними ситуаціями.

Указано на важливість інтертекстуальної та інтермедіальної стратегій для змінювання змістів прочитаних текстів. Закцентовано увагу на важливості залучення парамузичних та кроскультурних чинників для остаточного усталення конфігурації, оновлених у процесі сприймання змістів.

Усі пропонувані теоретичні формулювання, що викладаються у статті, оперті на результатах детальних мистецтвознавчих і культурологічних аналізів. Опис та результати одного з таких ґрунтовних аналізів наводиться у тексті статті. Це розгляд історії формування сучасного тексту й сучасного змісту відомої народної пісні літературного походження «Як засядем, браття, коло чари» на вірші Осипа Юрія Федьковича. Проаналізовано також особливості прочитання цього художнього тексту, зумовлені дискурсивними особливостями та соціокультурними умовами виконання.

Ключові слова: формування змістів, прецедентні феномени, розмивання значень, музичне мовлення й комунікація, сприймання, інтермедіальність, цитата, алюзія

UDC (049.32)025.178:785.7:78.071.1(477) + 78.072 + 130.2:7.01

[https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023\(1\)-04](https://doi.org/10.31652/3041-1009-2023(1)-04)

Changing the contents of artistic works as a result of the substitution and blinding of the original meaning of precedent phenomena

Bohdan Siuta 

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyv, Ukraine

Abstract

The article deal with the problems of perceiving and understanding the contents of artistic works and the reasons for their change. The reasons for the transformations of the original values, the influence of such transformations on changing the contents are clarified. The influence of the considerable complexity of language and expressive means used by modern composers on the formation of contents is traced. The influence of the listener's insufficient cultural competence on the perception of complex-language works and changing their contents was revealed. For the first time, the role of precedent phenomena in the process of reading and forming the content of works in the process of their actualization has been consistently investigated. A very important factor in the adequate formation of contents is, in particular, taking into account the values provided by the analysis and understanding of the precedent situation. This factor, which usually has a socio-cultural nature and is closely tied to specific historical realities, is usually "taken out of parentheses" in the process of perception, which, in our opinion, leads to a significant change in the contents of the perceived object. Erasing the original meanings of precedent names also clearly leads to changes and blurring of the formed contents, causing their «modernization». Even more mobile is the result of reading the values of precedent names, which are always closely related to precedent situations.

The importance of intertextual and intermedial strategies for changing the contents of read texts is indicated. The importance of the involvement of paramusical and cross-cultural factors for the final establishment of the configuration of updated contents in the process of perception is emphasized.

All proposed theoretical formulations presented in the article are based on the results of detailed art and cultural analysis. The description and results of one of these basic analyzes are given in the text of the article. This is an examination of the history of the formation of the modern text and the modern content of the well-known folk song of literary origin «How to sit, brothers, near the cup» based on a poem by Osyp Yurii Fedkovych. Peculiarities of reading this artistic text, determined by discursive features and socio-cultural conditions of performance, are also analyzed.

Keywords: creating of contents, precedent phenomena, blurring of values, musical speaking and communication, perception, intermediality, quote, allusion

Постановка наукової проблеми. Проблема сприймання й розуміння творів культури й мистецтва, формування їх змістів і надалі залишається одним із найактуальніших питань функціонування художньої культури в суспільстві. Причин такому явищу чимало, але декілька з них бачаться нами як неунікні й кардинальні. Це:

1) істотна ускладненість мовно-виражальних засобів, використовуваних сучасними композиторами;

2) недостатня культурна компетентність значної кількості читачів/слухачів, спричинена першочергово недостатністю досвіду сприймання ускладнених мистецьких творів;

3) цільова спрямованість на доступність змістів при сприйманні художніх творів.

