

УДК 78.071(477)"19/20"

Кравченко Анастасія Ігорівна
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6706-7937
anastasiia.art@gmail.com

МЕДІАЛЬНА ПЕРСПЕКТИВА МОВНО-ЗНАКОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИКИ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ)

Мета. Полягає у доведенні правомірності застосування терміну "медіа" щодо музики та окресленні способів функціонування неспоріднених знакових кодів на системно-структурному рівні організації музичної інформації, що здійснюється на матеріалі камерно-інструментальної музики України перетину ХХ–ХХІ ст. **Методологія.** Застосовано музикознавчий, структурно-семантичний, семіотичний, інтермедіальний, компаративно-типологічний методи аналізу. **Наукова новизна.** Вперше на матеріалі семіосфери української камерно-інструментальної творчості висвітлені медіальні перспективи мовно-знакової еволюції музики та виявлені загальні критерії типологічної класифікації інтермедіальних зв'язків в музиці. **Висновки.** На сучасному етапі набуває вирішального семіотичного та концептуально-сміслового значення світоглядно-культурний універсалізм музичної естетики, що знаходить своє відображення у полілозі музичної та екстрамузичної стилістики. Дана тенденція спрямовує розширення логіко-понятійного апарату музикознавства до поліметодологічних векторів як дискурсивного синтезу дослідницьких парадигм. Розмірковуючи з культурсеміотичних позицій, вбачається цілком правомірним застосування терміну "медіа" щодо музики, мовно-знаковий комплекс якої демонструє здатність до інтерпретації й трансляції не тільки багатой палітри культурно-сміслових значень, але й широкого кола культурно-знакових кодів, що підтверджує наявність медіальних функцій музичної семіотики. Пропонована типологія інтермедіальних зв'язків ґрунтується на виокремленні експліцитного та імпліцитного принципів функціонування у семіотичному просторі музичних композицій неспоріднених знакових кодів і стилістики мистецького та позамистецького походження. Йдеться про: 1) мультисеміотичний спосіб вибудовування художньо-семіотичної цілісності в основу якого покладено принцип експліцитного синтезу стилістико-технологічних і виражальних можливостей музики та інших видів мистецтв як довільного поєднання різних семіотичних рядів; 2) моносеміотичний спосіб, в основі якого – принцип імпліцитної синергії семіотичних кодів музики та будь-яких інших мистецьких і позамистецьких знаково-символічних систем, що передбачає "перекодування" одних семіотичних кодів мовою інших. Таким чином, медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музики – це шлях до універсальної, поліфункціональної семіотики, що спрямовує структурування музичної матерії у складноорганізовані з семіотичної точки зору тексти з "нарощеним" смисловим потенціалом.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, семіологія, медіа, медіальні властивості музики, музична інтермедіальність, типологія інтермедіальності, синтез, код, синергія, універсальна семіотика.

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Медіальна перспектива знаково-язикової еволюції музики (на матеріалі українських камерно-інструментальних композицій рубежа ХХ – ХХІ століть)

Цель работы. Заключається в обоснованні целесообразності застосування терміна "медіа" по відношенню до музики і виявленні способів функціонування неродствених знакових кодів на системно-структурному рівні організації музикальної інформації, що здійснюється на матеріалі камерно-інструментальної музики України рубежа ХХ–ХХІ вв. **Методологія.** Застосовані музикознавчий, структурно-семантичний, семиотичний, інтермедіальний, компаративно-типологічний методи аналізу. **Научна новизна.** Вперше на матеріалі семиосфери українського камерно-інструментального творчості освітлені медіальні перспективи знаково-язикової еволюції музики і описані загальні критерії типологічної класифікації інтермедіальних зв'язків в музиці. **Висновки.** На сучасному етапі вирішальне семиотичне і концептуально-смысловое значення набуває світоглядно-культурний універсализм музикальної естетики, знаходячий своє відображення в полілогі музикальної і екстрамузикальної стилістики. Данна тенденція обумовлює розширення логико-понятійного апарату музикознавства до поліметодологічних векторів – дискурсивного синтезу дослідницьких парадигм. Виходячи з культурсемиотичних позицій, усвідомлюється цілком правомірним застосування терміна "медіа" в музиці, культурно-знаковий комплекс якої демонструє здатність до інтерпретації і трансляції не тільки багатопалітрової культурно-смыслових значень, але і широкого кола культурно-знакових кодів, що підтверджує наявність медіальних функцій музикальної семиотики. Представлена типологія інтермедіальних зв'язків ґрунтується на виділенні експліцитного і імпліцитного принципів функціонування в семиотичному просторі музикальних композицій неродствених знакових кодів і стилістики художественного і внемудожественного походження. Розмова йде про: 1) мультисемиотичний спосіб вистрайвання художественно-семиотичної цілості в основі якої лежить принцип експліцитного синтезу стилістико-технологічних і виразительних можливостей музики і інших видів мистецтв як довільного поєднання різних семиотических рядів; 2) моносемиотичний спосіб, в основі якого – принцип імпліцитної синергії семиотических кодів музики і будь-яких інших художественних і внемудожественних знаково-символіческих систем, передбачаючий "перекодування" одних семиотических кодів мовою інших. Таким чином, медіальна перспектива знаково-язикової еволюції музики – це шлях до універсальної, поліфункціональної семиотики, спрямований на структурування музикальної матерії в складноорганізовані з семиотическої точки зору тексти з удвоєним смысловим потенціалом.

