

Зварич А. Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. У статті зроблено спробу простежити різні положення в теоретичному музикознавстві, висвітлити погляди дослідників на спільні характеристики музичної та вербальної мов у семіотичному та семантичному ракурсах.

Ключові слова: музична мова, семантика, музичний синтаксис, семіозис.

Зварич А. Семантический и семиотический ракурсы исследования музыкального языка. В статье предпринята попытка проследить различные положения в теоретическом музыковедении, осветить взгляды исследователей на общие характеристики музыкального и вербального языка в семиотическом и семантическом ракурсах.

Ключевые слова: музыкальный язык, семантика, музыкальный синтаксис, семиозис.

Zvarych A. Semantic and semiotic research perspectives musical language. This article attempts to trace the various provisions in the theoretical musicology, highlight the views of researchers on common characteristics of musical and verbal languages in semiotic and semantic aspects.

Key words: musical language, semantics, musical syntax, semiozys.

УДК 781.2

Ірина П'ятницька-Позднякова

МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ В СЕМІОТИЧНОМУ ДИСКУРСІ СУЧАСНОСТІ

Постановка проблематики дослідження. В контексті сучасної музичної семіотики, що вивчає процес породження значення та інтерпретації музичних текстів, виокремлюється один з напрямків – музичний семіозис, як своєрідний інтерпретаційний простір структурування смислу та значення музики [7]. Музичне мовлення в такому контексті постає як універсальна форма мислення людини та являє собою кодований естетичний простір, усвідомлення якого дозволяє структурувати музичні цінності, що розкриваються в процесі означування й розуміння знаково-символічного музичного континууму

сучасності. Звернення до музичного семіозису в контексті даної проблематики не є випадковим, що розуміється не лише як проста мисленева операція, а як процес виникнення на основі певного смислового перетворення нової, вторинної символічної функції, в якій модулюється комунікативний досвід знака.

Виклад основного матеріалу дослідження. Семіозис як процес функціонування знаків, смислоутворення й інтерпретації має декілька рівнів естетичного відношення, а саме синтактику, семантику та прагматику, що отримало теоретичне підґрунтя у працях видатних теоретиків західної музичної семіотики, зокрема Н. Бріндуш, Ш. Ніколеску, К. Леві-Стросса, Ж.-Ж. Натъез, Д. Стефані, Ч. Розена, А. Вієру, Н. Рюве, Р. Хеттен та ін.

Одним із перших, хто спробував поширити лінгвістичний погляд на музику, був французький антрополог, засновник структуралістської атропології Клод Леві-Стросс, який у роботі «Міфологіки» побачив структуру тексту як систему «чистих значимостей», зацентрувавши увагу на тому, що найглибше споріднення музики й мови виявляється в їхній внутрішній будові. К. Леві-Стросс був одним з тих, хто визнав наявність у музиці подвійної артикуляції.

На відміну від К. Леві-Стросса, бельгійський дослідник Н. Рюве у своєму лінгвістичному підході до музики спирається переважно на поетику Якобсона і породжувальну граматику Хомського й доходить висновку, що значну частину категорій лінгвістики може бути використано в музичних дослідженнях. До них належать такі поняття, як мова й мовлення, код і повідомлення, синхронія й діахронія, варіант та інваріант, граматичність та аграматичність. Дослідник виключає з них такі терміни як морфема, монема, глибока й поверхова структура, трансформація, спираючись на власну концепцію парадигматичного принципу повторення, який вважає фундаментальною властивістю як поетичної, так і музичної мови. [16, с. 33]. Доречі, цей принцип перегукується із «проекцією принципу еквівалентності з осі селекції на вісь комбінації», висунуту Якобсоном, що лежить в основі структури й синтаксису музики й визначає її сутність.

Лінгво-семіотичні методи в музиці вперше були застосовані відомим композитором і диригентом, теоретиком музики П. Булезом, який розробив цілу науку перетворення вибраних ритмічних осеред-

ків, створив ритмічний контрапункт оборотних і необоротних ритмів, винайшов техніки сегментації, метричного паліндрому, ритмічного пропорціоналізму, «техніки складки», що стали семіотичними винаходами композитора та були описані в його теоретичних дослідженнях. Музична семіотика П. Булеза, побудована на ґрунті додекафонічно-серіального методу, алеаторики, пуантілізму, заклала основи семіотичного підходу до музики, її структури та засобів вираження.

