

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Кравченко Анастасія Ігорівна

УДК 785.7 : 78.036]:008(477)“19/20”

ДИСЕРТАЦІЯ

**СЕМІОЛОГІЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ А. І. Кравченко

Науковий консультант: Личковах Володимир Анатолійович,
доктор філософських наук, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Кравченко А. І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури . – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено семіологічному дослідженню особливостей мови, логіки і поетики репрезентації художніх творів у композиторському і виконавському камерно-інструментальному мистецтві України кінця XX – початку XXI століть. Науковою проблемою представленої дисертації є семіологія камерно-інструментального мистецтва з концептуалізацією інтертекстуальності та інтермедіальності як її центральних категорій та впровадження концепції і типології музичної інтермедіальності до мистецтвознавчого дискурсу.

Інноваційний підхід у розв’язанні наукової проблеми полягає у синтезуванні теоретико-методологічних засад семіології мистецтва та музичної культурології, що забезпечують холістичне осягнення історико-культурних, інтертекстуальних, інтермедіальних вимірів функціонування сучасного українського камерно-інструментального мистецтва. Міждисциплінарне розуміння семіології музичного мистецтва як складової теорії культури спирається на положення і дослідницький інструментарій теорій інтертекстуальності та інтермедіальності, кінесики і проксеміки, мультимодальних студій, філософії та естетики музики, когнітивної музикології та культурологічної герменевтики у їх дискурсивній єдності. Запропонована в дисертації семіологічна концепція інтермедіальності окреслює нові напрями і критерії дослідження музичних артефактів та може бути екстрапольована не лише на вивчення камерно-інструментального, але й музичного мистецтва в цілому. З точки зору семіології, теорії

інтермедіальності та інтертекстуальності методологічно забезпечують адекватне вирішення проблем осмислення процесів знаково-сміслового моделювання художньо-естетичної цілісності композицій та засвідчують обриси універсалістичної семіологічної концепції, що об'єднує в систему кодомовного розмаїття інтрасеміотичні та інтерсеміотичні мовно-знакові та ідейно-сміслові проєкції в культурі та мистецтві.

У дисертації висвітлюються історико-культурні тенденції та мовно-інтонаційна специфіка розвитку українського камерно-інструментального мистецтва у динаміці культурної взаємодії спільноєвропейських і національних традицій. Окреслені основні етапи історичного становлення та функціонування камерно-інструментального мистецтва від аматорства до академізму, що позначені послідовним засвоєнням і переосмисленням загальноєвропейських творчих надбань та формуванням національних композиторських, ансамблево-виконавських та музично-педагогічних шкіл. Аналіз творів камерно-інструментального мистецтва розкриває їх історичне та художньо-семіотичне значення у розвитку музичної культури України. Синтезування академічних техніко-композиційних, жанрово-стильових моделей і фольклорних мовно-інтонаційних ресурсів у семіозисі української камерно-інструментальної музики відкриває шлях до знаково-технологічної універсалізації композиторської і виконавської лексики та є джерелом розуміння філософії національного звукообразного мислення, що інтегрується в модерний і постмодерний семіозис культури ХХ – початку ХХІ століть.

Особлива увага у дисертації приділена окресленню медіальних перспектив мовно-знакової еволюції камерно-інструментального мистецтва. Набуває подальшого розвитку визначення поняття «медіа» з огляду на семіотичне розуміння музики як носія знаково-символічної інформації та висвітлення її медіальних властивостей – здатності до художньо-семіотичного творення, трансляції, інтерпретації, культурно-сміслового і мовно-знакового обміну інформацією. У семіології музичного мистецтва

запропоновано використовувати дефініцію «медіа» для означення будь-якого носія інформації – знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції генерування, трансляції, інтерпретації та обміну семіотичною інформацією, зокрема, і між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв, а також художніх і нехудожніх знакових систем.

На основі узагальнення аналітичного досвіду у дисертації сформований семіологічний погляд на феномен інтермедіальності в камерно-інструментальному мистецтві. Інтермедіальність розглядається як метакатегорія та метатеорія відносно концепцій синтезу і синестезії мистецтв, які інтегруються у її семіологічний дискурс, що охоплює техніко-конструктивні, структурно-сміслові, художньо-виражальні, програмно-номінативні медіальні перетини семіотичних комплексів і текстів мистецького і позамистецького походження (технічних, ігрових, соматичних).

Представлена у дослідженні семіологічна концепція музичної інтермедіальності спирається на принципи медіального синтезу, транспозиції та синергії, а також на типологію інтермедіальних зв'язків у камерно-інструментальному мистецтві, що включає мультисеміотичний, моносеміотичний, експліцитний, імпліцитний, координаційний та субординаційний рівні їх функціонування. У роботі концепт музичної інтермедіальності тлумачиться як комунікативне та культурсеміотичне явище, що апелює до інтерсеміотичних комбінацій різних медіа у техніко-конструктивній та світоглядно-контекстуальній площинах їх взаємодії на засадах медіального синтезу, транспозиції та синергії.

У ході дослідження розглянуто інтертекстуальні та інтермедіальні стратегії композиторської творчості, через які розкриваються особливості авторського методу, поетики творчої свідомості, естетики, стилю і техніки музичного письма, з'ясовані їх постмодерні проєкції та естетико-культурологічне значення у камерно-інструментальному мистецтві України

кінця XX – початку XXI століть. Доведено, що інтертекстуальність та інтермедіальність є універсальними стратегіями музично-семіозисного мислення, що спрямовані на освоєння спорідненого і неспорідненого мовно-знакового, текстового і художньо-виражального досвіду, відповідно. Його семіотичне віддзеркалення здійснюється за допомоги техніко-конструктивних засобів музичної полістилістики – стилізації, ремінісценції, алюзії, цитації, колажу (інтертекстуальність) та шляхом взаємодії (поєднання, транскодування, «перекодування») різновидових семіотичних структур на основі прийомів медіального синтезу, транспозиції та синергії (інтермедіальність). Це знаходить своє відображення на мовно-стильовому, жанровому, мелодико-тематичному, фонологічному, образно-інтонаційному, фактурно-гармонійному, сюжетно-персонажному, образно-тематичному, міфопоетичному та інших рівнях ансамблевих текстів, що аналізуються у дисертації.

Семіологічне осягнення зазначених стратегій текстотворення на матеріалах творів камерно-інструментального мистецтва виявляє міжстильові, міжжанрові, міжтекстові, міжавторські, міжвидові зв'язки в інтрасеміотичних та інтерсеміотичних, вертикальних і горизонтальних проекціях, що утворюють полілогічні паралелі на художньо-знаковому перетині мови і текстів культури. Спостережене розгортання макродіалогу культур у гіпертекстовому просторі комунікації мовно-знакових кодів, культурно-мистецьких феноменів і творчих персоналій різних культурно-історичних та стильових епох, країн, регіонів, мистецьких шкіл і позамистецьких практик виявляє естетико-культурологічне значення інтертекстуальності та інтермедіальності в семіології камерно-інструментального мистецтва України.

На основі аналізу зразків української камерно-інструментальної музики за різними кількісно-якісними характеристиками у дисертації визначаються основні семіотичні тенденції жанротворення, які пов'язані з семіотичним оновленням моножанрів «старої» традиції та появою ліброжанрів, поліжанрів

і кросжанрів гібридної структури. Виявлені типологічні модифікації у жанровій системі камерно-інструментального ансамблю є наслідком відображення принципу діалогу традицій і новацій у сполученні акустичних традиційних (академічних) та нетрадиційних (народних, у т. ч. екзотичних, перкусійних, джазових, електромузичних) інструментів в ансамблі, а також синтезу семіотики музичної та позамузичної інформації. Підкреслюється особливе значення міжжанрової діалогічності, зокрема, феномену жанрової інтерференції як інтеграції суміжно- або контрастно-жанрових ознак. За результатами дослідження жанрово-типологічного фонду української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть виокремлено кілька типів інтерференції органологічних та естетико-семантичних жанрових параметрів у внутрішньожанровій, родовій, міжродовій та видовій площинах.

З'ясовано, що процеси універсалізації виконавської лексики ансамблістів і трансформації системи художньо-виконавської комунікації у виконавському камерно-інструментальному мистецтві України обумовлені семіотичним розширенням музичної реальності у її полістилістичних (інтертекстуальних) та полісеміотичних (інтермедіальних) вимірах. Обґрунтування семіотико-комунікативних та естетико-герменевтичних аспектів сучасного ансамблево-виконавського мистецтва виявляє синергію міжкультурного, міжстильового та міжмистецького універсалізму. Доведено, що суміщення історично-віддалених і сучасних виконавських стилів, конвенційних та неконвенційних прийомів артистичної техніки (мануальних, позамануальних, музичних, позамузичних, мультиінструментальних) зумовлює полімодальне розширення виконавського лексикону у бік його музичної та екстрамузичної мультифункціональності, що піддає коригуванню художньо-естетичні, техніко-виражальні, комунікативно-рольові, інтерпретаційні, мізансценічні та психоемоційні параметри ансамблево-ігрової взаємодії, які розглядаються у дисертації.