Ключевые слова: камерно-інструментальний ансамбль, семиологія, медіа, медіальні властивості музики, музикальна інтермедіальність, типологія інтермедіальності, синтез, код, синергія, універсальна семиотика.

Kravchenko Anastasia, Ph. D in Arts, Postdoctoral Researcher of the Department of cultural studies and information communications of the National Academy of managerial staff of culture and arts

Medial perspective of the sign-language evolution of music (based on the Ukrainian chamber compositions of the turn of the 20th – 21st centuries)

The aim. The aim of the work is to justify the appropriateness of using the term "media" in relation to music and to identify ways of functioning of unrelated sign codes at the system-structural level of organizing musical information, which is based on the material of chamber music of Ukraine at the turn of the 20th and 21st centuries. **Methodology.** In the analysis of the polysemyotic compositional integrity of modern Ukrainian chamber pieces the musicological, structural-semantic, semiotic, intermedial, comparative-typological methods were used. **Scientific novelty.** For the first

time on the material of the semiosphere of Ukrainian chamber creativity, medial perspectives of the sign-language evolution of music are highlighted and general criteria for the typological classification of intermedial links in music are outlined. **Conclusions.** At the present stage, philosophical and cultural universalism of musical aesthetics, which is reflected in the polylogue of musical and extra-musical stylistics, becomes the decisive semiotic and conceptually meaning. This trend causes the expansion of the logical-conceptual apparatus of musicology to polymethodological vectors – the discursive synthesis of research paradigms. Proceeding from the cultural and semiotic positions, it is quite legitimate to use the term "media" in music, the cultural and iconic complex of which demonstrates the ability to interpret and translate not only a rich palette of cultural and semantic meanings, but also a wide range of cultural and symbolic codes, which confirms the presence of medial functions musical semiotics. The presented typology of intermedial links is based on the definition of explicit and implicit principles of the functioning of unrelated symbolic codes and stylistics of artistic and extra-artistic origin in the semiotic space of musical compositions. We are talking about: 1) the multisemiotic way of organizing artistic-semiotic integrity based on the principle of explicit synthesis of stylistic-technological and expressive possibilities of music and other arts as an combination of different semiotic series; 2) the monosemiotic method, based on the principle of implicit synergy of semiotic music codes and any other artistic and extra-artistic symbolic systems, presupposing the "recoding" of some semiotic codes in the language of others. Thus, the medial perspective of the linguistic and linguistic evolution of music is the path to a universal, polyfunctional semiotics, directing the structuring of musical matter in semiotically complexly organized texts with a doubled semantic potential.

Keywords: chamber ensemble, semiology, media, medial properties of music, musical intermediality, intermedial typology, synthesis, code, synergy, universal semiotics.