Іншим видатним представником музичної семіотики є канадський дослідник французького походження Ж.-Ж. Наттєз, який розробляє тривимірну концепцію музичної семіотики, що охоплює всі основні складники музики: *створення – виконання – сприйняття*. Дослідник запозичив її у Ж. Моліно, який вважав, що музичний феномен може бути коректно визначено й описано тільки за умов урахування потрібного способу його існування. Перший рівень він визначав як *генетичний*, що охоплює все те, що веде від задуму до реалізації музичного твору; другий рівень називав *текстуальним*, де музичний витвір аналізують незалежно від його створення й сприйняття; третій рівень *перцептивний*, що охоплює все, що пов'язане зі сприйняттям твору: «наслода, споглядання або читання твору, а також наукові й аналітичні підходи до музики» [17, с. 176–179].

У вітчизняному музикознавстві застосування лінгво-семіотичного напрямку не набуло достатнього метанаукового осмислення, але його представлено змістовними й оригінальними музикознавчими дослідженнями таких видатних вчених як Б. Асаф'єв, М. Арановський, Л. Березовчук, І. Беленкова, Р. Болховський, М. Бонфельд, О. Бурліна, І. Волкова, Б. Гаспаров, В. Гошовський, І. Земцовський, Д. Кірнарська, О. Козаренко, Ю. Кон, М. Ланглебен, Ю. Лотман, С. Мальцев, В. Медушевський, В. Москаленко, О. Нікітенко, Є. Назайкінський, Г. Орлов, І. Пясковський, О. Сокол, А. Сохор, Г. Тараєва, Д. Терентєв, В. Холопова, Т. Чередниченко, С. Шип, Б. Яворський та ін.

У сучасному українському мистецтвознавстві досить ґрунтовно представлено дослідження з національної фольклорної мови та музичних діалектів (праці С. Грици, О. Мурзіної, І. Клименка, А. Іваницького та ін.) та національної професійно-композиторської мови (праці Н. Герасимової-Персидської, О. Зінкевич, В. Іванова, О. Козаренка, М. Копиці, О. Маркової, Л. Черкашиної, Ю. Ясинівського

та ін.). Філософський аспект дослідження проблеми музичного мистецтва представлений працями таких дослідників як О. Лосев, О. Рябініна, В. Суханцева, Т. Чередниченко, О. Капічина та ін.

Підґрунтя вітчизняних пошуків музичної семіотики становить традиційне музикознавство, де однією з найбільш значних є інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, якому належить концепційна розробка поняття інтонації та інтонаційного словника. Погляд на мовну та музичну інтонації як «...відгалуження одного звукового потоку» [1, с. 5] разом з уявленням про інтонацію як першоелемент форми, й зумовили розвиток глибокого вчення про музичну мову та її семантику. По суті, дослідник підняв основні проблеми музичного семіозису, коли визначив інтервали як інтонаційно сприйняті співвідношення між звуками, а основною значущою одиницею музичної мови (знаком – *I. П.*) визначив інтонацію як структуру із закріпленим значенням. В поняття інтонації Б. Асаф'єв вкладає філософське значення, розуміючи її як форму виявлення інтелектуальної і емоційної насиченості музичної свідомості людини, вважаючи інтонацію «... буттям музичної та іншої емоційно насиченої думки». За Б. Асаф'євим, музичні інтонації є основними одиницями музичної свідомості, своєрідними універсальними музичного процесу, що обумовлюють формотворчі, композиційно-драматургічні характеристики музичного твору й дозволяють говорити про наявність в них змістовних складових, як відображальний, комунікативний, конструктивно-процесуальний, ціннісний тощо [1, с. 332].

В сучасній музикознавчій думці існують значні розбіжності та протиріччя у галузі знань про музичні знаки, де одні вчені вважають музику семіотичним феноменом, що утворюється знаками різного типу – семантичними та естетичними (А. Моль) або інформаційними й художніми (С. Раппопорт); інші трактують музичні знаки як особливі семіотичні елементи, що мають лише конотативний зміст, але не мають денотатів (О. Козаренко); вважають музику «незнаковою семіотичною системою» (М. Арановський), або визначають теоретичні основи вивчення музики як мовлення, виявляючи властивості знакового функціонування та системної (мовної) організації музичного мовлення, створюючи універсальну понятійну модель музичної мови (С. В. Шип).

