

УДК 78.071(477)"19/20"

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

## СЕМІОТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ПОЛІЛОГУ МИСТЕЦТВ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

**Мета роботи.** У статті досліджується семіотичний вплив полілогу мистецтв на характер сучасних процесів жанротворення та знаково-технологічної універсалізації композиторської лексики на матеріалі української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія.** Застосовано культурологічний, семіотичний, інтермедіальний, музикознавчий, компаративно-типологічний, структурно-семантичний методи аналізу. **Наукова новизна.** Вперше визначено сутність явища видової інтерференції мистецтв та охарактеризовано його вплив на формування полісеміотичної композиційної цілісності ансамблевих творів; розкрито органологічні та естетико-семантичні принципи інтерференції семіотики музичної та екстрамузичної інформації в українській камерно-інструментальній музиці; досліджено явище міжвидового жанрового симбіозу; окреслено базові художньо-естетичні та жанротворчі тенденції в сучасній техніко-композиційній практиці України з позицій семіотичної концепції полілогу мистецтв в музиці. **Висновки.** На межі ХХ–ХХІ століть модифікація органологічних та естетико-семантичних параметрів ансамблевих жанрів обумовлюється стрімкістю процесів інтерсеміотичної синергії структурних кодів, образності та принципів сенсоутворення під дією механізму видової інтерференції мистецтв. Дослідження камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє виділити типи семіотики видової інтерференції мистецтв, орієнтовані на лексичні інновації (мовно-знакова інтерференція музичної та позамузичної семіотики у ліброжанрах нової музики) та жанрові (інтерференція у площині міжвидового жанрового симбіозу). Останнє, передбачає появу "омузичнених" жанрів літератури, зображальних і незображальних видів пластичних мистецтв (музичні новели, легенди, містерії, діалоги, триптихи, картини, натюрморти, ескізи, фрески), а також інтермедіальних кросжанрових перехрещень (соната-діалог, соната-диптих, соната-феєрія, кіно-п'єса, кіно-сюїта). Впровадження даних семіотичних принципів свідчить про універсалізацію композиторської лексики, що викликає трансформацію виконавської техніки у бік її загальному мистецького універсалізму. Полілог мистецтв окреслює спрямованість еволюції принципів жанротворення та структурування музичної матерії від елементарного до більш досконалого – синергійного поєднання елементів у інтермедіальні тексти, що має значний вплив на розвиток камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Ключові слова:** камерно-інструментальне мистецтво України, камерно-інструментальний ансамбль, полілог мистецтв, інтермедіальність, інтерсеміотична синергія, видова інтерференція мистецтв, міжвидовий жанровий симбіоз, кросжанр.

*Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры культурологии и проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Семіотическое значение полилога искусств в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов конца ХХ – начала ХХІ веков**

**Цель работы.** В статье исследуются семиотическое влияние полилога искусств на характер современных процессов жанрообразования и знаково-технологической універсалізації композиторської лексики на матеріалі української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія.** Применены культурологический, семиотический, интермедіальний, музыковедческий, компаративно-типологический, структурно-семантический методы анализа. **Научная новизна.** Впервые определена суть явления видовой интерференции искусств и охарактеризовано его влияние на формирование полисемиотической композиционной целостности ансамблевых произведений; раскрыты принципы организации семиотики музыкальной и внемузыкальной информации в украинской камерно-инструментальной музыке; исследовано явление межвидового жанрового симбіоза; обозначены базовые художественно-эстетические и жанровые тенденции в современной технико-композиционной практике Украины с позиций семиотической концепции полилога искусств в музыке. **Выводы.** На рубеже ХХ–ХХІ веков модифікація органологічних та естетико-семантичних параметрів ансамблевих жанрів определяется стремительностью процессов интерсеміотичної синергії структурных кодов, образности и смысловых принципов под воздействием механизма видовой интерференции искусств. Исследование камерно-инструментального творчества украинских композиторов конца ХХ – начала ХХІ веков позволяет выделить типы семиотики видової інтерференції искусств, ориенти-