Дослідження інтертекстуальності та інтермедіальності у контексті семіотико-комунікативних та культур-герменевтичних аспектів виконавського мовлення окреслює появу в українській ансамблевій практиці виконавського типу «універсального інтерпретатора», що здатен адекватно вирішувати проблеми ускладнення герменевтичних процедур осягнення полістилістичного та мультисеміотичного наративу з огляду на необхідність застосування принципів «змішаної» інтерпретації семіотики як музичної, так і позамузичної інформації в художньому тексті.

У дисертації проведено аналіз принципів семіотичного моделювання простору ансамблевої комунікації у виконавській практиці камерно-інструментального мистецтва України. Дослідження виконавсько-ігрових та рецептивних умов ансамблевої комунікації, особливостей зонування виконавсько-глядацького простору, пасивного чи активного способів взаємодії зі слухацькою аудиторією, увиразнює риси виконавської мобільності соціокультурного побутування камерно-інструментального ансамблю та поліфункціональної гнучкості його естетичних і комунікативних якостей. У роботі окреслені тенденції семіотизації, естетизації та окультурення топосфери ансамблевого музикування, що демонструє амбівалентні класичні та акласичні, елітарні і демократичні моделі мізансценічної організації простору внутрішньої і зовнішньої ансамблевої комунікації.

Дослідження семіосфери виконавських інтермедіальних проєктів в українському камерно-інструментальному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє спрямованість художньо-музичної свідомості ансамблістів до ширших контекстів мистецької реальності через творення проєктів з універсальною семіотикою у авторській виконавсько-режисерській інтерпретації. Проведений аналіз висвітлює різні інформаційно-змістові вектори інтермедіальних проєктів, що створюються з естетико-розважальною та просвітницькою метою (музично-культурологічні, художньо-музичні, мистецько-медійні, видовищно-перформативні). Вивчення структурно-

сміслових принципів моделювання виконавських проектів виявляє аналогії з композиторськими стратегіями інтермедіального творення за принципами медіального синтезу, транспозиції та синергії, що засвідчує унікальний погляд ансамблістів на способи організації художньо-семіотичного простору мистецької комунікації та когнітивні механізми надання йому культурного смислу.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, семіологія мистецтва, музична семіологія, інтертекстуальність, медіа, інтермедіальність, ансамблева комунікація, постмодернізм.

SUMMARY

Kravchenko A. I. Semiology of the instrumental chamber art of Ukraine of the late XX – early XXI centuries. – The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscripts.

The thesis for Obtaining a Scientific Degree of Doctor in Fine Arts Sciences for the specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art Studies). National Academy of Management of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to semiological research of features of language, logic, and poetics of representation of works of art in compositional and performing instrumental chamber art of Ukraine of the late XX – early XXI centuries. The scientific problem of the presented dissertation is the semiology of the instrumental chamber art with the conceptualization of intertextuality and intermediality as its central categories and the introduction of the concept and typology of musical intermediality to art discourse.

An innovative approach to solving the scientific problem is to synthesize the theoretical and methodological foundations of semiology of art and music culturology by providing a holistic understanding of historical and cultural, intertextual, intermedial dimensions of the functioning of modern Ukrainian instrumental chamber art. Interdisciplinary understanding of the semiology of

musical art as a component of cultural theory is based on the position and research tools of theories of intertextuality and intermediality, kinesics and proxemics, multimodal studies, philosophy and aesthetics of music, cognitive musicology, and culturological hermeneutics. The semiological concept of intermediality proposed in the dissertation outlines new directions and criteria for the study of musical artifacts and can be extrapolated both to the study of the instrumental chamber as well as musical art in general. From the point of view of semiology, theories of intermediality and intertextuality methodologically provide an adequate solution to the issues of understanding the processes of sign-semantic modeling of artistic and aesthetic integrity of compositions and testify to the outlines of the universalist semiological concept while combining projections in culture and art.

The dissertation highlights the historical and cultural trends, linguistic and intonation specifics of the development of the Ukrainian instrumental chamber art in the dynamics of cultural interaction of European and national traditions. The main stages of historical formation and functioning of the instrumental chamber art from amateur forms to academic ones are outlined, which are marked by consistent assimilation and rethinking of European creative achievements and formation of national compositional, ensemble-performing, and music-pedagogical schools. The analysis of works of the instrumental chamber art reveals their historical and artistic-semiotic significance in the development of the musical culture of Ukraine. Synthesis of academic technical-compositional, genre-style models and folklore language-intonation resources in the semiosis of Ukrainian instrumental chamber music opens the way to sign-technological universalization of composer's and performer's vocabulary and is a source of understanding of national sound thinking integrated into the modern and postmodern cultures of the XX – early XXI centuries.

The dissertation pays special attention to outlining the medial perspectives of the linguistic and sign evolution of instrumental chamber art. The definition of “media” is further developed in terms of the semiotic understanding of music as a carrier of symbolic information and coverage of its medial properties – the ability

to artistic and semiotic creation, translation, interpretation, cultural-semantic and linguistic-symbolic exchange of information. Within the semiology of musical art, it is proposed to use the definition of “media” to define any medium – sign system, code or specific channel or environment, which has the functions of generating, translating, interpreting and exchanging semiotic information, in particular, between artistic and symbolic codes of arts, as well as artistic and non-artistic sign systems.

The semiological view on the phenomenon of intermediality in instrumental chamber art is formed based on generalization of analytical experience in the dissertation. Intermediality is considered as a metacategory and metatheory concerning the concepts of synthesis and synesthesia of arts, which are integrated into its semiological discourse while covering technical-constructive, structural-semantic, artistic-expressive, program-nominative medial intersections of semiotic complexes and texts of artistic and non-artistic origin (technical, game, somatic).

The semiological concept of musical intermediality presented in the study is based on the principles of medial synthesis, transposition, and synergy, as well as on the typology of intermedial connections in the instrumental chamber art, which includes multisemiotic, monosemiotic, explicit, implicit, coordination and subordinate levels of their functioning. The research interprets the concept of musical intermediality as a communicative and cultural semiotic phenomenon that appeals to intersemiotic combinations of different media in the technical-constructive and ideological-contextual planes of their interaction on the basis of medial synthesis, transposition, and synergy.

In the course of the research, the intertextual and intermedial strategies of composer’s creativity are considered, through which the peculiarities of the author’s method, poetics of creative consciousness, aesthetics, style, and technique of musical writing are revealed, their postmodern projections and aesthetic-cultural significance within the instrumental chamber art of Ukraine of the late XX – early XXI centuries. It is proved that intertextuality and intermediality are universal strategies of musical-semiotic thought, aimed at mastering related and unrelated

linguistic-symbolic, textual and artistic-expressive experiences, respectively. Its semiotic reflection is carried out by means of technical and constructive means of musical polystylistics – stylization, reminiscence, allusion, citation, collage (intertextuality) and by interaction (combination, transcoding, “recoding”) of various semiotic structures on the basis of media synthesis, transposition, and synergy (intermediality). The mentioned aspect is reflected in the linguistic-stylistic, genre, melodic-thematic, phonological, image-intonation, texture-harmonic, plot-character, image-thematic, mythopoetic, and other levels of the musical text.

Semiological comprehension of the previously mentioned strategies of text creation on the materials of works of the instrumental chamber art reveals interstylistic, intergenre, intertextual, inter-authorial, interspecific connections in intrasemiotic and intersemiotic, vertical and horizontal projections which form polylogical parallels on artistic and sign language. The observed development of the macrodialogue of cultures in the hypertext space of communication of linguistic and symbolic codes, cultural and artistic phenomena and creative personalities of different cultural, historical and stylistic epochs, countries, regions, art schools and non-artistic practices reveals the aesthetic and culturological significance of intertextuality and intermediality in the semiology of the instrumental chamber art of Ukraine.

In the dissertation on the basis of the analysis of samples of the Ukrainian instrumental chamber music on various quantitative and qualitative characteristics, the fundamental semiotic tendencies of genre creation which are connected with semiotic updating of monogenres of “old” tradition and emergence of librogenres, polygenres and crossgenres of the hybrid structure are defined. The identified typological modifications in the genre system of the instrumental chamber ensemble are a consequence of reflecting the principle of dialogue of traditions and innovations in the combination of acoustic traditional (academic) and non-traditional (folk, including exotic, percussion, jazz, electro musical) instruments in the ensemble, as well as synthesis semiotics and stylistics of musical and non-

musical information. The special importance of inter-genre dialogics, in particular, the phenomenon of genre interference as integration of adjacent or contrasting-genre features is emphasized. According to the results of the research of the genre-typological fund of Ukrainian instrumental chamber music of the late XX – early XXI centuries, several types of interference of organological and aesthetic-semantic genre parameters in the intragenre, generic, intergeneric, and species planes are distinguished.