Відповідно до концепції М. Г. Арановського, музична мова взагалі не має інтонацій-знаків, оскільки «...є незнаковою семіотичною системою» [2, с. 104], а її матеріальний субстрат складається з набору ступенів звукоряду (музичних фонем) і деталей майбутніх слів–інтервалів, акордів, які з великою натяжкою можна зіставити зі складами. Дослідник говорить про відсутність в музиці дискретних знакових утворень, а тому і неможливість виділення музичних одиниць, що, подібно словам у вербальній мові, мають стійке ядро значень, яке уточнюється в кожному з можливих реальних контекстів: «для того щоб стверджувати, що мистецтво є знакова система, необхідно показати, що в мистецтві рівень знаків не лише існує, але виконує конститутивні функції, а самі знаки мають сталість значень» [2, с. 100–101]. Тому теза про «незнакову», «немовну» природу музичного мистецтва свідчить про неможливість зіставлення музичної і вербальної мов та аналізу загальних рис їхньої семіотики. До речі, французький лінгвіст Е. Бенвеніст також наполягав на тому, що музика потрапляє в групу систем з не означуваними одиницями, адже вона «...така мова, у якій є синтаксис і немає семіотики» [4, с. 80–82].

Музична мова – це об'єктивно існуюча система смислових спільностей – знаків та зв'язків між ними, а музичне мовлення – це живе звучання (за М. Гайдеггером). У своїй філософії мови М. Гайдеггер бачив у звуковому та писемному образі слова, у мелодії та ритмі душу, у синтаксисі – дух мови. Саме мовлення, за Гайдеггером, протилежне наявності, адже воно невлотиме, емоційне, мелодійне й поетичне [14, с. 203]. Музичне мовлення можна розглядати як форму естетико-синтактичного відношення, у якому безпосередньо функціонують музичні знаки й породжуються музичні смисли. Музичне мовлення принципово неповторне, воно існує у формі виконання-інтерпретації лише в теперішньому перебуванні, розкриваючи естетичні цінності й буттєві смисли.

У концепції В. В. Медушевського здійснено теоретичне розрізнення між мовленням та музичною мовою, яка «тяжіє до стабільності, загальності, постійності, системності, норми, традиції, <...> підноситься над плінністю мовлення», на відміну від музичного мовлення, яке навпаки, «... рухоме, мінливе, воно існує у вигляді конкретних, цілісних, індивідуальних об'єктів» [9, с. 14]. Згідно з теорією В. В. Медушевського му-

зичне мовлення, по-перше, включає засоби граматики мови як одного зі своїх аспектів; по-друге, нові явища в мовленні історично передують змінам у мові; по-третє, музична мова передує мовленню в процесах композиторської творчості, слухачького сприйняття, виконавської інтерпретації. Перетворення мови у мовлення пов'язане, як вважає дослідник «...з відбором засобів музичної мови, унаслідок чого виникає нова, така, якої не було раніше, неповторна комбінація» [9, с. 16]. Отже, музична мова є системою виражальних засобів і граматичних норм, що історично склалася, а комунікативність музичної мови виявляється тоді, коли засоби мови, що мають семантику й комунікативні можливості, об'єднуються заради вираження нової, глибоко неповторної музичної думки «...в яскравій, ємкій, заразливій, захопливій, одним словом, у художній формі, тоді народжується музичний твір – безпосередній предмет художнього спілкування людей» [9, с. 7].

Різницю між інтонаційним мовленням та інтонаційною мовою досить ґрунтовно проаналізував С. В. Шип: «... генетична спорідненість із словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як інтонаційне мовлення, а правила й закони організації цього мовлення – як особливу інтонаційну мову» [12, с. 74–75]. Дослідник зробив ґрунтовний аналіз синтаксичної будови музичного мовлення та розкрив, як морфологічні закономірності строю, метру й ладу співвідносяться з принципами динамічного, темпового, артикуляційного впорядкування. Аналізуючи метро-ритмічні, звуковисотні, ладові, динамічні принципи організації музичного мовлення, С. Шип доходить висновків, що музичний синтаксис «це і порядок членування інтонаційного мовного потоку й виділення в ньому смислових елементів і побудов» і, водночас, «це порядок поєднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік» [12, с. 127]. Хоча обидва формулювання окреслюють два різні підходи до розуміння музично-синтаксичного впорядкування, але не суперечливі один одному. С. Шип намагається звести різні (гетерогенні) чинники музичного синтаксису до чотирьох груп:

- *природно-фізіологічні*, пов'язані з виконавським фразуванням (індивідуальні особливості дихання, артикуляції, гучності, агогіки та ін.);

- *морфологічні* як визначальні у синтактичному членуванні та структуруванні музичного мовлення, що пов'язані із організацією музичного мовлення, серед яких виділяються морфологічне уподібнення (тотожність) окремих компонентів мовного процесу;
- *граматичні*, що постають як моменти ладової організації (інтонування тону, ладових тяжінь, початок і завершення тональних змін);
- *лексичні*, що зводяться до смислу музичних інтоном і породжуваних ними інтонаційно-образних форм відношень (запитання, прохання, благання, ствердження, заклик та ін.).

Відомий російський музикознавець М. Ш. Бонфельд звертає увагу на взаємини між вербальною й музичною комунікаціями не в мовному, а мовленнєвому аспекті та акцентує увагу на тому, що музична комунікація в кожному її конкретному прояві реалізується саме як мовлення [5]. Дослідник указує на те визначальне, що властиве музичній комунікації, але не завжди комунікації вербальній: музика – це завжди мистецтво; кожне закінчене музичне повідомлення – це твір мистецтва, а будь-який вилучений з контексту фрагмент музичного повідомлення – це фрагмент художнього твору. Одним із фундаментальних чинників, виявлених М. Бонфельдом у процесі аналізу художнього мовлення, є існування художнього твору як єдиного цілісного знака. Дослідник зауважує, що одиницею поетичного тексту є не слово, а сам текст як явище типове для недискретних типів семіозису. На його думку, музичний твір також являє собою цілісність, єдиний неподільний знак, елементам якого не властиве постійне значення, що залежне від контексту [5, с. 26]. Такий підхід, з точки зору вченого, демонструє неможливість пошуку в музичному творі дискретних одиниць, наділених стабільними значеннями, адже таке значення має винятково музичний твір як цілісний організм [6, с. 14–16].

Отже, М. Бонфельд доходить висновку, що будь-який музичний твір є єдиним цілісним знаком і, одночасно, процесом мовлення [6, с. 31]. Якщо твір загалом – це знак, то його елементи – субзнаки, подібні до морфем природної мови: «...у всякому музичному творі можна виділити семантично згущені й розріджені області. І якщо останні можна вподібнити фонемам, що не мають помітних значень,

то семантично вагомі елементи твору співвідносні з морфемами (коренями, префіксами, флексіями та ін.), апріорно пов'язаними з широкою зоною значень, що істотно звужується, насичується конкретним змістом тільки в контексті цілісного твору-знака» [6, с. 32]. Дослідник вважає, що мовна діяльність пов'язана із логічними здібностями людини та вербальним мисленням, а мовлення з емоційно-естетичним та невербальним мисленням. Реалізований у реальному звучанні або у свідомості, музичний твір завжди спрямований на слухача і являє собою трансляцію певного смислу, тому саме в контексті музичного мовлення, як більш органічної форми організації музичних елементів, є сенс розглядати синтактичні відношення.

М. Бонфельд, розглядаючи проблему аналізу музичної синтактики, намагається виділити основні її прийоми, серед яких ключового значення в синтаксисі набувають прийоми сполучення й зіставлення. Сполучення, збереження зв'язку в усіх його численних різновидах і є провідним принципом синтактики, оскільки саме воно забезпечує художній мові єдність, цілісність, спаяність та найтісніше пов'язане з континуальністю музики, а зіставлення є важливим чинником відновлення.