рованные на лексические инновации (знаковая интерференция музыкальной и немзыкальной семиотики в либреттожанрах новой музыки) и жанровые (интерференция в плоскости межвидового жанрового симбиоза). Последнее, предполагает появление «омузикаленных» жанров литературы, изобразительных и неизобразительных видов пластических искусств (музыкальные новеллы, легенды, мистерии, диалоги, триптихи, картины, натюрморты, эскизы, фрески), а также интермедийных кроссжанровых пересечений (соната-диалог, соната-диптих, соната-феерия, кино-пьеса, кино-сюита). Внедрение данных семиотических принципов свидетельствует об универсализации композиторской лексики, которая вызывает трансформацию исполнительской техники в сторону ее общехудожественного универсализма. Полилог искусств определяет направленность эволюции принципов жанрообразования и структурирования музыкальной материи от элементарного к более совершенному – синергетическому сочетанию элементов в интермедийных текстах, что оказывает значительное влияние на развитие камерно-инструментального искусства Украины конца XX – начала XXI веков.

**Ключевые слова:** камерно-инструментальное искусство Украины, камерно-инструментальный ансамбль, полилог искусств, интермедийность, интерсемиотическая синергия, видовая интерференция искусств, межвидовой жанровый симбиоз, кроссжанр.

*Kravchenko Anastasia, PhD in Arts, Doctoral student of the Department of Culturology and Cultural Artistic Projects, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**The semiotic significance of the art polylogue in chamber music by ukrainian composers of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries**

**Purpose of Research.** The article investigates the semiotic influence of the art polylogue on the character of modern genre formation processes and the sign-technological universalization of composer vocabulary on the material of Ukrainian chamber music of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. **Methodology.** In the analysis of the polysemyotic compositional integrity of modern chamber pieces of Ukrainian authors the culturological, semiotic, intermedial, musicological, comparative-typological, structural-semantic methods were used. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this study is formulated in the following positions: for the first time the essence of the phenomenon of art forms interference was defined and its influence on the formation of the polysemyotic compositional integrity of the works of chamber art was characterized; the main principles of organizing the semiotics of musical and non-musical information in the chamber music of Ukrainian composers-postmodernists were revealed; the phenomenon of inter-art genre symbiosis in chamber music was investigated; the basic artistic-aesthetic and genre-forming tendencies in modern technical and compositional practice from the standpoint of the semiotic concept of an art polylogue in music were indicated. **Conclusions.** At the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, the modification of the organological and aesthetic-semantic parameters of ensemble genres is determined by the rapidity of the processes of intersemiological synergy of structural codes, imagery and semantic principles under the influence of the mechanism of the art forms interference. The study of the chamber works by Ukrainian composers at the end of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries allows us to distinguish the semiotics types of the art forms interference that are oriented toward lexical innovations (symbolic interference of musical and non-musical semiotics in the new music's libro-genres) and genre innovations (interference in the plane of inter-art genre symbiosis). The latter implies the appearance of musical variants of genres of literature, fine and non-pictorial kinds of plastic arts (musical novels, legends, mysteries, dialogues, triptychs, paintings, still lifes, sketches, frescoes), as well as intermedial cross-genre junction (sonata-dialogue, sonata-diptych, sonata-extravaganza, film-play, cinema-suite). The introduction of these semiotic principles testifies to the universalization of the composer vocabulary, which causes the transformation of the performing technique towards its artistic universalism. The art polylogue determines the direction of the evolution of the principles of genre formation and the structuring of musical material from the elementary to the more perfect – a synergistic combination of elements in intermedial texts, which has a significant influence on the development of the chamber art of Ukraine at the end of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> centuries.

**Key words:** chamber art of Ukraine, chamber ensemble, art polylogue, intermediality, intersemiotic synergy, art forms interference, inter-art genre symbiosis, cross-genre.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XX – початку XXI століть семіотичні модифікації органологічних і текстологічних показників музичних жанрів викликають значні типологічні зрушення у жанрові системі, у т.ч. і камерно-інструментального ансамблю, що знаходиться на новому етапі своєї семіотичної еволюції, коли «відбуваються докорінні зміни не тільки у змісті музичної творчості, але й у критеріях музичної краси і цінності, в психології сприйняття, в самій людській психології, в самій людині» [8, 613]. Творчо-концептуальний підхід у винайденні та широкому застосуванні новітніх знаково-стилістичних і техніко-композиційних прийомів засвідчує процеси універсалізації музичного лексикону українських композиторів. У зв'язку із домінуванням інтермедіальної стратегії творчого мислення, у організації художньо-естетичної цілісності композицій спостерігається полілог музичної та екстрамузичної стилістики, коли «музика, живопис і література рухаються вперед, немінуче перетинаючись у синтетичних мистецьких вимірах та впливаючи на виражальні можливості один одного» [9, 10–11]. Відтак, дослідження українських камерно-інструментальних творів кінця XX – початку XXI століть набуває особливої доцільності, оскільки наближає до осмислення сучасної мовної ситуації в музиці, її філософських, естетичних та текстологічних параметрів.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі дослідження семіозису жанрів камерно-інструментального ансамблю кінця XX – початку XXI століть однією з центральних філософсько-