The study traces the way of universalization of performing vocabulary of ensemble members and transformation of the system of artistic and performing communication in performing instrumental chamber art of Ukraine, which is due to the semiotic expansion of musical reality in its polystylistic (intertextual) and polysemiotic (intermedial) dimensions. The substantiation of semiotic-communicative and aesthetic-hermeneutic aspects of modern ensemble-performing art is outlined by the synergy of intercultural, interstylistic, and inner artistic universalism. It is proved that the combination of historically distant and modern performing styles, conventional and unconventional techniques of artistic technique (manual, non-manual, musical, non-musical, multi-instrumental) causes polymodal expansion of the performing lexicon towards its musical and extramusical multifunctionality, which adjusts artistic-aesthetic, technical-expressive, communicative-role, interpretive, *mise-en-scène* and psycho-emotional parameters of ensemble interaction.

The study of intertextuality and intermediality in the context of semiotic-communicative and cultural-hermeneutic aspects of performing speech and interpretation reveals the emergence in the Ukrainian ensemble practice of performing “universal interpreter”, which can adequately solve the problems of complicating hermeneutic procedures of comprehension towards polystylistic and multisemiotic narrative in terms of the need to apply the principles of “mixed” interpretation of semiotics of both musical and non-musical information in the musical text.

The dissertation analyzes the principles of semiotic modeling of the space of ensemble communication in the performing practice of instrumental chamber art of Ukraine. Based on the study of performance and receptive conditions of ensemble communication, features of zoning of performance-spectator space, passive and active ways of interaction with the audience, the features of performance mobility of socio-cultural life of instrumental chamber ensemble and polyfunctional flexibility of its aesthetic and communicative qualities are emphasized. The research outlines the tendencies of semiotization, aestheticization and domestication of the toposphere of ensemble music-making, which demonstrates ambivalent classical and non-classical, elite and democratic models of mise-en-scène organization of the space of internal and external ensemble communication.

The study of the semiosphere of performing intermedia projects in the Ukrainian instrumental chamber art of the late XX – early XXI centuries outlines the orientation of artistic and musical consciousness of ensemble members to the broader contexts of artistic reality through the creation of projects with universal semiotics in authorial performance. The analysis reveals various information and content vectors of intermedia projects created for aesthetic, entertaining, or educational purposes (music and culture, art and music, art and media, entertainment and performativity). The study reveals the structural and semantic principles of modeling performance projects and reveals analogies with the compositional strategies of intermedial creation based on the principles of medial synthesis, transposition, and synergy, which demonstrates the unique view of ensemble members on ways of organizing artistic and semiotic space of artistic communication and cognitive mechanisms.

Key words: instrumental chamber art of Ukraine, semiology of art, musical semiology, intertextuality, media, intermediality, ensemble communication, postmodernism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.

Рецензія: Бермес І. Л. Рецензія на монографію А. І. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)». *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 198–199.

*Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України
як фахові за напрямом «мистецтвознавство», що індексуються
у міжнародних науково-метричних базах даних*

2. Кравченко А. І. Значення філософії музичного аналізу у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. XXXVI. С. 172–183.

3. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця XX – початку XXI століття). *Культура і сучасність : альманах*. 2016. № 2. С. 53–59.

4. Кравченко А. І. Органологічні та стилістичні параметри жанрів камерно-інструментальної музики України (кінець XX – початок XXI ст.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 22. С. 254–259.

5. Кравченко А. І. Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С. 140–146.
6. Кравченко А. І. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 138–144.
7. Кравченко А. І. Пасіонарність виконавської камерно-інструментальної творчості українських колективів: просторово-семіотичні аспекти інновацій. *Культура і сучасність : альманах*. 2018. № 1. С. 78–82.
8. Кравченко А. І. Поліхудожні проекти у виконавській творчості українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 1(10). С. 140–146.
9. Кравченко А. І. Макроцикли як локуси інтертекстуального смислоутворення (на матеріалах ансамблевої творчості України останньої третини ХХ – початку ХХІ століть). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 413–420.
10. Кравченко А. І. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музики (на матеріалі українських камерно-інструментальних композицій межі ХХ – ХХІ століть). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. ХХХХ. С. 145–155.
11. Кравченко А. І. Паратекстуальне програмування ансамблевих п'єс українських композиторів: змістовий та мовно-виражальний аспекти синестетичних асоціацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 290–295. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153092>.
12. Кравченко А. І. Етнокультурні джерела семіозису української камерно-інструментальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 36. С. 173–180. DOI <https://doi.org/10.32461/190682>

13. Кравченко А. І. Полімодальність виконавської практики українських ансамблів (кінець XX – початок XXI століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 30. С. 121–127. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.198>

14. Кравченко А. І. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208905>

15. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209714>

16. Кравченко А. І. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетико-сфері ансамблевої культури України (кінець XX – початок XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», що індексуються у міжнародній науково-метричній базі даних Web of Science

17. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець XX – початок XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 90–94.

18. Kravchenko A. Poly-genres in Ukrainian chamber-instrumental music: typological aspects. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 82–87.

19. Kravchenko A. Interdisciplinary aspects of studying chamber art in the context of the culturological doctrine of contemporary musicology. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 102–109.

20. Kravchenko A. Historiography of research of Ukrainian chamber art: chronological, problematic and methodological aspects of classification. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 172–177.

*Статті у наукових періодичних виданнях України, що індексуються
у міжнародних науково-метричних базах даних*

21. Кравченко А. І. Мізансценічні принципи моделювання простору ансамблевої комунікації в концертній та фестивальній практиці України кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2018. Т. 2, № 20. С. 43–48.

Статті у наукових іноземних виданнях

22. Кравченко А. Интермедиальность как авторская стратегия организации художественно-эстетической целостности украинских камерно-инструментальных композиций (конец ХХ – начало ХХІ веков). *European Applied Sciences: Wissenschaftliche Zeitschrift*. 2016. №7. С. 3–5.

23. Кравченко А. І. Українська камерно-інструментальна музика кінця ХХ – початку ХХІ століть: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin*. 2016. Vol. XIV. P. 449–454.

24. Кравченко А. І. Український камерно-інструментальний ансамбль: жанрові метаморфози на стыке XX – XXI веков. *European Journal of Arts*. 2016. № 3. С. 40–44.

25. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне виконавство України в контексті універсалістських вимірів постмодерної естетики. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2016. Vol. XV. P. 424–429.

26. Кравченко А. І. Культурсеміологічна парадигма сучасного музикознавства: вектори полі методології. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2017. Vol. XVI. P. 588–594.

27. Кравченко А. І. Полістилістична природа інтертекстуальних структур в ансамблевій музиці України межі XX – XXI століть. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2018. Vol. XVII. P. 443–450.

*Статті в інших виданнях та збірниках матеріалів конференцій,
що засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

28. Кравченко А. І. Філософія музичного аналізу: аспекти методології. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації* : зб. наук. праць XI Міжн. наук.-практ. інтернет-конф., 20–21 лютого, 2016 р. Переяслав-Хмельницький : Держ. вищий навч. заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 2016. С. 101–104.

29. Кравченко А. І. Філософська проблематика музичного мислення українських композиторів (від авангарду 60-х до сучасності). *Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку* : зб. наук. праць XXI Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., 5–6 березня, 2016 р. Переяслав-Хмельницький : Державний вищий навчальний заклад «Переяслав-

Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 2016. С. 46–48.

30. Кравченко А. І. Вплив філософських інтенцій українського авангарду на розвиток музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 березня, 2016 р. Мукачеве : МДУ, 2016. С. 166–167.

31. Кравченко А. І. Філософія музичного аналізу: дослідницький потенціал. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матеріали ІХ Міжн. наук.-творч. конф., 21 квітня 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 78–80.

32. Кравченко А. І. Філософія музичного аналізу: інтермедіальний вимір. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики* : матеріали ІІІ Міжн. наук.-практ. Інтернет-конф., 15–16 березня 2016 р. Переяслав-Хмельницький : Державний вищий навчальний заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» / За ред.: Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Мелітополь : Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. С. 7–9.

33. Кравченко А. І. Камерно-інструментальна творчість українських композиторів – омузичнена філософія чи філософія звуків? *Філософія у вимірах ХХІ століття* : матеріали І Міжн. наук.-практ. конф., 26 травня 2016 р. Київ : НТУУ «КПІ», ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2016. С. 71–73.

34. Кравченко А. І. Інтермедіальний аналіз в системі дослідження явищ музичного мистецтва. *Діалог культур Україна – Греція: культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі* : матеріали VII Міжн. наук.-практ. конф., 21–23 вересня 2016 р. Київ : Міленіум, 2016. С. 154–155.