Актуальність теми дослідження. На перетині ХХ–ХХІ століть дослідження з проблем семіозису музичних знаків та їх комунікативних властивостей поступово виходять за семіотичні обрії музики у більш широкі контексти семіології як метанауки. У цьому статусі семіологія набуває філософсько-методологічного характеру, виступаючи дослідницьким полем всіх наук, які вивчають знаково-символічні системи, процеси їх творення і сприйняття (від мови та літератури до математики й інформатики). Всюди, де є феномен мови і знаково-сміслового дискурсу, виникає семіозис і власна семіосфера, які з позицій семіології досліджують лінгвістика, літературознавство, мистецтвознавство, культурологія, естетика. З'являються і суміжні дисципліни: лінгвокультурологія, лінгвоестетика, культурологічне музикознавство тощо.

У руслі міждисциплінарного розуміння наукового дискурсу триває й оновлення понятійної системи сучасного музикознавства, що зорієнтоване на розробку холистичних способів пізнання онтології музичної культури і мистецтва. Зокрема, це пов'язано із потраплянням до музикознавчого лексикону одного із основних термінів теорії комунікації – "медіа", ареал новітнього семіотичного тлумачення якого значно виходить за первинні межі його вжитку і поступово охоплює надзвичайно широкий спектр явищ, у т.ч. і музичних. Проте використання дефініції медіа щодо музики на разі не має достатньої теоретичної виваженості (а подекуди й наукової доцільності) через брак спеціальних досліджень медіальних властивостей музики та відсутності типологічних класифікацій (інтер)медіальних зв'язків, що можуть виникати у семіотичному просторі творів даного виду мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ґрунтовність порушеної проблематики підкреслюється тим, що на сьогодні осмислення процесів функціонування, взаємодії та інтерпретації палітри культурно-знакових кодів у музичній та художній творчості, семіотиці мистецтва взагалі, є одним із найперспективніших напрямків досліджень у мистецтвознавчій та естетичній науці. У цьому ракурсі культурологічною універсальністю вирізняються роботи представників шведської школи: Матса та Єнса Арвідсонів, Вальтера Бернхарта, Ларса Еллестрьома, Магнара Брейвіка, Нільса Х. Петерсона, Йохана Стенстрьома та ін. Вони одними з перших стали на шлях розробки проблем музичної семіотики в історико-культурній, світоглядній та медіальній перспективі, торкнувшись питань аналізу розгалужених екстра- та інтракомпозиційних зв'язків між мовами різних знакових систем, а саме музики і поезії, літератури, малярства, кіно тощо.

Однак, щодо східноєвропейської гуманітаристики, зокрема, і праць українських музикознавців, зазначимо на разі про відсутність спеціальних семіотичних досліджень теоретичного або практичного аспектів спрямованості мовно-знакової еволюції музики у медіальній площині. Водночас осмислення міжвидових принципів знакової комунікації вкупі із розгортанням дискусії з приводу виявів "текстової гетерогенності", "полікодовості" (В. Чернявська), інтер-, полідискурсивності (В. Миловидов), феномену "подвійного кодування" в мистецтві (О. Афоніна), можливості/неможливості "перекодування" чи "перекладу" художніх знаків або текстів, зокрема, і музичних, з однієї семіотичної системи в іншу (А. Реформатський, С. Шип) має перспективи значно розширити дослідницькі межі семіології художньо-музичної творчості й дозволяє екстраполовати їх на аналіз української камерно-інструментальної музики.

Мета статті полягає у доведенні правомірності застосування терміну "медіа" щодо музики та окресленні способів функціонування неспоріднених знакових кодів на системно-структурному рівні організації музичної інформації, що здійснюється на емпіричному матеріалі з творів камерно-інструментальної музики України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. В сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості спостерігається тяжіння до розширення спектру техніко-композиційних, структурно-сміслових, програмно-номінативних інтервидових транспозицій. Універсалізм художнього видоутворення у зближенні мистецьких практик шляхом синтезу/взаємодії семіотики музичної та позамузичної інформації стає однією із домінуючих тенденцій доби. Відтак музична культура як система поступово виходить за межі звукової природи своїх первинних ознак і, постійно перетинаючи кодомовні кордони різних видів мистецтв, набуває все більше і більше інтерактивних якостей.