Цілеспрямоване дослідження процесу формування змістів рецептованих творів мистецтва вимагає уважного вивчення статусу задіяних у ньому прецедентів. Проблема вивчення особливостей механізмів цих процесів сприймання й розуміння мистецтва, що їх використовують ав-

тори й інтерпретатори, також розроблена мінімально й вимагає ґрунтовного осмислення. Це важливо також для дотичних мистецтвознавчих наук в парамузичному й кроскультурному аспекті. Деякі важливі питання такого осмислення стали предметом розгляду нашої статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання, розглянуте в статті, мінімально торкалось праць О. Маленка, Г. Сюти, Б. Сюти. Незважаючи на істотну перспективність розробки затребуваних у статті питань, на сьогодні у працях, присвячених розробці проблем прецедентності у об'єктах художньої культури, ця проблематика фактично не представлена. Важливим внеском можна вважати публікації Б. Сюти, безпосередньо присвячені розробці різних аспектів теорій прецедентності та інтермедіальності в музиці, а також пов'язаної з ними теорії мовленнєвих жанрів у музичній комунікації [3; 4]. Цінними є також розробки проблем прецедентності та впізнаності текстів у публікаціях О. Маленко та Г. Сюти [1; 2; 6; 7]. У цих публікаціях автори, окрім висвітлення основної теми розгляду, дотично висвітлювали такі питання функціонування прецедентних феноменів у художній культурі, як використання в літературних і мистецьких творах засобів інтермедіальної та парамистецької природи, залучення до текстів творів прихованих вказівок на прецедентні феномени-попередники, використання як маркерів доступності в процесі декодування змістів значень і виразових засобів масової культури.

Мета статті – дослідження процесів формування змістів рецептованих творів мистецтва, і, зокрема, вивчення особливостей механізмів процесів сприймання й розуміння мистецтва, що їх порушують автори й інтерпретатори. Центральним питанням постає змінювання змістів мистецьких творів у результаті заміщення й розмивання первісних значень прецедентних феноменів.

Виклад основного матеріалу. Заміщення й розмивання значень прецедентних феноменів у процесі історичного розвитку суспільства є доволі частотним явищем. Він практично завжди супроводжує сприймання тих мистецьких творів, які виникли в попередні соціокультурні епохи й зберегли актуальність на сьогоднішні, адже «твор мистецтва – це передача інформації в часі» [3, с. 95]. Вони, як правило, насичені цитатами та алюзіями й несуть у собі приховані вказівки на використання, як прецедентів численних фактів

та явищ культурного та інтелектуального спадку суспільства. Це стосується не тільки літературних творів, але й інших художніх явищ і артефактів, які стали нині презентативними текстами культури.

Показовою є рецепція творів, що походять з XIX століття й вибудовування їхніх змістів, представлених у цих творах у згорнутому вигляді. Розглянемо в цьому ракурсі два показові пісенні твори, що стали у XX столітті народними піснями літературного походження, і зберігають актуальність та популярність до сьогодні.

Дев'ята співанка із відомого рукописного збірника фольклорних і авторських творів Йозефа Домініка Гординського де Федьковича «Найкращі співанки руського народу на Буковині» (1886) має назву «Як засяду, братя коло чари...» і, фактично, є поезією його авторства. Вірш написаний у стилі застільних, чи, точніше сказати б, буршівських німецьких пісень («Tafellieder»). Ці пісні, що найбільше розповсюдилися в 1820-1890-х роках по всіх землях німецькомовних держав, не відзначалися глибокими стилістичними відкриттями чи художніми перевагами і були так звані «становими піснями», чимало з яких вийшли за первісні межі й стали «народними піснями літературного походження». Широка популярність цих співів пов'язувалася із загальноноромантичним прагненням до свободи й протестуванням проти феодальних пережитків. Ці прагнення посилювалися під впливом наполеонівських війн та нової буржуазно-демократичної реальності, яку вони несли. Коротко зміст майже всіх таких пісень, особливо ж раннього періоду, зводився до оспівування товариства, я якому всі рівні, і яке завжди має місце в підвальчику (Keller) за столом при гальбі (півлітра; з австр.) пива (am Tafel; у баварсько-австрійській німецькій мові це дошка столу. Вона була, як правило, темного кольору, і на ній кельнер чи власник закладу часто зазначали крейдою рахунок випитому, платили за яке гуртом аж в кінці посиденьок. Згодом почали також виставляти таку чорну дошку збоку при вході й фіксували на ній перелік наявності й вартості страв у закладі. Ця традиція дожила до сьогодні, також і в Україні). Пісні співали всім товариством, члени якого добре один одного знали. Це й не дивно, адже переважна більшість їх – студенти, найбільш корпоративно організований і найдемократичніший прошарок суспільства тодішніх німецьких країн. До них примикали також підмайстри (Burschen),

які щойно встали з-за університетської лави, але ще не отримали повного корпоративного права Майстра. Таким чином, за столом при пиві всі члени товариства були рівними й не переобтяженими матеріальними статками. Навіть, якщо до них приставав якийсь із більш шановних громадян, він втрачав за столом усі свої привілеї і права, перебираючи на себе права корпоративні. Тобто, ставав повноправним буршем. Правда, нерівність, якої всі студенти-романтики так прагнули позбутися, відновлювалася при виході із місця товариської зустрічі.