35. Кравченко А. І. Модифікації жанру в камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів. *Культурно-мистецькі обрії* , 2016 : зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 18–20.

36. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України в соціокультурному просторі нової системи художньої комунікації XXI століття. *Культура України: традиції та сучасність* (з нагоди 25-річчя Незалежності України) : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 1 грудня 2016 р. Харків : НУЦЗУ, 2016. С. 244–246.

37. Кравченко А. І. Жанрово-типологічний зсув: від константності до вільної варіантності в інструментальних моделях камерної музики сучасної України. *Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики* : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної міждисциплінарної Інтернет-конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Лесі Українки : Київ – Дніпро – Слов'янськ, 16 лютого 2017 року / За ред. В. А. Федь, П. Е. Герчанівська, Є. А. Антонович та ін. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. С. 144–148.

38. Кравченко А. І. Явище жанрової інтерференції в сучасній камерно-інструментальній музиці українських композиторів. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матеріали X Міжн. наук.-творчої конф., 20 квітня 2017 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 47–49.

39. Кравченко А. І. Макроцикли «in memoriam» в українській камерно-інструментальній творчості кінця XX – початку XXI століть. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття* : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 76–78.

40. Кравченко А. И. Семиотика композиторского творчества в камерно-инструментальном искусстве Украины на рубеже XX–XXI вв. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва* : зб. матэрыялаў Міжн. навук.-прак. канф., 24–25 лістапада 2016 г. Мінск : Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2017. Т. 1. С. 317–320.

41. Кравченко А. И. Интерпретация феномена камерно-инструментального искусства: культурологические, эстетические, музыковедческие аспекты. *Культура. Наука. Творчество* : XI Междунар. науч.-практ. конф., 4 мая 2017 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: Ю. П. Бондарь [и др.]. Минск : БГУКИ, 2017. С. 292–295.

42. Кравченко А. І. Естетика та семіологія інтермедіальності у камерно-інструментальному виконавстві України ХХІ століття. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : збірник матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., до 165-річчя ЛНМА імені М. В. Лисенка, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА, 2017. С. 15–16.

43. Кравченко А. І. Медіа та інтермедіальність в музичному мистецтві. *Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України* : матеріали Міжн. наук.-практ. конф., 22–23 березня 2018 р. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2018. С. 122–125.

44. Кравченко А. І. Українські традиції камерно-інструментального мистецтва: динаміка історичного розвитку (остання третина ХVІІІ – ХІХ ст.). *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* : матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України, Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 193–195.

45. Кравченко А. І. Роль авторитету мистецької постаті у діалогових вимірах інтертекстуального творення (на матеріалах камерної музики). *Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат* : тези Міжнар. наук.-творч. конф. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2019. С. 42–44.

ЗМІСТ

ВСТУП	24
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ	35
1.1. Історіографія аналізу камерно-інструментального мистецтва України: теоретичні джерела дослідження.....	35
1.2. Національні традиції камерно-інструментального мистецтва як складової історії української культури.....	56
1.3. Інтердисциплінарні аспекти семіологічного дискурсу як складової теорії культури	88
<i>Висновки до першого розділу</i>	125
РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: СЕМІОЛОГІЧНІ ВИМІРИ	130
2.1. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музичного мистецтва	130
2.2. Семіозис композиторської творчості у камерно-інструментальному мистецтві: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри.....	159
2.3. Естетико-герменевтичні аспекти ансамблевого виконавства в семіотико- комунікативних горизонтах постмодернізму.....	176
<i>Висновки до другого розділу</i>	192
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА МІЖВИДОВІ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ	197
3.1. Жанрові метаморфози українського камерно-інструментального ансамблю на перетині століть.	197

3.1.1. Семіотичні тенденції жанротворення: параметри і функції.....	198
3.1.2. Міжжанрова діалогічність в ансамблевій музиці.....	215
3.2. Інтертекстуальність полістилістичних структур камерно-інструментальної музики.....	224
3.3. Інтермедіальність жанрово-стильових моделей камерно-інструментального ансамблю	241
<i>Висновки до третього розділу.....</i>	<i>269</i>
РОЗДІЛ 4. СЕМІОТИКО-КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ АНСАМБЛЕВО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ.....	
4.1. Моделювання семіотичного простору ансамблевої комунікації в концертно-фестивальній практиці України	273
4.2. Універсалістичні риси камерно-інструментального виконавства України з точки зору постмодерної семіології	288
4.3. Семіосфера інтермедіальних проєктів в українському ансамблево-виконавському мистецтві	323
<i>Висновки до четвертого розділу.....</i>	<i>353</i>
ВИСНОВКИ.....	356
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	364
ДОДАТКИ.....	416

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Художньо-артистичні зразки українського камерно-інструментального мистецтва складають джерело для досліджень, де відкриваються параметри наукового аналізу, що можуть розглядатися як нові дискурси мистецтвознавчого та культурологічного пізнання. Як складова музичної культури камерно-інструментальне мистецтво України є об'єктом наукових досліджень у теоретико-культурологічних, історико-мистецтвознавчих і музикологічних аспектах (О. Берегова, І. Боровик, Л. Волкова, М. Герега, Н. Дика, І. Єргієв, І. Зінків, А. Калениченко, Г. Карась, Л. Кияновська, О. Колісник, М. Мимрик, Т. Омельченко, Л. Повзун, І. Польська, І. Савчук, А. Утіна, Н. Фещак, І. Царевич, А. Чібалашвілі, О. Щербакова та ін.). Проте аналіз наукових праць засвідчує фрагментарність осмислення його знаково-сміслових аспектів та динаміки функціонування у теперішньому часі (кінець ХХ – початок ХХІ століть). Видається важливим довести необхідність семіологічного аналізу семіотичних структур та особливостей презентації художніх текстів у композиторському і виконавському камерно-інструментальному мистецтві.

Якщо предмет семіотики визначається семіотичними системами, то предметом семіології виступають не лише всі мовно-знакові комплекси, коди і тексти, але й процеси творення, трансляції, інтерпретації, рецепції, що спрямовуються до осягнення мови, логіки і поетики моделювання знаково-сміслової цілісності художніх текстів. Таке розуміння відповідає постмодерністським поглядам на семіологію як метанауку, «універсальну методологію» (У. Еко), що спрямовується і на дослідження знаково-сміслового універсуму музичного мистецтва (Ф. Бенне, О. Бразговська, Дж. Дансбі, О. Ернандез, Ж. Моліно, Ж.-Ж. Наттє, О. Самойленко, Е. Тарасті, Г. Фріск та ін.). Семіологія музичного мистецтва – це складова частина теорії культури, центральними категоріями якої виступають інтертекстуальність та

інтермедіальність, що мають загальнокультурологічне значення, адже використовуються в музичних і будь-яких інших текстах культури.

З точки зору семіології, дослідження видів кодомовних і текстуальних інтеракцій у творах камерно-інструментального мистецтва, має наукову доцільність. Адже сьогодні кожний музичний текст стає місцем полілогічного перетину міжавторських, міжжанрових, міжстильових, міжтекстових, міжвидових зв'язків у їх горизонтальних і вертикальних проекціях. Найвні маркери інтертекстуальності та інтермедіальності стають визначальним фактором активізації макродіалогу у комунікативному просторі культури. Синергія міжкультурних, міжстильових, міжмистецьких вимірів виконавського ансамблевого мистецтва також потребує осмислення із застосуванням сучасних інтегративних підходів семіології.

Значущість останніх пов'язана з особливою методологічною дієвістю в окресленні мовно-знакової (у т. ч. медіальної) еволюції камерно-інструментального мистецтва на шляху до універсальної семіотики та поліфункціональних техніко-стилістичних форм артистичної лексики, поява яких обумовлена стратегіями інтертекстуального та інтермедіального творення. На відміну від інтертекстуальності, явище інтермедіальності в музичному мистецтві досі не отримало належного висвітлення, хоча порушення цієї проблематики в культурології, естетиці та мистецтвознавчій компаративістиці має давнє «праінтермедіальне» (І. Борисова) коріння.

Відтак, перспективність осмислення специфіки камерно-інструментального мистецтва України у його історико-культурних, інтертекстуальних, інтермедіальних вимірах, що може бути адекватно репрезентовано у семіологічному дискурсі, зумовлює актуальність обраної теми дослідження: **«Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть».**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

згідно з тематичним планом науково-дослідної роботи. Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради НАКККіМ (протокол засідання № 3 від 30.10.2018 р.) та відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер № 115U001572).