За цих умов дослідницькі категорії та методи "класичного" музикознавства, як і розроблені на їхній основі систематизації/класифікації феноменів музичного мистецтва, не виявляються вичерпно продуктивними та піддаються переосмисленню і доповненню. У західній науковій думці це пов'язано із розробкою концепції інтермедіальності в мистецтві як "синтетичного" знання, що має на меті комплексне осягнення як конструктивно-технологічних аспектів

організації семіотики, у т.ч. і музичної інформації, так і смислових, світоглядно-контекстуальних. Сучасними науковцями інтермедіальність "розуміється як певний місток між медіа-відмінностями, який заснований на медіальній подібності" [4, 12], що "являє собою процес взаємо- та самовідображення двох і більше медіа-форм" [3, 30]. Тобто, у широкому сенсі інтермедіальність тлумачиться як комунікативне та культурсеміотичне явище, що апелює до інтерсеміотичних комбінацій різних медіа, взаємний трансформаційний вплив яких стимулює "трансгресію" (В. Вольф) їх семіотико-семантичних кордонів.

У цьому контексті виникає питання, що з позицій згаданої вище концепції розуміється під категорією "медіа", яка її сутність та місце у понятійній системі гуманітарних наук?

Проаналізувавши ряд наукових робіт зазначимо, що в сучасних дослідженнях ареал вживання дефініції "медіа" (або "медіум" – в однині) є надзвичайно широким. Як зазначає Марія-Лаура Райан він охоплює семіотичну, матеріально-технологічну та культурну концептуальні сфери, до яких належать: "(а) телебачення, радіо та Інтернет (особливо WWW) в якості засобів масової інформації; (б) музика, живопис, кіно, театр і література як засоби мистецтва; (с) мова, зображення і звук як носії вираження (і, отже, як засоби художнього вираження); (д) писемність і ораторство як носії мови; (е) почерк, друк, книга і комп'ютер як засоби запису" [6].

Це розмаїття вдало підсумовує словник Меррієм-Уебстера (Merriam-Webster's Dictionary), де надається декілька розповсюджених і найбільш узагальнюючих визначень, що тлумачать медіа як зі вже звичних нам позицій досліджень соціальних комунікацій, так й у новітній семіотичній інтерпретації мистецтвознавчих наук. Тож, з одного боку, під цим поняттям розуміється: "1) канал або система комунікації, інформації або розважальної індустрії; публікація або трансляція, яка несе рекламу" [5]. А з іншого – медіа розглядається як: "2) спосіб художнього вираження або комунікації; матеріальні або технічні засоби художнього вираження (такі, як фарба і полотно, скульптурний камінь або літературна чи музична форма)" [там само].

З семіологічної точки зору продовження цих роздумів нам вбачається, що застосування терміну медіа стає можливим щодо означення будь-якої знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції трансляції та обміну семіотичною інформацією (у т.ч. і між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв).

Згідно з цим, спираючись на основи семіотичного розуміння природи музичних знаків, мови, мовлення і мислення в їх дискурсивній єдності, є цілком правомірним застосування дефініції "медіа" щодо музики. Адже універсальний "словник" музики, по-перше, здатен передавати інформацію та художню образність у власний (звуковий, артикульований) спосіб, а по-друге, демонструє можливість втілення багатої палітри художньо-смислових і культурних значень. Про це переконливо пише Ларс Елlestьом, який на основі компаративного аналізу складових, притаманних різним медіа (різним видам мистецтв), а саме: матеріальних (речовинних), сенсорних, часо-просторових та семіотичних

модальностей [див.: 4, 14] доводить, що мовно-знаковій та виражальній системі музики також властиві медіальні функції, тобто такі, що несуть потенційну здатність до інтерпретації широкого кола культурно-знакових кодів.

Однак, незважаючи на те, що складна знакова-сміслова цілісність сучасних музичних композицій вимагає впровадження нових теоретико-методологічних підходів її осягнення, досі залишаються невисвітленими питання класифікації видо-типологічної специфіки медіальної взаємодії мовно-знакових комплексів музики та інших видів мистецтв. З літературознавчих позицій розробкою подібних класифікацій займалися, зокрема, Стівен Пол Шер, Вернер Вольф, Йєнс Шрьотер, Ірина Раєвські та ін., які у своїх працях апелювали до кореляцій медіальних форм літератури з неспорідненими знаковими кодами живопису, архітектури, кіномистецтва і музики також. Та хоча деякі з теоретичних положень літературознавчих класифікацій інтермедіальності й можна адаптувати на музикознавчий ґрунт, в цілому, вони не можуть носити універсального значення, оскільки семіотична природа музики надто відрізняється за знаково-смісловими способами структурування інформації. Виокремлення в музичних текстах інтермедіальних зв'язків передбачає більш глибоку, фахову, некласичну і постнекласичну дослідницьку рефлексію з урахуванням усіх можливих проєкцій, мовних і текстових кореляцій.