естетичних категорій роздумів українських музикознавців є синтез мистецтв. Функціонування цього явища у камерно-інструментальному мистецтві традиційно вивчається у світлі його проявів у композиторській та виконавській творчості. На матеріалі камерно-інструментальної музики міжвидовий синтез мистецтв як один з інструментів техніко-композиційної практики сучасних українських авторів розглядався у дисертаційних працях та публікаціях О. Берегової, О. Гуркової, І. Єргієва, М. Перепелиці, Р. Розенберга, А. Чібалашвілі та ін. Науковці торкаються питань ідейно-програмного синтезу музики і літератури, живопису, архітектури, та особливу увагу приділяють проблемі акціонізму, театральності у нетеатральних за природою жанрах камерно-інструментального ансамблю, а також формуванню на базі їх органології експериментальних театроподібних жанрів – інструментального театру, хепенінгу, перформансу. Однак досі семіотичний вплив інших видів мистецтв на жанротворчі тенденції в українській камерно-інструментальній музиці залишається недостатньо вивченим. Наразі більшість ансамблевих творів останнього двадцятиліття все ще очікують на введення до наукового обігу.

Зокрема, потребують поглибленого аналізу питання міжвидового жанрового симбіозу різних текстологічних, семантичних та естетичних ознак, притаманних жанрам музичних і немусичних (передусім, літературних, зображальних) видів мистецтв, що призводить до виникнення гібридних "кросжанрових" або «ліброжанрових» (Г. Дауноравічене) інваріантів. Дослідження цих новітніх жанрово-семіотичних моделей камерно-інструментального ансамблю лише з позицій синтезу мистецтв видається таким, що не вповні відображає сутність закладених в основу їх утворення процесів синергійного, інтермедіального значення. Саме це спонукає до подальших теоретико-методологічних пошуків та категоризації нових смислоутворюючих понять у цій концептосфері, зокрема, введення та обґрунтування поняття видової інтерференції мистецтв. Останнє уможливило розкриття семіотичного значення полілогу мистецтв у появі та впровадженні інтерсеміотичних мовно-знакових та жанрових інновацій в сучасній ансамблевій музиці та окреслення кола проблем культур-герменевтичного осягнення композиційної цілісності новітніх полісеміотичних творів камерно-інструментального мистецтва України.

Метою статті є дослідження семіотичного впливу полілогу мистецтв на характер сучасних процесів жанротворення та знаково-технологічної універсалізації композиторської лексики на матеріалі української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. Відповідно до поставленої мети передбачено вирішення наступних завдань: визначити сутність явища видової інтерференції мистецтв та охарактеризувати його вплив на формування полісеміотичної композиційної цілісності творів камерно-інструментального мистецтва; розкрити основні органологічні та естетико-семантичні принципи інтерференції семіотики музичної та екстрамузичної інформації в камерно-інструментальній музиці українських композиторів-постмодерністів; дослідити явище міжвидового жанрового симбіозу в камерно-інструментальній музиці; окреслити базові художньо-естетичні та жанротворчі тенденції в сучасній техніко-композиційній практиці України з позицій семіотичної концепції полілогу мистецтв в музиці.

Виклад основного матеріалу. В семіозісі композиторської творчості на перетині ХХ–ХХІ століть тяжіння до міжжанрової діалогічності й синтезу мистецтв є одними з панівних тенденцій, які впливають на знаково-типологічне оновлення жанрової системи камерно-інструментального ансамблю, що збагачується новими інваріантами. У зв'язку із виходом за мовно-знакові межі музики у інтерсеміотичний простір полілогу мистецтв – взаємодії структурних кодів різних видових мистецьких практик, відбувається розширення семіотичного та семантичного простору функціонування ансамблевих жанрів і значне підвищення рівня їх мобільності.