Науковою проблемою представленого дослідження є семіологія камерно-інструментального мистецтва з концептуалізацією інтертекстуальності та інтермедіальності як її центральних категорій та впровадження концепції і типології музичної інтермедіальності до мистецтвознавчого дискурсу.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження – семіологічне обґрунтування особливостей мови, логіки і поетики репрезентації художніх творів у композиторському і виконавському камерно-інструментальному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Завдання дослідження:

– визначити теоретико-методологічні засади дослідження семіології камерно-інструментального мистецтва у міжнауковому дискурсі гуманітарного знання, зокрема теорії та історії культури;

– висвітлити історико-культурні особливості та мовно-інтонаційні традиції розвитку українського камерно-інструментального мистецтва;

– визначити зміст понять «медіа», «інтермедіальність», їх місце у категоріально-понятійній системі семіології музичного мистецтва;

– розробити концепцію і типологію інтермедіальності в камерно-інструментальному мистецтві;

– розглянути інтертекстуальні та інтермедіальні стратегії композиторської творчості, їх постмодерні проєкції та естетико-культурологічне значення у камерно-інструментальному мистецтві України;

– визначити основні семіотичні тенденції жанротворення у вітчизняній техніко-композиційній практиці камерно-інструментального мистецтва;

– обґрунтувати семіотико-комунікативні та естетико-герменевтичні аспекти ансамблево-виконавського мистецтва України;

– розглянути принципи семіотичного моделювання простору ансамблевої комунікації у виконавській практиці камерно-інструментального мистецтва;

– охарактеризувати виконавські інтермедіальні проекти в українському камерно-інструментальному мистецтві.

Об’єкт дослідження – музична культура України межі ХХ–ХХІ століть у вимірах семіотичної парадигми.

Предмет дослідження – семіологічні виміри камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ (інтертекстуальні та інтермедіальні параметри аналізу).

Хронологічні межі дослідження визначаються кінцем ХХ – початком ХХІ століть і охоплюють майже тридцятирічний період – новітній етап історичного розвитку України, позначений модернізацією соціокультурних умов, трансформацією культурно-мистецького простору та естетико-художніх орієнтирів музичного мистецтва. Відхід від указаних хронологічних меж у підрозділі 1.2 та звернення до більш глибокої ретроспекції обумовлені необхідністю осмислення історико-культурних закономірностей розвитку камерно-інструментального мистецтва та їх впливу на сучасний мовно-інтонаційний дискурс.

Методи дослідження. Для досягнення визначеної мети і розв’язання поставлених завдань використовуються такі методологічні підходи: *комплексний (міждисциплінарний)* – при вивченні проблеми дослідження на дисциплінарному порубіжжі гуманітарного знання, в т. ч. у семіології музичного мистецтва; *історико-культурний* – у дослідженні традицій українського камерно-інструментального мистецтва та виявленні їх мовно-інтонаційних впливів на розвиток сучасної музичної культури; *семіотичний, текстологічний, герменевтичний* – у аналізі специфіки семіосфери музичної культури України та особливостей інтерпретації творів камерно-

інструментального мистецтва. Методи дослідження: *історіографічний* – при опрацюванні наукових джерел задля осмислення передумов становлення та розвитку камерно-інструментального мистецтва в музичній культурі України; *музикознавчий, структурно-семантичний* – у аналізі органологічних, техніко-конструктивних та художньо-естетичних особливостей моделювання цілісності камерно-інструментальних творів; *інтертекстуальний та інтермедіальний аналіз* – у семіологічному дослідженні творів камерно-інструментального мистецтва; *поліmodalьний аналіз* – при вивченні семіотико-комунікативних модусів виконавсько-ансамблевого мовлення; *емпіричні* – у осмисленні світоглядно-естетичних позицій українських митців та аналітичному сприйнятті музичних творів у концертному виконанні та аудіо-, відеозаписі.

Теоретичну основу дослідження складають:

– дослідження семіотики, семіології культури і мистецтва (Р. Барт, М. Бахтін, О. Дубінець, У. Еко, В. Комісаров, Г. Крейдлін, Ю. Крістева, С. Ліхачов, Ю. Лотман, Ф. де Сосюр, Е. Т. Холл, Л. Чертов, І. Юдкін та ін.);

– дослідження семіології музики (Ф. Бенне, О. Бразговська, Дж. Дансбі, О. Ернандез, Ж. Моліно, Ж.-Ж. Наттєс, О. Самойленко, Е. Тарасті, Г. Фріск), семіотики і семіозису в музиці (О. Афоніна, М. Бонфельд, О. Зінькевич, О. Капічіна, О. Козаренко, І. П'ятницька-Позднякова, Л. Саввіна, Ю. Созанський, С. Шип та ін.);

– наукові праці з філософії культури і мистецтва (М. Каган, С. Кримський, В. Личковах, М. Попович), філософії музики (Г. Макаренко, В. Медушевський, О. Секацький, Б. Стронько, О. Сурмінова, В. Суханцева, Д. Толпигін, М. Уваров), естетики (Н. Маньковська, А. Б. Оліва), музичної естетики (Т. Гуменюк, О. Рябініна);

– дослідження теорії та історії культури, проблем діалогу культур, культурологічної герменевтики та синергетики (П. Герчанівська, О. Кодьєва, О. Колесник, Є. Куш, О. Овчарук, К. Станіславська, Г. Феоктістов, В. Шейко, В. Шульгіна, О. Яковлев та ін.);

– концепції і дослідження інтертекстуальності в сучасній гуманітаристиці (О. Гармель, Ю. Грібіненко, Ж. Женетт, П. Іванишин, І. Коханик, Ю. Крістева, В. Миловидов, Н. Пьєге-Гро, І. Смірнов, А. Ткаченко, Н. Фатєєва, Є. Харченко, В. Чернявська);

– концепції і дослідження медіа, медіакультури, інтермедіальності в сучасній гуманітаристиці (О. Азначєєва, М. Арвідсон, Г. Бітківська, Дж. Болтер, І. Борисова, В. Вольф, Р. Грусін, Л. Елестрьом, М. Загідулліна, М. Ігнатенко, І. Ільїн, К. Йоханссон, Н. Кіріллова, К. Кребс, В. Кулькіна, Ж.-М. Ларру, Г. М. Маклюєн, С. Маценка, Ю. Мюллер, Н. Мочернюк, Л. Нелюбова, В. Просалова, І. Раєвські, М.-Л. Раян, О. Рисак, А. Сидорова, А. Станіславський, О. Тімашков, Н. Тішуніна, Е. Уолруп, А. Хамінова, А. Ханзен-Льове, Е. Циховська, В. Чуканцева, С. П. Шер, Е. Шестакова, Є. Шрьотер, П. Щепанік та ін.);

– мультимодальні студії (І. Андрєєва, Ч. Каттенбельт, Г. Кресс, Т. ван Лейвен, В. Омеляненко, О. Ремчукова та ін.);

– дослідження з питань музичної культурології, теоретичного й історичного музикознавства (М. Арановський, Б. Асаф'єв, Г. Ганзбург, Н. Герасимова-Персидська, Н. Гуляницька, Г. Дауноравічене, І. Єргієв, О. Зосім, О. Катрич, Г. Карась, Г. Коган, Ц. Когоутек, Т. Кривошея, М. Лобанова, О. Маркова, В. Москаленко, Є. Назайкінський, В. Редя, О. Рощенко, К. Руч'євська, Н. Рябуха, О. Соколов, Б. Сюта, С. Тишко, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова, Л. Шаповалова, Ю. Чекан, М. Черкашина-Губаренко та ін.);

– праці з музикознавчої компаративістики (О. Безбородько, І. Довжинець, О. Д'ячкова, М. Зайцева, М. Д. Кноф, В. Колоней, О. Курчанова, К. Лозенко, Н. Пастеляк, Є. Пахомова, Ю. Поплавська-Мельниченко, О. Ущапівська);

– дослідження української музичної культури і мистецтва, зокрема регіональні (Т. Бондарчук, Р. Варнава, О. Городецька, О. Гуркова, Г. Жук, Д. Канєвська, О. Коменда, Л. Корній, Т. Мазепа, М. Максименко, А. Муха,

І. Ракунова, Н. Самотос-Баєрле, Є. Сіренко, М. Степаненко, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко та ін.);

– роботи, присвячені теоретико-культурологічним питанням камерно-інструментального ансамблю (І. Польська, Л. Повзун), історії його жанрово-стильового розвитку та виконавству (О. Грушина, Л. Зима, М. Карапінка, А. Комар, С. Павлишин, А. Пришляк, Н. Савицька, І. Чернова, О. Щербакова, Ю. Щербаков);

– дослідження камерно-інструментального мистецтва України, що розглядають національні інваріанти ансамблевих жанрів у призмі типологічного, структурно-семантичного та виконавського аналізу: сюїта (П. Довгань), скрипкова соната (Т. Омельченко), фортепіанне тріо (Л. Волкова), струнний квартет (Н. Фещак);

– дослідження вітчизняного камерно-інструментального мистецтва у перетині творчості і виконавства (О. Андрієвська, Г. Асталош, Є. Басалаєва, О. Берегова, І. Боровик, М. Герега, Ю. Грібіненко, І. Зінків, А. Калениченко, О. Колісник, О. Марценківська, А. Луніна, Т. Омельченко, М. Перепелиця, О. Ремешило-Рибчинська, І. Савчук, І. Царевич, Ю. Чемерис, А. Чібалашвілі);

– регіональні дослідження камерно-інструментального мистецтва (В. Андрієвська, О. Грабовська, Н. Дика, З. Жмуркевич, Н. Зубко, С. Канчалаба-Швайковська, Т. Мазепа, У. Молчко, Т. Слюсар, А. Утіна, Т. Фішер, О. Шаповалова);

– дослідження камерно-інструментальної творчості української діаспори (А. Драган, О. Зав'ялова, Г. Карась, М. Мимрик, Р. Мисько-Пасічник, Л. Кияновська, А. В. Кравченко, Л. Назар-Шевчук, А. Рогашко, Д. Харитоновна, І. Чернова, Н. Яковчук).