Розмірковуючи з цих позицій, найбільш загальним підходом до розробки типології інтермедіальності в музиці може слугувати такий, що спирається на аналіз принципів організації музичного тексту за експліцитним або імпліцитним способом включення семіотики екстрамузичної інформації (візуального, вербального, пластично-хореографічного тощо походження) до семантико-семіотичного простору музичних композицій.

В основу експліцитного способу утворення міжвидових зв'язків покладено принцип синтезу – як довільного поєднання, накладання різних семіотичних рядів. Утворена таким чином мультисеміотична комбінація складає художньо-естетичну цілісність нової якості, що характерне, наприклад, для творів т.зв. синтетичних видів мистецтв (драматичних, музично-театральних та циркових вистав), а також сучасних музичних композицій, написаних у річищі стилістичних прийомів "нового синтезу" (М. Лобанова) до яких належать більша частина творів перформативної, художньо-медійної спрямованості.

Так, серед камерно-інструментальних зразків творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть наведемо, до прикладу, тріо Володимира Рунчака "Осанна – музикантам, яких немає з нами...вже і ще" для двох саксофонів, перкусії та фортепіано (1997 р.), де музична партитура доповнена вербальними та театральними компонентами. Задіяння композитором інших семіотичних рядів – вигуків, промовляння, шепотіння слова "осанна" – є центруючим чинником програмно-тематичної концепції твору, що вкупі з елементами інструментального театру, зокрема, введенням епізоду з грою саксофоністом одночасно на двох саксофонах (за двома попітрами), створює атмосферу удаваної присутності в ансамблі четвертого виконавця – того, кого "немає з нами – вже і ще".

Пошук експериментальних синтетичних форм вираження епатажних ідей, що інколи межують з гепенінгом чи театром абсурду, є візитівкою стилю Сергія Зажитька. Достатньо згадати серію "Батюків" – перформансів для різних виконавських складів, де автор не обмежується залученням лише музикантів-інструменталістів. Поряд з ними, "героями" цих сюжетних ("Лука Батюк" – "історія кохання", за авторською ремаркою, 2001 р.) або безсюжетних ("Нестор Батюк" – "монолог з пританцюванням", 2000 р.) творів стають актори, міми, читці, танцівники, виконавські партії яких значно розширюють семіотичний простір камерно-інструментальних композицій, створюючи ефект поліхудожньої еkleктики, мовного багатоголосся.

Організований таким чином "ігровий" художньо-музичний простір зазвичай підлягає дослідженню з позицій синтезу мистецтв, коли, на основі аналізу варіантів художньо-семіотичних комбінацій та принципів суміщення стилістичних прийомів та виразових можливостей різновидового походження, здійснюється систематизація типологічних проявів міжмистецької взаємодії за зовнішніми, експліцитно представленими ознаками. Проте, як показує наш аналіз, дослідження процесів синтезу мистецтв доволі поверхово відображають сутність медіальних процесів і не розкривають медіальних властивостей музики та глибинних граней феномену музичної інтермедіальності. Адже багатовимірність цього явища не вичерпується лише експліцитною площиною інтерсеміотичних зв'язків. Йдеться про наявність імпліцитного рівня міжмистецької взаємодії, що досі залишався практично поза дослідницькою увагою, зокрема, і щодо вітчизняної камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть.

В основу імпліцитного способу утворення міжвидових зв'язків покладено принцип синергії, що полягає не у поєднанні/синтезі семіотики музичної та екстрамузичної інформації, а у її інтерференції/трансгресії, коли структурування музичного тексту відбувається за законами семіотики інших видів мистецтв (а також будь-яких інших знаково-символічних систем, кодів і текстів культури, включаючи технічні, соматичні та ін.). Це суттєво відрізняється від принципу експліцитного мультисеміотичного синтезу, адже музичні тексти даного типу викладені у моносеміотичний спосіб, однак містять неспоріднені знакові коди інших видів мистецтв, що імпліцитно підпорядковані, внутрішньо-"розчинені" у мові домінантного, у даному випадку музичного, виду мистецтва.