Семіологічний аналіз виявляє, що означені процеси безпосередньо пов'язані із застосуванням композиційного прийому видової інтерференції мистецтв. Семіотична сутність останньої полягає у техніко-конструктивному поєднанні семіотики музичної та екстрамузичної інформації у єдину полісеміотичну композиційну спільність, коли у вільно-індивідуалізованих авторських інтерпретаціях відбувається синергійне суміщення конструктивних та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв – музики, літератури, живопису, театру, пантоміми, балет-пластики, відео-арту тощо. Проте варто відрізнити інтерференцію від взаємодії мистецтв, коли введення іншого семіотичного ряду відіграє допоміжну роль у розкритті авторського задуму композитора і ніяким чином не впливає на зміну нормативних жанрових показників власне камерно-інструментальних композицій та техніки їх виконавської реалізації.

Приміром, значного розповсюдження у творчості українських композиторів набувають елементи аудіовізуального синтезу, коли під час виконання музичної композиції на сценічне тло або стіни зали проєктуються динамічні відео- або фото-інсталяції та різноманітні світло-кольорові ефекти. Зокрема, у ході «живого» акустичного виконання твору «Шепоти і крики» Альони Томльонової для дуету баяну і фортепіано (2012) демонструється відеокліп зі змонтованими фрагментами однойменної кінокартини культового шведського режисера Інґмара Бергмана. Дане ідейно-сміслові рішення, по суті, вка-

зує на свідомий «трансвидовий переклад» (О. Колесник) кінокартини, що «є свідченням безперервного культурного буття мистецького твору, навколо якого створюється "ореол" сенсів та спільне смислове поле для діалогу з іншими артефактами культури» [5, 206]. Незважаючи на те, що твір Альони Томльонової є незалежним та може виконуватись і без медіа підтримки, проте цей «концептуальний синтез» (А. Чібалашвілі) у паралельному «зануренні» у музичне і, одночасно, візуальне сенсорне середовище вельми підсилює образно-емоційну рецепцію. Адже паратекстуальне програмування назви та відповідне відео оформлення відразу розкриває програмний зв'язок із першоджерелом та декодує «цілісну, симультанно згорнуту ідею» [4, 22] ансамблевої композиції, скеровуючи увагу й уяву слухачів у потрібному композиторці напрямку.

На відміну від камерно-інструментальних творів, де взаємодія мистецтв відбувається на зовнішньо-програмному рівні та, хоча і доповнює музичний контент важливими смисловими «обертонами», носить, переважно, підпорядковано-ілюстративне значення (як у згаданому вище прикладі), інтерференція мистецтв має синергійне навантаження з орієнтацією на рівноправну міжмистецьку взаємодію. Останнє передбачає не тільки інтерсеміотичні кореляції, але й активний внутрішній модифікаційний вплив на органологію самого жанру, коли проникнення та імплементація іншосеміотичних кодів в мовно-знакову систему музики стимулює динамічні трансформації жанрових структур у бік необмежено-варіантної релятивності їх кількісних і якісних органологічних характеристик. Саме синергійність обумовлює специфіку видової інтерференції мистецтв, що підкреслює незворотність процесів зрощення семіотики музичної та екстрамузичної інформації (а саме, різножанрових конструктивних елементів, художніх засобів виразності) у єдину композиційно-текстологічну спільність, а також демонструє обопільне проникнення структурно-семіотичних кодів, образності й принципів сенсоутворення різних видів мистецтв.

Подібні семіотичні та жанрові неоновачії значно розширюють типологічні межі системи камерно-інструментального ансамблю і є наочним свідченням того факту, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть відбувається інтенсивний пошук нових художньо-естетичних форм та семіотичних можливостей розгортання авторських ідей. Для реалізації останніх, вочевидь, окремим творчим персоналіям недостатньо семіотики самої лише музики, адже «якщо у центрі уваги ХІХ століття була людина, яка відчуває, то нині нею стає та людина, що винаходить» [1, 81] і, подовжуючи думку М. Арановського додамо, – а також людина, що грає. Саме тому, «гіперіндивідуалізм» (В. Ценова) у напрацюванні численних вільно-інтерпретованих жанрових моделей та поліфункціональних, синтетичних форм і стилістики мистецького самовираження – це свідомий, творчо-експериментальний крок композитора-постмодерніста.