Більшість музикознавців розглядають семантичні проблеми музики в контексті аналізу музичного змісту (М. Арановський, М. Бонфельд, С. Мальцев, Є. Назайкінський, А. Сохор, І. Стогній, В. Холопова, Л. Шаймухаметова та ін.). Нагадаємо, семантика це вчення про взаємини означника й означуваного, знаків і дійсності та є другим естетичним виміром в контексті музичного семіозису. У разі, якщо термін використовують як синонім поняття «значення», тоді йдеться про семантику як про систему закономірностей, згідно з якими установлюються відношення між музичним змістом і поза музичною реальністю. За Ч. Моррісом, семантика «має справу з відношенням знаків до їхніх десигнатів і тим самим до об'єктів, які вони позначають (денотують), або можуть позначати (денотувати)» [10, с. 63]. Згідно його теорії існує чиста (на рівні термінології) й дискриптивна семантика (на рівні реальних проявів явища), які вивчають різні вимірювання семіозису. Дослідник указує на залежність семантики від синтактики: «...для того щоб можна було говорити про відношення знаків до об'єктів, які вони позначають, потрібно мати можливість

якось указати і на знаки, і на об'єкти, тобто необхідно мати мову синтактики й так звану «мову речей» (мову семантики)» [10, с. 64].

Музична семантика починається з усвідомлення багатомірності, значеннєвої множинності музичного твору, специфічної багатшаровості музичної тканини, де кожен шар має власну смислову значимість. Так, М. Г. Арановський вважає необхідним визначити якість і специфіку значень текстових структур, адже природа розуміння й інтерпретації повинна відповідати природі значень. Оскільки текст розгортається у часі, видається можливим простежити відношення між структурами та їхніми значеннями. Науковець розрізняє два шари музичної семантики – *інтрамузичний* та *екстрамузичний*. Під інтрамузичною семантикою вчений розуміє «... ті значення, які утворюються в тексті під час взаємодії системи музичної мови й контексту...». Отже, інтрамузична семантика постає як первинний, базовий семантичний шар музики, без якого не може бути ніяких інших видів значень. Під екстрамузичною семантикою, що є вторинною й виникає тільки на основі інтрамузичної, вчений бачить «... область конотацій, що виникає внаслідок виходу за межі чисто інтрамузичної семантики» [3, с. 318]. Звідси, інтрамузична семантика є обов'язковим аспектом тексту, а екстрамузична – ймовірною, але не обов'язковою.

Дослідження семантики, відповідно до концепції М. Арановського, найбільше відповідає «текстуальному підходу»: «Структура, по суті, завжди семантична й іншою бути не може» [3, с. 319]. Таким чином, музична семантика М. Арановського аналізує всі шари музичного тексту, починаючи з найнижчого, утвореного психологічним (або естетичним) переживанням системної організації музичної мови й закінчуючи соціальним складником музики загалом. Між крайніми поверхнями розташовується сукупність апріорних знань, що охоплює одиниці тексту, систему їхніх відношень, семантичний синтаксис, взаємодію мови й контексту, дискретності й континуальності.

У дослідженнях В. Холопової [15] також піднімається проблема музичного змісту на рівні співвідношення лексеми та контексту. У дослідженнях Л. Шаймухаметової [11] виокремлюються різні звукові семантичні формули й ставиться питання про перетворення цих формул у контексті музики, про формування первинних значень та перевідтворення й формування вторинних значень. Вагомий внесок

у розробку теорії семантики музичної мови, її елементів зробив відомий вітчизняний музикознавець Л. Мазель, на думку якого кожен засіб музичної мови має власне коло виражальних можливостей, які зумовлені його об'єктивними властивостями й життєвими зв'язками. До таких зв'язків належить і здатність окремого музичного знака викликати певні уявлення й асоціації, що склалися в ході музично-історичного процесу. Реалізація цих можливостей залежить від того конкретного контексту, у якому цей засіб постає. Контекстне значення окремого твору знаходиться в контексті конкретного стилю й жанру, й загалом, у контексті певної системи музичної мови в широкому розумінні [8]. З усіх засобів музики Л. Мазель виділяє комунікативні засоби та прийоми, що мобілізують, спрямовують і полегшують сприйняття слухача. Ці засоби, на думку вченого, є додатковими стосовно тих, які необхідні для створення логічної й цільної музичної форми у звичайному її розумінні, тобто змістовних засобів музики.