Прикладом такої медіальної взаємодії слугує давня традиція використання в текстах музичних композицій зашифрованих монограм (зазвичай, ініціалів або скорочених імен чи фамілій митців, інших аббревіатур) як символічних авторських "підписів" або посилянь. Інтермедіальні монограми виникають у процесі перекодування за допомоги універсальної мови музичного мистецтва функцій і прийомів інших медіа. У даному випадку, шляхом зіставлення знаків абетки зі знаками спеціальної літерної нотації з метою їх подальшого введення в знакову систему музики. Відтак, відбувається "переведення" графіки писемної мови в нотну графіку, коли літері абетки (за якою закріплена певна фонема природної мови) відповідає латинська літера або сполучення літер, що означають певну ноту

музичного звукоряду (наприклад, Євген Федорович Станкович, ініціали ЄФС = EFEs у літерній нотації = звуки мі, фа, мі-бемоль).

Окрім прихованих лінгвістичних моделей у камерно-інструментальній творчості українських композиторів нерідко використовується числова символіка. Поряд з неодноразово застосовуваними у ХХ столітті техніками алгоритмічної та серійної композицій, в основі яких закладені інтермедіальні принципи структурування музично-звукового ряду за математично-числовими розрахунками (у т.ч. і за допомоги спеціальних комп'ютерних програм), на сучасному етапі з'являються нові методи організації та запису музичного матеріалу на яких пропонуємо зупинитись більш детальноше.

Так, яскравим прикладом "конструювання" текстів музичних композицій за числовою логікою і графікою геометричних побудов є твір Кармелли Цепколенко "Блукання в просторі трикутника" ("Wandering in the Space of Triangle", 1994 р.) для ансамблю маримби, скрипки, альту та віолончелі. Тут, за відсутності усталених схем сучасного нотного запису, фантазія композиторки отримує практично безмежну свободу мистецького креативу. Своє вираження це знаходить в оригінальній графіці оформлення рукопису, за якою музичний матеріал розподілений між партіями ансамблів особливим чином – таким, що дозволяє з'єднати лініями окремі його сегменти у видимі трикутники різних типів: рівно- та різносторонніх, дрібних та великих за площею і периметром, розмаїтих за параметрами гостроти своїх кутів, розташованих нарізно і групами, звичайних та перевернутих основою догори, у т.ч. і складнозмодельованих, коли площа одного трикутника, що займає ледь не третину нотного аркуша, ділиться бісектрисами на декілька менших трикутників тощо.

Перенесення законів геометрії у інші семіотичні умови – музичні, викликає не тільки зорові враження, але й звукообразні асоціації. Адже у просторі між кутами окреслених авторкою геометричних фігур виникає певне коло широких інтервалів і саме їх повторюваність формує інтонаційно-модульну схему композиції. Естетика геометричних форм також час від часу скеровує динамічний план композиції, викликаючи відчуття наростання емоційної напруги або її згасання, коли розширення трикутника від гострого кута однієї з його вершин (що візуально нагадує знак *crescendo*) синхронізується зі збільшенням динаміки звучання, і навпаки.

Окрім впливу на структурно-композиційні чинники, символіка чисел також регулює розподіл внутрішньо-ансамблевої рольової взаємодії. За авторським "сценарієм" один із учасників квартету виходить з "три", коли в уявному просторі трикутника перебувають три інші ансамблісти. Значне концептуально-сміслові навантаження несе також і розташування трикутників на просторовій "мапі" нотного аркуша, що провокує виконавців на віднайдення закодованих Кармелою Цепколенко послань. Так, спрямованість трикутників вгору чи вниз наштовхує на осягнення магічної символіки пірамідальної форми – тяжіння до божественного чи земного, стану надії чи безвиході тощо. Відтак, це "блукання" у візуальному, інтонаційно-акустичному та концепційно-смісловому просторі трикутників нагадує дослідницьку гру, "розумовий експеримент" [2, 131], головоломку,

щоразу змушуючи ансамблістів у ході синестезійного студювання твору, культур-герменевтичного осягнення і трансляції його змісту уважно стежити за графікою нотного малюнку, аналізувати, співвідносити, усвідомлювати вплив числової символіки трійки і трикутника на загальні семіотичні та смислові принципи побудови даної композиції.