В свою чергу, зазначені композиційні принципи інтерсеміотичної організації музичного матеріалу впливають на оновлення історично-усталених просторово-мізансценічних, рольових, комунікативних, інших виконавсько-артистичних параметрів камерно-інструментальних жанрів. Полілог мистецтв в музиці призводить до формування абсолютно нової психологічної концепції виконавсько-артистичного універсуму, в основі якої закладено ефект «виконавської синергії» (І. Єргієв), що має феноменологічне значення і характеризується як «потік дій (музично-ігрових рухів), які виступають і засобом звуковідтворення, і, водночас, – органічним візуальним конфігуративним оформленням-окресленням звукоінтонаційного смислу або, – його психосемантичним виконавським відтворенням з метою ефективної художньої комунікації» [3, 261–262]. Дані процеси свідчать про комплексну трансформацію художньо-музичної техніки ансамблістів, коли інтеракціональність та інтермедіальність сучасної системи художньо-мистецької комунікації закладає розширені вимоги до виконавської пластичності – вимагає загально-мистецького універсалізму у злагодженому оперуванні як музичними, так і екстрамузичними засобами втілення мистецького задуму.

Результати цих експериментів відображаються у новостворених ліброжанрах камерно-інструментальної музики, ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний виконавський склад яких виходять за нормативні межі типових ансамблевих семіотичних, жанрово-структурних і виконавсько-інтерпретаційних значень. Зазначені тенденції знаходять яскраве відображення у камерно-інструментальній творчості багатьох українських композиторів сучасності – Людмили Юріної, Юлії Гомельської, Кармелли Цепколенко, Сергія Зажитька, Володимира Рунчака, Святослава Луньова, Олександра Щетинського, Олега Безбородька, Андрія Карнака, Івана Тараненка та ін.

Так, приміром, введення театральності, сценарності у нетеатральні за своєю природою жанри камерно-інструментальної музики розглянемо на прикладі октету Кармелли Цепколенко «Кабіна для восьми» для флейтиста, кларнетиста, саксофоніста, перкусіоніста, піаніста, скрипаля, альтиста та віолончеліста, що був написаний на замовлення Міністерства культури Франції спеціально для ансамблю «2e2m» у 2002 році. За своєю органологією – це «вільно-варіантний» (І. Польська) тип ансамблю, який володіє найвищим показником жанрової мобільності. Про це свідчить змішаний ансамблевий склад у нетиповому поєднанні традиційного та нетрадиційного (саксофон, перкусія) для класичних

ансамблевих типів акустичного інструментарію. Цей засадничий принцип вільного діалогу традицій і новацій відображається не тільки на органологічному рівні жанрової структури, але й на естетичному і семантико-рольовому композиційно-функціональному та художньо-виконавському рівнях.

Музичний перформанс відбувається у межах «відкритого» сценічного простору та «закритого» – чотирикутної kabіни (3x3 метри), змонтованої з легких металевих конструкцій. Остання символізує аксіологічні аспекти людського буття – дім, родинний затишок, інші нетлінні цінності, шлях до яких інколи буває тернистим і звивистим. Як пише дослідниця музики Кармелли Цепколенко М. Перепелиця: «Зв'язок мистецтва з життям обумовлює естетичну домінують творчості композитора і упредметнюється в безупинному прагненні до розширення горизонту художніх явищ» [7, 173]. І саме ідейний синопсис композиції «Кабіна для восьми» не тільки «виправдовує» доцільність перформативних ефектів, але й яскраво відображає творче кредо його авторки, коли внутрішня драматургічність художньо-музичного мислення виступає об'єднуючою естетико-сисловою ланкою, що спонукає до використання зовнішніх видовищно-візуальних ефектів та акторської гри. Музиканти перетворюються на дійових осіб та дотримуються конкретного сценарію, що передбачає не тільки, власне, гру на музичних інструментах, а й певну сценічно-акторську дію – різнометровий сценічний рух, прийоми скульптурування тіла, пластичні театральні жести, пантоміміку, що вносить значні корективи у традиційні семантико-рольові моделі внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої комунікативності.