Ось, наприклад, одне із популярних нині виконань пісні (хоровий гурт «Чумаки»). «Як засяду...» переродилося на «Як засядем...». В усній традиції з'явився приспів-рефрен: «Кришталева чара, срібнеє дно, – Пити чи не пити, все одно. // Кришталева чара, срібная крес, – // Пити чи не пити, все умреш», якого поет не зафіксував. Із понад десяти строф залишилося чотири. Що із ближчого до нас часу походить запис, то частіше змінюються потенційні прецеденти-реалії: «чарка» на оновлене «чара» (велика чарка! Насправді із «чари» горілки не пили: це об'ємна посудина для пиття вина).

Друга строфа співається в цілковито народному ключі: «Як засіли наші коло чаші...» і «Як смикнули тої шпагатівки, // То вони забули і про рай». В оригінальному тексті йдеться не про «чашу», а про «фляшу» (назва великої пляшки німецько-австрійського походження). Засідати «коло чаші» немає особливого сенсу: з чаші просто п'ють. А от коло «фляші» – зовсім інші річ... Замість «шпагатівки» в оригіналі бачимо «тії гії». Іще одне розходження: «На тім світі не дадуть горілки...» – в оригінальному тексті йдеться про «сивушку». У регіоні Карпат у XIX столітті традиційно не було «горілки» (ця наддніпрянського походження назва була започаткована щойно у XVIII ст. й почала щораз ширше вживатися десь із початку XX ст.), а лише «паленка», «варенуха» й «сивуха» (дуже міцна домашня паленка; згадаймо класичне «Зевес тоді кружляв сивуху й оселедцем заїдав» у «Енеїді» І. П. Котляревського), або ж «трунок» («учена» книжна назва алкогольного напою) чи «баюрка» (із вуличного міського койне галицьких і буковинських міст і містечок: збірна назва алкогольних напоїв. Очевидно походить із видозміненого в щоденному спілкуванні слова «бровар»).

Часто заключним куплетом виступає авторський другий, де йдеться про візит смерті до

ліричного героя. Але й тут співається: «Будь здорова, свахо, // Випий собі кумцю ізо мною». Бачимо цілковите порушення логіки: спочатку йдеться про «той світ», де «не дають горілки», а щойно потім приходить смерть «із косов». І тут бачимо цілковите перекинуття значень на користь фонологічної злагоженості: у межах однієї строфи смерть названа то «свахою», то «кумою». У народі ніколи не змішували ці два поняття, навіть у піснях.

Ця застільна пісня ввійшла в офіційний «дозволений» в УРСР обіг із легкої руки народного артиста України Бориса Романовича Гмирі, який її блискуче виконував у супроводі Капели бандуристів УРСР під орудою О. З. Мінківського. Уже в цьому класичному нині записі чуємо не «на меду», а «при меду»; але жодної «чари» немає – Гмиря співає більш звичне «чарка». У цьому виконанні уже є новий приспів, що походить із традиції народного виконання: «Кришталева чарка, срібная крес...». Абсолютно логічно: спершу бачимо чарку, далі крес (облямований край), а потім вже дно... Саме у виконанні Гмирі у другому куплеті йдеться про «той світ», де не дають пити нічого крім дощівки. Але Гмиря співає так, як почув у народному виконанні: «Не дадуть горілки». Останній куплет змальовує, «як засіли наші коло чаші: Петро, Павло, Хведір, Николай...». Тут Гмиря змушений був уникнути сюжетного ходу про те, як «на тім світі», зібралися святі, щоб спробувати того напою. В атеїстичній країні озвучувати такі реалії Головліт забороняв. Тому все, що стосувалося релігії – нехай і в жартиливому ключі – було з тексту пісні вилучене. А от фраза «Як смикнули тої шпагатівки» також була використана нашим великим співаком. Назва «шпагатівка» й донині широко вживається в народі для визначення не надто очищеної горілки домашнього виробництва (вона, фільтруючись, скрапувала зі змійовика в посудину по шпагату).