Серед інших прикладів, звернемося до твору Святослава Луньова "Ехолалія" для ансамблю двох віолончелей (1997 р.) назва якого є не випадковою і симптоматичною. Вона містить "зашифроване" посилання на базові формотворчі вектори композиції – концептуальний і семіотичний, що доповнюють один одного та узгоджено спрямовують як драматургію, так і техніко-конструктивну реалізацію авторського задуму в обране знаково-смислове русло. Мова йде про етимологію терміну "ехолалія", що вказує на один з симптомів психічних захворювань людини, який впливає на її комунікативні здібності, або ж на природний наслідувальний рефлекс перехідного періоду становлення мовленнєвих функцій у дітей раннього віку. У обох випадках відбувається "луноподібне", неконтрольоване, одноманітне повторення слів або імітація звуків, почутих з різних оточуючих джерел (наприклад, чужих висловлювань, звуків з реального життя, кінофільмів, пісень тощо).

На музично-семіотичному рівні цей принцип повторюваності знаходить своє відбиття у мотивному розвитку та ритмічному малюнку композиції, що проходить крізь партитуру всієї п'єси. Тут із "відлуння" початкового переривчастого музично-звукового матеріалу, немов із уявного "інтонаційного словника" (Б. Асаф'єв) музичної мови, виринають окремі звукосполучення, які поступово об'єднуються у музичні мотиви, фрази, речення і, у підсумку, виразні мелодичні лінії. "Чому люди займаються музикою? – замислюється Святослав Луньов і дає відповідь на це риторичне питання, – Деякі займаються нею від безвиході – напевно це я. <...> Музика вже є. Тільки її треба записати. Тому, звичайно ж, неважливо хто її записав. Головне – залишити цей текст", – так розмірковує композитор у короткометражному фільмі Артема Беркалова "Людина – композитор" (Київ, 2013 р. [1]). На нашу думку, саме висвітлення аспектів становлення, структурування, творення – символічного шляху зародження музичної мови і тексту стало ідейною підосновою цього камерно-інструментального твору, що і стимулювала появу такого досить незвичного композиторського рішення – медіального резонансу соматичних і мистецьких кодів у естетичній, семантичній та семіотичній площині їх перетину.

Відтак, за результатами аналізу вищезгаданих зразків камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть стає наочним те, що дослідження процесів "перекодування", "перекладу" одних семіотичних кодів мовою інших не може бути проведено виключно з позицій синтезу мистецтва. Такий підхід робить дещо спрощеним хід аналітичного осмислення проблем творення, інтерпретації та розуміння новітніх музичних композицій, адже йому підвладний аналіз лише експліцитних способів взаємодії стилістико-технологічних і виражальних можливостей різних медіа. Водночас, випадки імпліцитного функціонування міжмистецьких зв'язків, тобто тих, що

безпосередньо не пов'язані з реальною позамузичною дією та складно піддаються виявленню і декодуванню, потребують глибинного дослідницького "занурення" в семіозис музичної творчості із застосуванням методології інтермедіального аналізу, що є найбільш дієвим у дослідженні музичних текстів складної, поліхудожньої знаково-сислової природи.

Тож, сьогодні українська наука вимагає нових шляхів досягнення складної знаково-сислової природи музики (особливо на художньо-емпіричному матеріалі з вітчизняної музичної творчості). Одним із цих шляхів є інтермедіальна стратегія мистецтвознавчих досліджень, що цілком відповідає базовим засадам оновлення методологічної програми музикознавства з міждисциплінарних позицій синкретизації наукових знань і дослідницького інструментарію сучасної гуманітаристики.

Наукова новизна даної статті полягає у тому, що обґрунтування наукової доцільності застосування терміну "медіа" щодо музики набуло подальшого розвитку. Відтак, на цій основі вперше на матеріалі семіосфери камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть висвітлені медіальні перспективи мовно-знакової еволюції музики та окреслені загальні критерії типологічної класифікації інтермедіальних зв'язків в музиці.