Порівняно із даним прикладом з творчості Кармелли Цепколенко, ще далі у світ інструментального театру занурюються Сергій Зажитко та Людмила Юріна, які не тільки коригують усталені інструментально-виконавські амплуа ансамблів, але й вводять у якості рівноправних ансамблевих партнерів читців, професійних акторів (С. Зажитко «Нестор Батюк», «Лука Батюк», 2000–2001 рр.), мімів (Л. Юріна «Waterdreams», 2001).

Приміром, ансамблевий склад твору Сергія Зажитка «Нестор Батюк» важко піддається однозначній жанровій та видовій типізації. Цей «монолог з пританцюванням» (за екстравагантною авторською ремаркою) для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків залишає враження навмисного підкреслення жанрово-семіотичної невизначеності та багатоваріантності тлумачень. Хоча аналіз якісних органологічних параметрів композиції виявляє опору на камерно-інструментальну групу, паралельно композитором вводяться конструктивні елементи, художні засоби виразності та образності неінструментальної етимології – хореографічні квазі-ритуальні, -архаїчні елементи, звуки шумового генезису, а також окремі звукові фонемі, речитації, мелодекламації, вокалізації (зокрема, на реінтерпретовані рядки вірша М. Лермонтова «Белеет парус одинокий», що постійно повторюються). Дана семіотична еклетика створює видовий, естетикородовий, жанровий, а також «стилістичний дисонанс нової природи <...>, що вписується в естетику епохи постмодернізму з її некерованим змішуванням надбаного та ультрасучасного» [6, 188]. Підкреслює естетику абсурду в інструментальному театрі Сергія Зажитка відсутність сюжету та зв'язку назви з контентом твору, і саме пошук прихованого сенсу (тобто фактично того, чого немає) створює певну загадку, інтригу для слухачької аудиторії та епатажний шлейф, – цього і прагне автор.

Подальший інноваційний шлях модернізації принципів жанротворення в українській камерно-інструментальній музиці пов'язаний із застосуванням прийому видової інтерференції мистецтв не тільки на лексичному рівні, тобто, у межах знаково-стилістичного суміщення різних кодів мистецтв, але й у площині їх міжжанрового симбіозу. Даний тип видової інтерференції мистецтв – жанровий, має інтермедіальне підґрунтя і полягає у перекодуванні або перекладі за допомоги універсальної мови музики номінативних ознак жанру-референта іншого художньо-семіотичного ряду або ж парного суміщення жанрів неспорідненої видової належності, коли «специфіці іншого мистецтва просто надається категоріальне значення, і вона стає непрямим носієм семантичного повідомлення в самому тексті, тобто, говорячи узагальнено, розмиваються семіотичні кордони мистецтв, дискурсів» [2]. У першому випадку, такий міжвидовий жанровий симбіоз актуалізує появу у жанрово-типологічній системі музики т.зв. «омузичнених» жанрів літератури (наприклад, легенда, казка, новела, хроніка, містерія, есе, притча, фрагмент) або зображального мистецтва (диптих, триптих, портрет, пейзаж, замальовка, картина, фреска, ескіз тощо). Натомість у другому випадку, – призводить до виникнення оригінальних міжвидових кросжанрових перехрещень, втілених на органологічній та стилістичній базі жанрів камерно-інструментальної музики.

Так, приміром, інтермедіальність музичного мислення, що виходить за межі одного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проєкції креативних ідей, знаходить своє яскраве відображення в літературно-музичних кореляціях. У камерно-інструментальному доробку українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходимо розмаїту типологію омузичнених літературних жанрів, серед яких: «Новела» та «Гірська легенда» (Євген Станкович, 2003), містерії на біблійну тематику (Вікторія Польова «Містерія», 1998; Вадим Ларчіков Містерії I та II: «Агнець, заклятий від створення світу» (1998) та «Пречесний і животворящий Хресте Господень», 2003), японська поезія хайку

(Вадим Ларчіков «Фуекі-Рюко. Хайку I», 2004), а також посилання на структурні елементи літературно-драматичних жанрів (Людмила Самодаєва «Діалоги», 1993). Всі ці твори для різних інструментальних складів є вираженням повернення до вербальних витоків як стартового майданчика музичної творчості, що є основою, своєрідною «колискою» первинних ідей.