До втрачених прецедентів [4, с. 215-216] варто віднести також реалії, які нерозривно пов'язувалися із «школярством» («спудейством», «студентством»): латинськомовні цитати, фрази, герої класичної мітології, античні боги. Уже в XIX столітті в українізованих версіях школярських і буршівських пісень усі ці реалії, незрозумілі корчемному товариству, яке, як правило, не відвідувало класичних гімназій, замінювалися на персонажів християнської агіографії. Тому й чуємо в переліку «наших коло чаші» імена найбільш

поважаних у руському народі святих: Петро, Павло, Федір, Николай... В оригінальному авторському тексті фігурують святі Петро, Сава, Хома, Дмитро, Николай. Але тут за законами жанру мусить бути присутнім також хтось із верховних: у Федьковича – це «Бог-отец», який, приєднавшись до застільного товариства, відразу стає своїм і, скуштувавши «труночку», перестає осуджувати своїх нових товаришів, але ще й закликає до продовження застілля: «А Бог візьме, стане смакувати, // Та лиш моргне усом : Bonus est!». А в кінці виправдання пиятики: «Задля того ж пиймо, братя пиймо, Бо так Господь з неба повелів».

Останньою зміною, пов'язаною з українізацією сюжету [5, с. 69], є сам напій. Традиція пити в закладах пиво була в Україні з середини другої половини XIX ст. більше міською і приміською (адже відразу за міською «рогачкою» податки на алкоголь були кількаразово меншими, аніж у містах). Згадаймо також, як наприкінці століття Микола Лисенко, проїжджаючи через Галичину в Німеччину, затримався на якусь дециму часу на двірці у Львові для пересадки на інший потяг, і, щоб перепочити та згяти час, замовив собі у двірцевій ресторації «дуже доброї якості» (як композитор писав у листі до рідних) пиво. Простий український люд переважно вживав у корчмах та шинках більш доступну, відносно дешевшу, «ефективну» й звичну свою «паленку» чи «горівку»... У німецькому тексті товариство також відхиляє запропоновану Гебою амброзію, віддаючи перевагу місцевому баварському пиву.

Які ж із використовуваних слухачами XIX ст. прецедентів залишилися актуальними й сьогодні, які трансформувалися і які відійшли в небуття? Це надзвичайно важливо з'ясувати, щоб синхронізувати розуміння щодо виформовування змістів мистецьких, зокрема музичних, творів із впливами на них соціокультурних реалій та їхню еволюцію.

Передусім набутком минулого залишилися латина та антична міфологія [6, с. 70]. У нині співаних варіантах пісні вони відсутні цілковито. Це не особливо вплинуло на загальний зміст пісні, але певною мірою «приземлило» її, позбавивши традиційних ознак «ученості».

Другою важливою рисою стала зміна індивідуального ліричного героя пісні на збірного, гуртового. Безумовно, пити краще у веселій компанії. Ми не знаємо, як співалася пісня за часів Федьковича. Але, у своєму тексті він відверто на-

сміхається над пияцтвом і поодиноким пияком, від імені якого ведеться розповідь. Це абсолютно не випадково. Адже від середини XIX століття (з 1844 року) у Східній Галичині (а згодом і в новоутвореній Буковині) за ініціативою Глави УГКЦ митрополита Михайла кардинала Левицького була розпочата тривала й ефективна антиалкогольна кампанія. У 1860-х роках розпочалася друга хвиля антиалкогольного руху, яка супроводжувалася масовою організацією по галицьких містах і селах товариств тверезості. 1874 року вже митрополит Йосиф Сембратович видав своє звернення до вірних «О великім достоїнстві чоловіка», в яким засуджувалося пияцтво. Ініціативу митрополита Йосифа підтримав навіть папа Пій IX, який, на прохання першого, надав товариствам і братствам тверезості низку пільг. Справу митрополита Йосифа продовжували й розвивали всі наступні митрополити УГКЦ.