Наукова новизна одержаних результатів пов'язана з комплексним семіологічним аналізом камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть і може бути представленою у наступних аспектах:

Уперше:

– здійснено міждисциплінарне дослідження семіології камерно-інструментального мистецтва України, яке розкрило інтертекстуальні та інтермедіальні виміри композиторської творчості та ансамблевого виконавства;

– розроблено семіологічну концепцію інтермедіальності, яка спирається на принципи медіального синтезу, транспозиції та синергії, а також на типологію інтермедіальних зв'язків у камерно-інструментальному мистецтві, що включає мультисеміотичний, моносеміотичний, експліцитний, імпліцитний, координаційний та субординаційний рівні їх функціонування;

– розглянуто інтертекстуальні та інтермедіальні стратегії композиторської творчості у їх постмодерних міжжанрових, міжстильових, міжавторських, міжтекстових, міжвидових проекціях та з'ясовано їх естетико-культурологічне значення у камерно-інструментальному мистецтві України;

– охарактеризовано семіосферу виконавських інтермедіальних проєктів в українському камерно-інструментальному мистецтві.

Набули подальшого розвитку:

– визначення понять «медіа» та «інтермедіальність» у семіології музичного мистецтва;

– висвітлення історико-культурних особливостей українського камерно-інструментального мистецтва та семіотичного значення його мовно-інтонаційних традицій;

– визначення основних семіотичних тенденцій жанротворення у вітчизняній техніко-композиційній практиці ансамблевої музики, які пов'язані з семіотичним оновленням моножанрів «старої» традиції та появою ліброжанрів, поліжанрів і кросжанрів гібридної структури;

– обґрунтування семіотико-комунікативних та естетико-герменевтичних аспектів ансамблево-виконавського мистецтва, що окреслюються синергією міжкультурного, міжстильового та міжмистецького універсалізму.

Конкретизовано і доповнено:

– розгляд амбівалентних моделей організації простору ансамблевої комунікації у виконавському камерно-інструментальному мистецтві.

Теоретичне значення та практична цінність дисертації. Теоретичне значення роботи полягає у поглибленні і семіологічному розширенні концептуального діапазону семіотичних, культурологічних і мистецтвознавчих підходів у дослідженні музичного мистецтва. Основні положення і висновки дисертації сприятимуть подальшій розробці категоріально-понятійного апарату семіології музичного мистецтва та осмисленню напрямів, тенденцій і мистецьких явищ у семіологічному дискурсі. Аналітичні матеріали семіологічного дослідження творів камерно-інструментального мистецтва можуть бути використані при розробці курсів лекцій, укладанні навчальних підручників і посібників, програм, спецкурсів і спецсеминарів у процесі висвітлення відповідних тем з теорії та історії культури, мистецтвознавства, культурології («Семіотика культури», «Семіотика мистецтва», «Сучасна музика», «Музичне мистецтво доби постмодернізму», «Українська музична культура», «Українське музичне мистецтво», «Музична інтерпретація», «Історіографія і методологія дослідження мистецтва», «Мистецтво у соціокультурному розвитку суспільства» та ін.).

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням, у якому набуває розв'язання наукова проблема з осмислення камерно-інструментального мистецтва у семіологічному дискурсі з концептуалізацією інтертекстуальності та інтермедіальності як центральних його категорій та впровадження концепції і типології музичної інтермедіальності до мистецтвознавства. Положення роботи знаходять підтвердження на емпіричних матеріалах семіологічного аналізу, до якого залучені понад 200 камерно-інструментальних творів 50 українських композиторів та ансамблевий доробок біля 50 колективів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації проходили обговорення на засіданнях кафедри культурології та інформаційних комунікацій, а також у формі доповідей на 24 науково-теоретичних, науково-практичних, науково-творчих конференціях. Серед них, зокрема:

– *міжнародні*: «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (Переяслав-Хмельницький, 20–21 лютого 2016 р.), «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав-Хмельницький, 15–16 березня 2016 р.), «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 21 квітня 2016 р.), «Філософія у вимірах ХХІ століття» (Київ, 26 травня 2016 року), «Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі» (Київ–Салоніки–Егіна–Афіни, 22–23 вересня 2016 р.), «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (Рівне, 10–11 листопада 2016 р.), «Культурно-мистецькі обрії ' 2016» (Київ, 25 листопада 2016 р.), «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва» (Мінськ, 24–25 листопада 2016 р.), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 23–24 березня 2017 р.), «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 20 квітня 2017 р.), «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття» (Одеса–Київ–Варшава, 25–26 квітня, 2017 р.), «Культура. Наука. Творчество» (Мінськ, 4 травня 2017 р.), «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 16–17 листопада 2017 р.), «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення» (Київ, 5–6 грудня 2017 р.), «Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України» (Одеса, 22–23 березня 2018 р.), «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 06 червня 2019 р.), «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 14–15 листопада 2019 р.), «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат» (Львів, 20 листопада 2019 р.),

«Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування ХІХ–ХХІ ст.» (Львів, 17 грудня 2020 р.).

– *всеукраїнські*: «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 5–6 березня 2016 р.), «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття» (Мукачеве, 17–18 березня 2016 р.), «Культура України: традиції та сучасність» (Харків, 1 грудня 2016 р.), «Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики» (Київ–Дніпро–Слов'янськ, 16 лютого 2017 р.), «Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська і світова парадигма» (Львів, 14 грудня 2017 р.).

Публікації. Основні положення та результати дисертації висвітлені у монографії (обсягом 17,49 д. а.) та 44 одноосібних публікаціях. Серед них: 19 статей, включених МОН України до переліку фахових наукових видань з мистецтвознавства, що індексуються в міжнародних науково-метричних базах даних (зокрема, 4 статті Web of Science), 6 статей у зарубіжних наукових періодичних виданнях, 1 стаття у науковому періодичному виданні України, що індексується у міжнародних науково-метричних базах даних, а також 18 публікацій (тез доповідей) у збірках матеріалів конференцій.

Кандидатська дисертація на тему «Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть» за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) була захищена у 2015 році в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, її матеріали не використовувались при написанні докторської дисертації.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, списку публікацій, вступу, чотирьох розділів, дванадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатків, до яких включено список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження. Загальний обсяг тексту дисертації становить 428 сторінок, основний – 363 сторінки. Список використаних джерел налічує 434 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Історіографія аналізу камерно-інструментального мистецтва України: теоретичні джерела дослідження

В останні десятиріччя у вітчизняному музикознавчому дискурсі виокремлюється тенденція суттєвої активізації розробки *камерно-ансамблевої проблематики*, що раніше, за спостереженнями І. Польської, «не перебувала на авансцені музично-теоретичної думки і належала до акцидентальних, периферійних її галузей» [264, с. 29]. У зв'язку із цим склалася ситуація, коли накопичення емпірико-фактографічних даних про композиторську і виконавську камерно-інструментальну творчість України значно випередило їх науково-фактологічне, теоретичне пізнання, як у галузі мистецтвознавства, так і культурології.

З огляду на це, поглиблюється необхідність вивчення даного виду музичного мистецтва у комплексний, а не вибірково-оглядовий спосіб. Це викликає потребу ретельного опрацювання вже існуючих досліджень та класифікації їх типів у різних аспектах проблематики, існуючої методології та хронології задля виявлення наявних прогалин. Актуальним є віднайдення необхідних критеріїв подальшого аналізу артефактів ансамблевої творчості України, висвітлення композиторських та музично-виконавських здобутків вітчизняних митців в ансамблевій галузі та окреслення перспективних векторів осягнення теорії та історії камерно-інструментального ансамблю і, в цілому, ансамблевого мистецтва.

Як культурно-мистецький феномен та багатокomпонентна система, камерно-інструментальне мистецтво України знаходить своє осмислення у музикознавчих дослідженнях як *спеціального*, так і *загального* спрямування.