Введення маркерів інтермедіальності також пов'язано із жанрами зображальних і незображальних видів пластичних мистецтв. Доволі розповсюдженими в камерно-інструментальній музиці українських митців є художньо-естетичні рефлексії на тему музичних картин, ескізів, фресок. Серед них, натхнення у картинах на євангельські сюжети знаходять Людмила Самодаєва («Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко», 2001) та Вадим Ларчіков («Серпнева П'єта» у двох частинах: I. «Нерухомий крик білої чайки над зруйнованим мостом на атолі Бікіні», II. «Натюрморт з ядерним розп'яттям, після дезінтеграції постійності пам'яті (Miserere, Domine!)», 2003). Культуру та святині іудаїзму у зримих топонімічних образах оспівує Кіра Майденберг-Годорова («Триптих» – I. «Пустеля», II. «Стіна плачу», III. «Свято дощу», 2008). Роздуми на тему творчості українських малярів відображені у композиції Лесі Дичко «Фрески» за картинами Катерини Білокур (у 2-х зошитах, 1986), а Володимир Губа оповідає сумні події з історії української нації у творі «Вісім трагічних картин українського голодомору» (1991). Окрім цього, у творчості українських митців зустрічаємо й потрійні музично-літературно-живописні інтермедіальні перехрещення, наприклад, як у камерно-інструментальній композиції Кіри Майденберг-Годорової «Діалоги» із жанровим авторським означенням – триптих (2005).

Вельми поглиблює розуміння синергійного значення техніко-конструктивного прийому жанрово-видової інтерференції мистецтв поява в українській камерно-інструментальній музиці кросжанрів як результату процесу міжвидового жанрового симбіозу, що перетікає, переважно, на естетико-семантичному рівні суміщення контрастно-жанрових ознак і функцій. Мова йде про створення оригінальних жанрових інваріантів, таких як: «Соната-діалог» для дуету скрипки і віолончелі Вадима Ларчікова (1990), «Соната-Диптих» для кларнету і фортепіано Світлани Азарової (1999), «Соната-фесрія» для 2 флейт і фортепіано Володимира Губи (1998) або кіно-п'єси та кіно-сюїта Людмили Самодаєвої – «Мій Гоголь» (2003), «La Venta», «Esta vida multicolora» (обидві – 2009) для різних камерно-інструментальних складів.

Закладені у цих новітніх жанрах-«симбіонтах» (якщо скористатись природничим терміном) інтермедіальні міжжанрові паралелі, свідчать не тільки про естетико-семантичне зближення різних медіа у естетико-семантичному просторі музичних творів, але й наочно відображають тенденції введення у знакову систему музики функцій і прийомів інших видів мистецтв, зокрема, колажної, мозаїчно-монтажної, іконічної та інших технік моделювання художньої та жанрово-структурної цілісності сучасних камерно-інструментальних композицій. Таким чином, принципи видової інтерференції мистецтв, у т.ч. жанрової, вельми розширюють семіотичні межі побутування ансамблевих жанрів, що впливає на формування нових соціокультурних та художньо-естетичних засад розвитку камерно-інструментального мистецтва України наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному: вперше визначено сутність явища видової інтерференції мистецтв та охарактеризовано його вплив на формування полісеміотичної композиційної цілісності творів камерно-інструментального мистецтва; розкрито основні органологічні та естетико-семантичні принципи інтерференції семіотики музичної та екстрамузичної інформації в камерно-інструментальній музиці українських композиторів-постмодерністів; досліджено явище міжвидового жанрового симбіозу в камерно-інструментальній музиці; окреслено базові художньо-естетичні та жанротворчі тенденції в сучасній техніко-композиційній практиці України з позицій семіотичної концепції полілогу мистецтв в музиці.