Уважаємо, що виникнення вербального тексту пісні у варіанті О. Федьковича припало десь на перелом 1880-х років – час першої кульмінації в розвитку антиалкогольного руху серед українців Східної Галичини і Буковини. Тому не випадково у пісні йдеться про ОДНОГО пияка, над яким автор насміхається й іронізує. Твір виник як пародія на німецьку застільну пісню, що побутувала в Німеччині ще в кінці XX століття. Німецький аналог був створений на вірші Германа Вольгайма (1817-1855) у 1835 (за деякими даними у 1833) році. Автор музики невідомий. Уже в 1840-ві роки пісня стала однією з найпопулярніших буршівських пісень по всіх південних німецьких і австрійських землях. Сам Йозеф Домінік Гординський де Федькович добре знав такі німецькі товариські пісні, адже українська була його другою рідною мовою, а першою – німецька. Він прекрасно знав німецькомовну літературу, сучасну романтичну поезію, сам писав високохудожні твори німецькою мовою (твори українською з'явилися пізніше і спочатку записувалися німецькою абеткою, тому що кирилиці автор не знав...). Будучи австрійським шляхтичем і бойовим офіцером, Федькович прекрасно орієнтувався в побутових реаліях життя й відпочинку як шляхти, так і простого люду. Його твори можуть слугувати своєрідною енциклопедією українського побуту в підавстрійській Буковині. Його поетичний текст став вочевидь «олітературеним» варіантом народної застільної пісні, яка набула рис пародії. Сюжет і мелодія («голос», як називали її тоді) були в цілому збережені, але реалії сю-

жету поет пристосував до сучасного йому побуту простих українських селян. Утім уся ця інформація нині остаточно розмилася. Пересічний слухач практично нічого не знає із творів Федьковича, і нічого з фактів, дотичних до його біографії та реалій буковинсько-українського селянського й містечкового побуту XIX ст.

Із подібної інформації чимало прецедентів – із тих, які прозоро прочитувалися у другій половині XIX століття, – нині канули в Лету. Про деякі ми вже згадували. Серед інших – антиалкогольна кампанія другої половини позаминулого століття, роль у цій кампанії Української Греко-Католицької Церкви та небувала ефективність цієї боротьби за тверезість.

До «розмитих» або ж також забутих прецедентів належать побутові реалії німецько-австрійського походження, що знайшли вияв у висловленнях. Вони ще втримувалися впродовж певного часу після 1918 року у свідомості старших верств населення, але вже після закінчення Другої світової війни в побут увійшов інший прецедентний маркер – «за Польщі» (ситуація: «..було так»; висловлення: «..казали»; текст: «А то вже було за Польщі..» і т. п.), хоча представники найповажнішого віку часто пов'язували текстові сюжети ще із австрійськими реаліями: «Та де там!!! Колись так не було! Наш цісар був добрий!», або «А вона 'то округила, як Марія Вечера архикнязя» чи «Вуса, як у Франца-Йосифа» та ін.

До найстійкіших маркерів змісту, що зберегли свою ефективність, будучи злегка українізованими, варто віднести прецедентні висловлення первісно німецько-австрійського походження. Якщо латина поступово й синхронно, із трансформуванням освітніх моделей стрімко втрачала своє місце в суспільстві, то німецькомовні висловлення та лексика залишаються в побуті донині. Часом такі стійкі висловлення зрозумілі тільки мешканцям Галичини: *вода в путні, гальба пива, нова тафля, острый як цизорик, низька повала, когось зицирувати, поставити футрини, запекти у братурі, дуцен яєць, відрізати шпондерка, смачний цвібак, міцна линва, вийти на spacer, веселі ферії, файний фраер* і т. п. Йдеться не просто про запозичення. Майже всі ці вислов-

лення не мають автентичних українських аналогів, і хоч багато із них були насильно витіснені з літературного обігу через мовну експансію російських окупантів, у побутовому та художньому мовленні ці висловлення залишилися жити. І, власне, у живому мовленні вони залишилися не тільки як зразки асимільованої лексики, але й як місткі прецедентні висловлення, які пробуджують при використанні й сприйманні цілі пласти значень із часів «епохи Габсбургів».

Не менш дієвими прецедентами були й автентичні українські діалектизми та побутовізми. Деякі з них залишилися широко знайомими й нині («закропитися» чи «закропити душу», «костомаха ... із косов», «хлистати», «залити очі»), а інші – тільки в регіоні Карпат, де збереглися давні виробничі процеси, що дали життя прецедентам («по брай»).