Висновки. У підсумках зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть світоглядно-культурний універсалізм музичної естетики, у т.ч. і камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування, знаходить своє яскраве відображення у полілозі музичної та екстрамузичної інформації, що набуває вирішального семіотичного та концептуально-сислового значення у механізмах художнього мово- та видоутворення. Дані тенденції спрямовують розширення логіко-понятійного апарату музикознавства до поліметодологічних векторів як дискурсивного синтезу дослідницьких парадигм, що наближає до усвідомлення медіальних властивостей музики та інтермедіальної специфіки семіозису музичної творчості. Розмірковуючи з культурсеміотичних позицій нам вбачається цілком правомірним застосування терміну "медіа" щодо музики, мовно-знаковий комплекс якої демонструє здатність до інтерпретації й трансляції не тільки багатій палітри художньої образності та культурно-сислових значень, але й широкого кола культурно-знакових кодів, що підтверджує наявність медіальних функцій музичної семіотики.

Згідно з цим, пропонується типологія інтермедіальних зв'язків в музиці, що ґрунтується на виокремленні експліцитного та імпліцитного способів функціонування на системно-структурному рівні організації музичної інформації неспоріднених знакових кодів і стилістики мистецького та позамистецького походження. З одного боку, йдеться про мультисеміотичний спосіб вибудовування художньо-семіотичної цілісності музичних композицій в основу якого покладено принцип експліцитного синтезу стилістико-технологічних і виражальних можливостей музики та інших видів мистецтв як довільного поєднання різних семіотичних рядів. А з іншого, – йдеться про моносеміотичний спосіб, в основі якого покладено принцип імпліцитної синергії семіотичних кодів музики та будь-яких інших мистецьких і позамистецьких знаково-символічних

систем, що передбачає "перекодування" одних семіотичних кодів мовою інших. Структурування музичної матерії у складноорганізовані з семіотичної точки зору тексти з "нарощеним" смисловим потенціалом окреслює медіальні перспективи мовно-знакової еволюції музики. Це шлях до універсальної, поліфункціональної семіотики, що справляє значний трансформаційний вплив на розвиток форм та змістів сучасного музичного, зокрема і камерно-інструментального мистецтва України.

Література

1. Беркалов А. Человек – композитор. Короткометражный фільм. Майстерня Романа Ширмана. – Київ: КНУКіМ, 2013. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=2kKWt10aS4E>
2. Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2010. – 704 с.
3. Czczepanik P. Intermediality and (inter)media reflexivity in contemporary cinema / Petr Czczepanik // *Convergence: The international journal of research into new media technologies*. – Vol. 8, 2002. – pp. 29–36. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.academia.edu/3382029/Intermediality_a_Inter_media_Reflexivity_in_Contemporary_Cinema_Convergence_The_Journal_of_Research_into_New_Media_Technologies_vol_8_2002_no_4_Winter
4. Elleström L. The Modalities of Media: a Model for Understanding Intermedial Relations, in: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 11–48.
5. Merriam-Webster Dictionary. Merriam-Webster Incorporated, 2018. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium>
6. Ryan M.-L. Narration in Various Media / Marie-Laure Ryan // *The living handbook of narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, Hamburg University Press, 13 January 2012. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Various_Media

References

1. Berkalov, Artem (2013). Person – composer. Short film. Studio by Roman Shirman. Kyiv: KNUC&A. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=2kKWt10aS4E>
2. Lotman, Yu. M. (2010). *Semiosphere*. St. Petersburg: Iskustvo-SPb. [in Russian]
3. Czczepanik, Petr (2002). Intermediality and (inter)media reflexivity in contemporary cinema. *Convergence: The international journal of research into new media technologies*, 8, 29–36. Retrieved from: https://www.academia.edu/3382029/Intermediality_a_Inter_media_Reflexivity_in_Contemporary_Cinema_Convergence_The_Journal_of_Research_into_New_Media_Technologies_vol_8_2002_no_4_Winter
4. Elleström, Lars (2010). The Modalities of Media: a Model for Understanding Intermedial Relations, in: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 11–48 [in English].
5. Merriam-Webster Dictionary (2018). Merriam-Webster Incorporated. Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium>
6. Ryan, Marie-Laure (2012). Narration in Various Media. *The living handbook of narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, Hamburg University Press. Retrieved from: http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Various_Media