Музична семантика, за М. Бонфельдом, у контексті його естетико-семантичного дослідження, – це наукове осмислення ролі субзнакового шару-носія певного смислу в музичному мовленні [6]. Вчений формує теоретичне підґрунтя для вирішення естетичних проблем музичної семантики. Аналізуючи семантичний вимір, вчений розробляє розгорнуту систему принципів дослідження цього напрямку, виділяє основні аспекти, що визначають сутність музичних знаків: по-перше, взаємозв'язок музичного й немuzичного в субзнаковому шарі музичного мовлення; по-друге, межу смислового поля субзнаків у музиці; по-третє, формування семантики субзнакового шару цілісного твору-знака. Зв'язок знака й реальності, підкреслював М. Бонфельд, лежить в основі семантики музичного мовлення: «...звук (або комплекс звуків) – знак немuzичної дійсності стає субзнаком музичного мовлення, зберігаючи якийсь, тією чи тією мірою експлікований у цьому контексті зв'язок зі своїм буттям як знак» [6]. Дослідник зазначає, що музичний звук як знак перетворюється в субзнак музичного мовлення, корелюючись зі специфічними для кожного типу звучань процесами семантизації.

Межа між музикою як художнім мовленням і звучанням, що не є таким, повинна міститися в самому об'єкті, який звучить, і проходити «... на рівні ідеально-духовних цінностей: будь-який чинник звукової

реальності стає компонентом музичного мовлення й наділяється художнім (ідеально-духовним) смислом» [6]. Аналізуючи музичну семантику, М. Бонфельд розрізняє два пласти музичного мовлення: *центр* (фіксовані музичні звуки) та *периферія* (немузичні звуки). Ці пласти докорінно відрізняються один від одного саме за специфікою формування притаманної їм семантики. Опосередкована музичними звуками центральна область звучань з огляду на історично тривалі зв'язки з музичним мистецтвом багато в чому втратила безпосередність цих зв'язків з немусичним світом. Семантичні відношення музичного мовлення можна розкрити завдяки «...художній дійсності – одній з найбільш універсальних і сутнісних для музичного мистецтва» [6].

Музична семантика, за М. Бонфельдом, спирається на об'єктивні зв'язки з реальним світом, що зводяться до трьох відомих категорій: традиція, жанр і художня дійсність. Розглядаючи ці категорії в їхній історичній перспективі, дослідник виявляє механізми породження семантичного значення в музиці. Жанр у музиці являє собою найбільш сконцентроване сполучення окремих прикмет художньої дійсності, зазначає дослідник, що закріпилося в історичному часі й у цілісній єдності. У музичному ж мовленні персонажем є художня дійсність (у вигляді жанру або його окремих прикмет), що має споконвічно визначене семантичне поле з більш-менш відчутними, але завжди наявними межами, а вихід за ці межі в музичному мовленні й здійснюється як семіотичні відношення.

Висновки. Отже, музикознавство має позитивний досвід у проведенні аналогій між вербальною та музичною мовами в аспекті понятійної опозиції «мови – мовлення». В онтологічному сенсі музичне мовлення є складно організованим, цілісним багаторівневим феноменом, в якому музичні знаки мають характеристики, споріднені мовним (за виключенням довільності), специфіка яких полягає у «системно-мовній якості» (за С. Шипом), можливості іконічного відображення процесуальних явищ, що в музичному семіозисі відіграє вирішальну роль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.

2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. — М. : Музыка, 1974. — С. 90–123.
3. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / М. Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. — М. : Композитор, 1998. — С. 315–345.
4. Бенвенист Э. Семиология языка / Э. Бенвенист // Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 69–89.
5. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? / М. Ш. Бонфельд // Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыковедения». — СПб., 1996. — Вып. 8. — С. 15–39.
6. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. — Вологда : Русь, 1999. — 508 с. — Режим доступа : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>.
7. Капічна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен : автореф. дис. ... д-ра філософських наук : 09.00.08 / О. О. Капічина. — Луганськ., 2012. — 35 с.
8. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель ; [ред. И. Прудникова ; рец. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. композитор, 1982. — 328 с.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
10. Моррис Ч. Основания теории знаков / Ч. Морис // Семиотика : Антология [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. — М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — С. 45–110.
11. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Исследование / Л. Н. Шаймухаметова. — М. : ГИИ, 1999. — 320 с.
12. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю [навчальний посібник] / С. В. Шип. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.
13. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03 / С. В. Шип. — К., 2002. — 42 с.
14. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. под ред. А. В. Михайлова]. — М. : Гнозис, 1993. — 464 с.
15. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление / В. Н. Холопова // Слово и музыка : МГК им. П. И. Чайковского. — Сб. 36. — М., 2002. — С. 43–51.