Деякі прецедентні висловлення настільки з часом розмили свої первісні значення, що створюють при інтерпретації хибні змісти. Ось, наприклад, використовуване в пісні слово «ралець». Переважна більшість слухачів його просто не знає. Деякі, пригадуючи текст «Енеїди» І. П. Котляревського («Пішла к Зевесу на ралець»), актуалізують застаріле уже в кінці XIX ст. книжне значення слова: прийти з поклоном (на банкет): нині в Галичині ще побутує вислів «виставити 50 грамів за вирішення питання», або просто «виставитися (за надану послугу)». У XIX столітті значення слова «ралець» в народі було цілком однозначним: гучне, не прив'язане до традиційних громадських святкувань застілля зі споживанням алкоголю.

Саме тому, слухаючи цю пісню, кожен ідентифікує її як гуртову жартівливу пияцьку із назвою «Як засядем браття коло чари». Із авторського вербального тексту впізнаванням залишився лише перший куплет і змінений приспів, зміст якого кардинально протилежний первісному змістові твору О. Федьковича. Насмішка й сарказм первісного тексту змінилися на добродушний гумор. Але, головним чинником популярності пісні стала її музична складова. Від німецької мелодії в українському творі залишилася запозичена музика куплета, отримавши більш виразний кульмінаційний злет у 6-8 тактах:

Варіант німецькомовної пісні:

Heiter

1. Sind wie nicht zur Herr-lich-keit ge-bo-ren?
Malz und Hop-fen sei an uns ver-lo-ren,
Sind wir nicht gar schnell'em-por ge-diehn?
ha-ben un-sre Al-ten oft ge-schrien. }
Sähn sie uns doch hier, val-le-ral-la!
bei dem lie-ben Bier, val-le-ral-la!
das uns Amt und Wür-den hat ver-liehn!

(Цікавим є визначення характеру виконання: Яскраво).

Варіант українськомовної пісні:

Ходою

Як за-ся-дем, брат-тя, ко-ло ча-ри, як за-ся-дем,
то хай і-дуть тур-ки-я-ни-ча-ри, а я на-віть
брат-тя, при ме-ду, Криш-та-ле-ва ча-ра,
ву-сом не ве-ду. криш-та-ле-ва ча-ра,
сріб-не-є дно, пи-ти чи не пи-ти – все од-но,
сріб-на-я креш, пи-ти чи не пи-ти – все ж по-мреш.

Приспів, що в німецькому оригіналі виконаний як типовий середньоарифметичний марш, що добре відбивав ритміку вірша із закличним вигуком «Val-le-ral-la», був кардинально змінений. Для українського фразування маршеві ритми-закінчення були абсолютно непритаманними. Це інтуїтивно відчув О. Федькович, змінивши двічі повторюваний приспів, що виконувалася німецькою мовою після кожного куплета, на суто український, що звучав у пісні тільки двічі: після першої і після останньої строфи. Очевидно, поет пристосовував свій рефрен до мелодії німецькомовного оригіналу, намагаючись зберегти типову маршеву ритміку. Ця дрібна ритмічна формула добре лягала на слова німецького тексту, але український не особливо надавався до маршевої ритміки більше інструментальної природи. Народний варіант приспіву («Кришталева чаша, срібная крес...») став дуже вдалим розспівуванням мелодики вірша, яка до того ж дуже легко запам'ятовувалася завдяки чітко симетричному фразуванню мелодії і цілковитій опорі в гармонії на тонічну функцію. Такий легко запам'ятовуваний приспів можна було повторювати після кожної строфи. Він не був додатком до куплета, а навпаки – утвердженням основної ідеї пияцької пісні. А сама пісня стала більш органічною і складнішою за будовою порівняно з німецькою: сюжетна лінія розгорталася в куплетах, а «квазіфілософське» резюмування утверджувалося в приспіві. Мелодика обох частин, відшліфувавшись і максимально пристосувавшись до мелодики українського мовлення, стала дуже заокругленою, легкою для співу й органічно поєднаною в єдине ціле, завдяки взаємному доповненню напрямку розспівування доволі простої маршової побудови: у куплеті основний напрямок розгортання – рух вгору з прямуюванням від тоніки до домінанти, а в приспіві панує загальний рух униз з опорою на звуки домінантсептакорду, що зупиняється в розв'язанні на тоніці. Музика пісенного твору стала, отже, чудовим за-

собом об'єднання матеріалу і формування в результаті цього досконалої художньої цілісності. Напевно тому в різних виконаннях можна спостерігати різну кількість куплетів і різну їх послідовність, без жодної художньої втрати: музична основа як самодостатня складова стає основою драматургії та загального змісту твору.