Висновки. На межі ХХ – ХХІ століть система ансамблевих жанрів знаходиться на новому етапі свого історичного генезису. Інтенсивна модифікація органологічних та естетико-семантичних параметрів жанрів камерно-інструментальної музики обумовлюється стрімкістю культурно-мистецьких процесів інтерсеміотичної синергії структурних кодів, образності та принципів сенсоутворення різних видів мистецтв. На техніко-композиційному рівні організація полісеміотичної художньо-естетичної цілісності музичних творів забезпечується механізмом видової інтерференції мистецтв, що носить важливе системоутворююче значення у формуванні сучасних принципів жанротворення в музиці.

Дослідження камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє виділити декілька типів семіотики видової інтерференції мистецтв, орієнтованих на лексичні та жанрові інновації, що ведуть до оновлення та збагачення типології системи ансамблевих жанрів новітніми лібро- та кросжанровими зразками. Йдеться, з одного боку, про застосування прийому видової інтерференції мистецтв на мовно-знаковому рівні суміщення семіотики музичної та позамузичної інформації, а з іншого, – на жанровому рівні, а саме у площині міжвидо-

вого жанрового симбіозу. Останнє, в свою чергу, передбачає появу "омузичнених" жанрів літератури, зображальних і незображальних видів пластичних мистецтв (музичні новели, легенди, містерії, діалоги, триптихи, картини, натюрморти, ескізи, фрески), а також інтермедіальних жанрових пар (соната-діалог, соната-диптих, соната-феєрія, кіно-п'єса, кіно-сюїта). Впровадження даних семіотичних принципів моделювання художньо-знакової та жанрової цілісності камерно-інструментальних творів свідчить про універсалізацію композиторської лексики, що викликає трансформацію виконавської техніки ансамблів у бік загальномузичного універсалізму її артистичних можливостей.

Відтак, полілог мистецтв окреслює спрямованість еволюції принципів жанротворення та структурування музичної матерії від елементарного до більш досконалого – синергійного поєднання елементів у складноорганізовані, інтермедіальні тексти, що справляє значний вплив на розвиток камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Вкупі з сучасною естетико-герменевтичною концепцією музичного виконавства це виявляє, на наш погляд, обриси нової семіотичної парадигми культури в музикології, що потребує подальшого наукового осмислення із застосуванням сучасних інтегративних підходів.

### Література

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова / М. Г. Арановский. – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.
2. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики / И. Е. Борисова // Toronto Slavic Quarterly : Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto. – #7, 2004. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
3. Єрґієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Д. Єрґієв. – О., 2016. – 453 с.
4. Капічіна О. О. Семіотика музики: генеалогічні витоки музичного семіозису / О. О. Капічіна // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2010. – № 1. – С. 19–23.
5. Колесник О. С. Інтерпретація як феномен художньої культури : монографія / О. С. Колесник. – К. : НАКККіМ, 2014. – 265 с.
6. Моцар О. В. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Моцар. – К., 2016. – 207 с.
7. Перепелиця М. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / М. Перепелиця. – К., 2017. – 276 с.
8. Ценова В. С. Теория современной композиции. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
9. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / А. О. Чібалашвілі. – К., 2015. – 16 с.

### References

1. Aranovsky, M. G. (2012). Music. Thinking. A life. Articles, interviews, memories. Moscow: State Institute of Art Studies [in Russian].
2. Borisova, I. E. (2004). Translation and Boundary: Prospects for Intermedial Poetics. Toronto Slavic Quarterly : Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto, 7. Retrieved from <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> [in Russian].
3. Yergiev, I. D. (2016). Artistic universe of the musician-instrumentalist of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. Doctor's thesis. Odesa [in Ukrainian].
4. Kapichina, O.O. (2010). Semiotics of music: the genealogical origins of musical semiosis. Culture and Contemporaneity: almanac, 1, 19–23 [in Ukrainian].
5. Kolesnik, E. S. (2014). Interpretation as a phenomenon of artistic culture. Kyiv: National Academy of managerial staff of culture and arts [in Ukrainian].
6. Mozzar, A.V. (2016). Ideas of the theater of the absurd in the process of updating the musical theatre of the last third of the 20th - early 21st century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Perepelytsia, M. Yu. (2017). Theatricality in non-theatrical music genres of creative work by Karmella Tsepkoenko. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Tsenova, V. S. (2005). The theory of modern composition. Moscow: Music [in Russian].
9. Chibalashvili, A. O. (2015). Conceptual synthesis in the Modern Ukrainian artistic culture (based on chamber music). Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].