В них підіймаються ті чи інші питання функціонування і взаємодії композиторської творчості, виконавства, музично-педагогічної ансамблевої школи, діяльності мистецьких організацій, арт-менеджменту та використання інструментально-матеріальних ресурсів в ансамблевій галузі.

До *загальних* теоретичних досліджень належать праці панорамного характеру, де висвітлення питань камерно-інструментального мистецтва не є основним предметом наукового осмислення, а стає однією зі складових більш загальної мистецтвознавчої проблематики. Наявні тут дані про ансамблеву творчість, зазвичай, не піддаються всебічному розгляду та докладно не систематизовані, а отже представлені оглядово. Натомість, у *спеціальних* музикологічних працях здійснюється аналітична проєкція загальних теоретичних і методологічних положень на конкретний матеріал камерно-інструментальної творчості, осмислення специфіки якої носить поглиблений, адресний характер.

Як у спеціальних, так і в загальних дослідженнях, вивчення камерно-ансамблевої проблематики здійснюється на *національному, регіональному, персонологічному* рівнях у аспектах історії, теорії та практики композиторського і виконавського (зокрема, музично-педагогічного) камерно-інструментального мистецтва.

Серед зазначених вище предметних сфер дослідження камерно-інструментального мистецтва вирізняються праці з історії та теорії жанрової еволюції, присвячені конституюванню цілісного погляду на функціонування окремих камерно-інструментальних жанрів у «морфологічній системі» (О. Соколов) української музики. Так, у вітчизняній науці сформовано історико-музикознавчий погляд на динаміку розвитку національних інваріантів ансамблевих жанрів в окремі культурно-історичні періоди. Серед яких: сюїта (П. Довгань [80]), скрипкова соната (Т. Омельченко [246]), фортепіанне тріо (Л. Волкова [53]), струнний квартет (Н. Фещак [340]), які розглядаються крізь призму їх типологічного, структурно-семантичного та виконавського аналізу.

Так, у дослідженні П. Довганя [80] здійснюється типологізація національних зразків жанру камерно-інструментальної сюїти (у сольному та ансамблевому її вияві) та висвітлюються особливості взаємодії барокових, романтичних, імпресіоністичних і фольклорних тенденцій у процесі їх формування в українській музиці протягом ХХ століття. Окрім структурно-семантичного вивчення, жанри української камерно-інструментальної музики піддаються й виконавсько-інтерпретаторському аналізу. Зокрема, Т. Омельченко обирає предметом свого дослідження жанр сонати для скрипки і фортепіано в творчості українських композиторів 70–90-х років минулого століття. Авторка має на меті не тільки визначення принципів фактурно-жанрової організації тематизму в творах зазначеного періоду, але й надає цілісне уявлення про хронологію розвитку жанру скрипкової сонати протягом всієї історії його існування в українській музичній культурі [246].

Дослідження іншого жанру – українського фортепіанного тріо 1970–80-х років, а саме, шляхів його оновлення у зв'язку із розширенням фактурних, техніко-конструктивних та виражальних можливостей, а також пов'язаних із цим виконавських проблем, входить до кола дослідницьких інтересів Л. Волкової [53]. Значна увага музикознавців також прикута до питань генезису ансамблевих жанрів у глокальному контексті взаємодії європейських, національних та регіональних музичних традицій. Зокрема, на сьогоднішній день проведено комплексні історико-жанрові дослідження львівської камерно-інструментальної сонати (Т. Слюсар [306]).

Окремі твори української ансамблевої музики також потрапляють у аналітичний дискурс спеціальних історико-жанрових досліджень західноєвропейської камерно-інструментальної традиції.

Приміром, у дисертаціях М. Карапінки та Л. Зими камерні опуси українських композиторів (В. Бібіка, Г. Гаврилець, Ю. Гомельської, С. Зажитька, Ю. Іщенка, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, В. Степурка, А. Томльонової) «вписані» у контекст дослідження еволюції жанрових парадигм сонати для альту і фортепіано та фортепіанного квінтету від доби

європейського бароко до межі ХХ–ХХІ століть [126; 98]. Крім того, вивчаються жанрові моделі кларнетового тріо у європейській музиці (А. Пришляк [273]), а також фортепіанного ансамблю за участю мідних духових від Ренесансу до сьогодення (А. Комар [142]). Цілісне осмислення питань виконавсько-інтерпретаторського характеру у контексті жанрового генезису фортепіанного дуету в європейській музиці, де фігурують кілька композицій вітчизняних авторів (Ю. Іщенко, Б. Фільц та ін.), здійснене у працях О. Щербакової та Ю. Щербакова [380; 379]. Еволюцію квартетної творчості, починаючи від віденських класиків до другої половини ХХ століття (зокрема, і на матеріалі опусів В. Сильвестрова), простежує С. Павлишин [252].

Окремі відомості про камерно-інструментальні твори українських митців розпорошені також у музикознавчих дослідженнях загального спрямування, що безпосередньо не торкаються камерно-ансамблевої проблематики, але в них підіймаються питання еволюції тих чи інших жанрів інструментальної музики в їхній історичній динаміці (М. Борисенко, О. Курчанова, А. Мельник, В. Метлушко, І. Тукова, К. Чеченя [39; 180; 212; 213; 331; 364]).

Як показує наш історіографічний аналіз, проблематика історико-жанрових музикознавчих досліджень повсякчас перетинається з історико-стильовою, що є суттєвою і невід'ємною складовою осмислення еволюційного культурно-мистецького поступу як у Європі, так і в Україні. Адже перетікання процесів жанротворення відбувається на тлі та у взаємообумовленості з процесами стилеутворення в музиці, коли «притаманні кожному жанру особливості музики одночасно слугують втіленням і національного стилю, і стилю історичного» [231, с. 70]. Тож, залежно від зміщення дослідницького ракурсу, можна вирізнити групу праць, де увага вчених, насамперед, спрямована на осягнення історико-стильової (та / або історико-стилістичної) ситуації у жанровому контексті української камерно-інструментальної музики.

Так, у науковому доробку українських музикознавців розкриваються питання широкого спектру, пов'язані із *проблемами стилю і стилістики* у перетині ансамблевої композиторської творчості та виконавства.

Серед них, дослідження явища музичної полістилістики в ансамблевій музиці (Ю. Грібіненко [67]), виокремлення спільних та відмінних стильових тенденцій творчості різних регіональних шкіл у загальнонаціональному контексті розвитку камерно-інструментального мистецтва (Г. Андрієвська, Н. Дика [6; 78]), розгляд суто стилістичних аспектів виконавської практики ансамбліста, особливостей стилістично-тембральної еволюції ансамблевих партій та виражальних засобів конкретних інструментів (Г. Асталаш, Є. Басалаєва [16; 24]), а також визначення специфіки мовно-стильової самобутності авторського «почерку» на матеріалах камерно-інструментальної музики окремих українських митців та її виконавсько-інтерпретаторського втілення (Н. Александрова, І. Боровик, М. Герєга, О. Діміняца, О. Колісник, А. Луніна [3; 42; 58; 79; 139; 197]) тощо.

Наприклад, явище музичної полістилістики з позицій теорій гіпертексту та інтертекстуальності досліджує Ю. Грібіненко на матеріалі камерно-інструментальної творчості українських (В. Сильвестров, Ю. Гомельська) і деяких зарубіжних композиторів (Б. Тищенко, Г. Уствольська, А. Шнітке). Тут, на основі аналізу композиційних прийомів цитації, алюзії, колажу, стилізації, автором запропонована типологічна класифікація музичної інтертекстуальності, її текстологічних, естетико-аксіологічних та художніх ознак у контексті зіставлення з гіпертекстовим рівнем музичної семантики й свідомості [67].

Виявлення стильової специфіки та компаративне зіставлення тенденцій камерно-інструментальної творчості регіональних композиторських і виконавських шкіл України 1960–80-х років здійснює Н. Дика [78]. Натомість, суто стилістичні аспекти виконавської практики ансамбліста висвітлюють Є. Басалаєва (особливості стилістично-тембральної еволюції фортепіанної партії в камерно-інструментальній творчості композиторів-

«шістдесятників») та Г. Асталаш (дослідження виражальних засобів фортепіано в камерно-інструментальних ансамблях М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова останньої третини ХХ століття) [24; 16].

Серед наявних персонологічних досліджень згадаємо наукову працю О. Колісник «Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича» [139], де особлива увага приділяється визначенню рис інтонаційної специфіки, семантичного наповнення композиційної архітектоніки та ладо-гармонійної мови творів камерно-інструментальної музики композитора. На цій основі систематизовано стильові тенденції в різні періоди творчості Є. Станковича.