Висновки. Таким чином, на прикладі аналізу відомого пісенного твору бачимо, що затирання й заміщення первісних значень прецедентних текстів, імен і ситуацій є доволі частим явищем у художній культурі. Недооцінювання та нерозуміння таких чинників призводить до викривлення виформовуваних у процесі художньої комунікації змістів.

Дуже важливим чинником адекватного формування змісту виступає, зокрема, урахування значень, що їх надає аналіз, і розуміння прецедентної ситуації. Цей чинник, що має зазвичай соціокультурну природу і щільно прив'язаний до конкретно-історичних реалій, як правило, «виноситься за дужки» у процесі сприймання, що, на нашу думку, призводить до істотного змінювання змістів об'єкту, що сприймається.

Ще мобільнішим є результат зчитування значень прецедентних імен, які завжди тісно пов'язані із прецедентними ситуаціями. Дуже важливим чинником адекватного формування змістів виступає врахування значень, що їх надає аналіз і розуміння прецедентної ситуації. Затирання первісних значень прецедентних імен також однозначно призводить до змінювань і розмивань сформованих змістів, спричинюючи їх «осучаснення».

Таким чином, прискіпливе дослідження зв'язків прецедентних феноменів із змінюванням виформовуваних у результаті комунікативних актів змістів, особливо з урахуванням культурологічних аспектів та парамистецьких мовних особливостей, може дати надзвичайно продуктивні результати та привідкрити нові шляхи вивчення згаданих реалій.

Список використаних джерел

1. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець-мистецтво-читач. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. 2014. С. 42–50.
2. Маленко О., Соприкін В. Псевдонімікон української культурно-мистецької сфери початку ХХІ століття: лінгвістична інтерпретація. Харків: ХНПУ ХІФТ, 2021. 264 с.
3. Мозгальова Н.Г. Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики: монографія. Вінниця: ТОВ. «Меркьюрі-Поділля». 2011. 488с.
4. Siuta B. Precedent phenomenas in music interpretations. In: Communicative – pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse: Collective monograph / ed. M. Mamych. Lviv – Toruń: Liha-Pres, 2021. Pp. 209-222].
5. Сюта Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття. Київ, 2017. 384 с.
6. Сюта Г. М. Текст як об'єкт пізнання і стрижневе поняття рецептивної естетики та поетики. Українська мова. 2017. № 3.
7. Сюта Г. М. Типологія і прагматика прецедентних висловлень у текстах української реклами. Мова і міжкультурна комунікація. 2020. С. 199–207

References

1. Malenko O. Intermedialnist jak estetyzacija khudozhnyoho dyskursu: mytec-mystectvo-chytach. Naukovyj chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. Serija 8. 2014/ [in Ukrainian].
2. Malenko O., Soprykina V. Pseudonimikon ukrajinskoji kulturno-mysteckoji sfery pochatku XXI stolittia: linguistychna interpretacija. Kharkiv: KhNPU – KhIFT. 2021 [in Ukrainian].
3. Mozghalova N.H. Teoretyko-metodychni zasady instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky vchytelia muzyky: monohrafiia. Vinnytsia: TOV. «Merkiuri-Podillia». 2011. 488 s. [in Ukrainian].
4. Siuta B. Precedent phenomenas in music interpretations. In: Communicative – pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse: Collective monograph / ed. M. Mamych. Lviv – Toruń: Liha-Pres, 2021.
5. Siuta G. M. Cytatnyj tezaurus ukrajinskoji poetychnoji movy XX stolittya. Kyiv, 2017 [in Ukrainian].
6. Siuta G. M. Text jak obyekt piznannya i stryzhneve ponyattya receptyvnoji estetyky ta poetyky. Ukrajinska mova. 2017. № 3 [in Ukrainian].
7. Siuta G. M. Typologiya i pragmatyka precedentnykh vysloven' u textakh ukrajinskoji reklamy. In: Mova i mizhkulturna komunikaciya. 2020 [in Ukrainian].

Про авторів

Богдан Сюта, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, e-mail: syuta@ukr.net

About the Authors

Bohdan Siuta, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Music Theory, e-mail: syuta@ukr.net