16. Ruwet N. *Theorie et methodes dans les etudes musicales* / N. Ruwet // *Musique en Jeu*, 1975. — 335 s.

17. Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, collection «Musique/Passé/Présent», 1987. — 401 s.

П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. У статті зроблено спробу проаналізувати категорію музичного мовлення в контексті музичного семіозису. Закцентовано увагу на тому, що музичне мовлення є універсальною формою мислення людини, яке в умовах сучасної культури перетворюється на семіозисне. Наголошено на різних поглядах на музичне мистецтво, від лінгвосеміотичних (К. Леві-Стросс, Н. Рюве, П. Булез) до суто музикознавчих студій (М. Арановський, В. Медушевський, С. Шип, М. Бонфельд), аналіз яких дозволить розширити межі семіотичного аналізу музичної культури загалом.

Ключові слова: музичний семіозис, музичне мовлення, семіотичний дискурс.

Пятницкая-Позднякова И. С. Музыкальная речь в семиотическом дискурсе современности. В статье предпринята попытка проанализировать категорию музыкальной речи в контексте музыкального семиозиса. Акцентируется внимание на том, что музыкальная речь является универсальной формой мышления человека, которая в условиях современной культуры мыслится как семиозисная. Представлены разные взгляды на музыкальное искусство, от лингвосемиотических (К. Леві-Стросс, Н. Рюве, П. Булез) до музыковедческих работ (М. Арановський, В. Медушевський, С. Шип, М. Бонфельд), анализ которых позволит расширить рамки семиотического анализа музыкальной культуры в целом.

Ключевые слова: музыкальный семиозис, музыкальная речь, семиотический дискурс.

Pyatniskaya-Pozdnyakova Irina S. Musical speech in a semiotic discourse of modernity. In article attempts to analyze the category of musical language in the context of musical semiosis. Nate attention that the music it is a universal form of human thinking, which in today's culture is conceived as semiosis. Submitted by different views on the art of music, from lingvosemioticheskikh (K. Levi-Strauss N. Ryuve, P. Bulez) to musicological works (M. Aranovsky, V. Medushevsky,

S. Ship, M. Bonfeld), analysis of which will expand the scope of semiotic analysis of musical culture in general.

Key words: musical semiosis, music broadcasting, semiotic discourse

УДК 792.02

Микола Кравченко

ТЕАТРАЛЬНИЙ ТЕКСТ ЯК ОБ'ЄКТ СЕМІОТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Постановка проблематики дослідження. Основи семіотичного розуміння театру, які вперше у 30-х рр.. ХХ ст. були висунуті дослідниками П. Богатирьовим, І. Вельтрусським, Я. Мукаржовським, Б. Алперсом, А. Гвоздевим, А. Піотровським та ін., піддавалися обговоренню у працях польських вчених І. Браха, Т. Ковзана, З. Осінського, Ю. Славінської, Я. Славінського, а в подальшому у працях французьких (А. Юберсфельд), італійських (Е. Марконі, А. Роветта, У. Еко), американських (М. Бердслі), німецьких (В. Коха, Ф. Руффіні, Р. Баснера, М. Пфістера) дослідників у галузі семіотики театру, що відображають стан теоретичної думки театрознавства сучасності. Структуралісти Празького лінгвістичного гуртка (П. Богатирьов, Я. Мукаржовський, І. Хонзл та ін.) визнавши театр як знакову систему, вперше поставили питання наявності в театральній виставі мінімальної семантичної одиниці. Завданням наступного покоління семіотиків польської школи, зокрема Т. Ковзан, Ю. Славінської та ін., була спроба усунути розрив між точністю лінгвістичного аналізу та браком власної одиниці аналізу в театральній семіотиці.

Відмова від поняття «театральна мова» на користь поняття «театральний текст», складність аналізу полісемічності театального знаку, все це вказувало на кризу в дослідженнях знака, що й було відображено в роботах дослідників теорії театру останнього покоління. Власне пошуком семіотичної одиниці, у застосуванні до театального мистецтва, займалися й італійські вчені Е. Марконі і А. Роветта, які у своїй праці «*Театр як загальна модель мови*» спробували ввести в театральну семіологію математичний аналітичний апарат, але зі-