Виконавсько-стилістичну аналітику камерно-фортепіанної творчості Б. Лятошинського (передвоєнного та повоєнного періодів) надано у дослідженні М. Герєги «Камерно-інструментальні (з фортепіано) ансамблі Б. Н. Лятошинського: деякі питання музично-виконавської інтерпретації» [58]. Тут міститься аналіз кількісно невеликих жанрових моделей ансамблю (від дуету до квінтету) з виокремленням їх виконавсько-функціональних домінант, а також підіймаються питання декодування художньо-сміслових значень і балансу об'єктивного та суб'єктивного у процесі виконавської інтерпретації композицій цього видатного українського митця.

Крім того, дослідження українського камерно-інструментального мистецтва (зокрема і щодо творчості українських діаспорян) повсякчас поповнюються окремими персонологічними розвідками А. Драгана, О. Зав'ялової, Г. Карась, М. Мимрика, Р. Мисько-Пасічник, Л. Кияновської, А. В. Кравченко, Л. Назар-Шевчук, А. Рогашко, Д. Харитонові, І. Чернової, Н. Яковчук [82; 94; 127; 215; 216; 130; 149; 234; 283; 345; 361; 386] та ін.

Варто також відмітити, що камерно-інструментальна музика почасти потрапляє у персонологічні праці панорамно-оглядового спрямування. Серед них, приміром, дослідження композиторської, фольклористичної та музикознавчої спадщини З. Лиська (В. Сивохіп [302]), рис модернізму в музиці М. Рославця (О. Коменда [143]), біографічних, світоглядних і

стилістичних аспектів творчості В. Костенка (І. Беренбейн [33]), узагальнюючо-контрапунктичного формотворення як категорії музичного мислення Ю. Іщенка (А. Гуренко [73]), жанрово-стилістичних особливостей та художньо-образної організації творів І. Ковача (Ю. Грицун [66]), специфіки індивідуального стилю та жанрового наповнення творчості Є. Станковича (Є. Сіренко [305]), динаміки оновлення баянного репертуару В. Зубицького (Г. Голяка [61]). Здебільшого тут розглядаються питання загальної періодизації та жанрово-стильової характеристики музичної (зокрема і ансамблевої) творчості українських композиторів без виокремлення пріоритетних жанрових сфер.

Окрім спеціальних досліджень, питання композиторського і виконавського стилю та музичної стилістики підіймаються й у працях загального спрямування, де серед широко представленого жанрового розмаїття також фігурують деякі зразки камерно-інструментальної творчості українських митців. У зіставленні із загальним масивом різножанрової музики, діапазон залученої ансамблевої творчості, що аналізується у цих працях, як правило, не є значним. Однак наявні тут дані позитивно впливають на розвиток музикознавчої думки з камерно-ансамблевої проблематики.

Згадаємо, приміром, дисертаційні праці І. Єргієва (жанрово-стильові та стилістико-виражальні трансформації сучасної баянної музики [88]), Д. Андросової (мінімалізм як стиль-напрямок і стиль-мислення в композиторській і виконавській практиці [9]), О. Городецької (стильова специфіка академічної, неофольклорної та авангардної течій в українській музиці 60-х років ХХ ст. [62]), Є. Харченко (інтертекстуальне прочитання стилю, жанру та інтонації в сольній-ансамблевій та симфонічній музиці України ХХ ст. [346]), З. Ядловської (історико-стильові та стилістичні принципи розвитку композиторського та виконавського скрипкового мистецтва України 60–80-х років ХХ ст. [384]), К. Майденберг-Тодорової (інтерпретативно-стильові принципи сучасних алеаторно-сонористичних композицій [200]), О. Гоблик (стильові та жанрові інтерпретації інципіту

«Ave Maria»: від канонічної до світської інструментальної музики [60]), Н. Пилатюк (українські скрипкові транскрипції крізь призму стилістичних та соціально-психологічних аспектів творчості [256]) та ін.

Аналіз окремих українських камерно-інструментальних композицій можна зустріти також у теоретико-музикознавчих розробках, що поряд з іншими музичними прикладами фактологічно підкріплює та ілюструє певні теоретичні положення.

Серед них, наприклад, дослідження художньої цілісності як універсальної естетичної категорії мистецтва і чинника змістового моделювання музичних композицій (Б. Сюта [324]), музичної моторності як категорії музикознавства (О. Суббота [317]), явища і поняття варіантності як музичної універсалії (О. Верба [49]), модальності як специфічної якості тембрових властивостей (М. Денисенко [76]), мобільності структур інструментального звукоутворення (В. Мужчиль [225]) тощо.

Утім, незважаючи на очевидне домінування класичних музикознавчих стратегій у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України, спостерігаємо процеси поступової *інтеграції художньо-мистецьких та філософсько-культурологічних позицій* наукового осягнення ансамблевої спадщини в музиці. Використання сучасним музикознавством інтердисциплінарних методологічних можливостей новітньої гуманітаристики набуває особливої актуальності. Навіть «стає показовою довіра до суб'єктивних чинників творчого процесу, уявлення про музику і культуру як про феномени цілісної психологічної природи, зацікавленість зміненими станами свідомості як самоцінними “знаками”-артефактами інших вимірів реальності» [295, с. 18–19].

Так, розширення спектру проблемного поля музикознавства повсякчас спрямовується до синтезу *мистецтвознавчих і культурологічних* векторів, що актуалізуються у ході розгляду камерно-ансамблевої творчості як культурно-мистецького феномену, однієї зі складових національної художньої культури. При цьому превалює *системний погляд* на функціонування камерно-

інструментального мистецтва в соціокультурному середовищі, який розкриває принципи взаємодії та балансу його структурних компонентів (композиторська і виконавська творчість, музично-педагогічна ансамблева школа, інструментально-матеріальні ресурси, мистецькі організації та арт-менеджмент) та розгалужені взаємозв'язки з іншими видами і жанрами мистецтв.

Приміром, у доробку українських вчених останніх років студіюється питання *семіотичного впливу* полілогу мистецтв на характер сучасних процесів жанротворення та знаково-технологічної універсалізації композиторської лексики. А також фігурують питання дослідження специфіки інтерпретації новітніх полісеміотичних творів камерно-інструментальної музики.

Зокрема, українська вчена і композиторка А. Чібалашвілі розглядає функціонування синтезу мистецтв у національній художній культурі. У роботі «Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики)» [365] дисертантка здійснює типологізацію явища синтезу мистецтв за специфікою його проявів у внутрішньо-, зовнішньовидовій та рівноправній площинах. Крім того, як практик музичної творчості детально описує існуючі технології взаємодії музики і малярства, літератури, театральності, числової символіки та комп'ютерно-цифрових можливостей на прикладах з камерної творчості О. Безбородька, А. Загайкевич, С. Зажитька, А. Карнака, В. Рунчака, Л. Сидоренко, М. Шоренкова та ін.

У іншій праці – «Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко» [255] М. Перепелиця досліджує дві жанрові домінанти реалізації творчого потенціалу композиторки – камерно-інструментальну та симфонічну. Тут розкривається феноменологічне значення явища театральності у жанровому, стилістичному, формотворчому, програмно-контекстуальному аспектах моделювання творів сучасного українського мистецтва.

У дисертаціях загального спрямування камерно-інструментальна музика поряд з іншими жанровими сферами також стає предметом дослідження у контексті *інтеграції мистецтвознавчого та культурологічного аналізу*.

Серед них, наприклад, праці О. Ущапівської (етико-філософські та культурологічні виміри відображення пейзажності в музиці українських композиторів ХХ ст. [335]), Т. Бондарчук (дослідження системних стилістичних та образно-змістових взаємозв'язків різних видів мистецтв доби постмодернізму [37]), М. Максименко (синтетичність, мультиграфічність мистецтва перформансу в культурно-інформаційному континуумі сьогодення [203]), І. Ракунової (технології електронної музики А. Загайкевич [279]), О. Гуркової (дослідження музики І. Карабиця, зокрема, явища інструментального театру в контексті жанрово-стильових та соціокультурних тенденцій доби [74]), Д. Жалейко (сутність феномену кітча та його трансформація у творчості В. Сильвестрова [89]) та ін.

Так, відмітимо дослідження І. Ракунової, що було здійснене на матеріалах, здебільшого, ансамблевої творчості відомої української авторки та виконавиці електронної музики – Алли Загайкевич. Праця надає уявлення про розвиток сучасних композиторських технологій електронної музики, а саме: методів алгоритмічної композиції, електронного синтезу звуку та його обробки в реальному часі. Окрім суто практичних аспектів, зазначимо про певні музикознавчі «прогалини», які, на думку І. Ракунової, все ще потребують поглибленого розгляду. Так, вчена вважає доцільним подальшу розробку методології досліджень електронної музики, приведення до єдиних стандартів строкатої термінологічної бази, визначення стильових особливостей електронних творів та їх місця у загальній структурі жанрової ієрархії тощо [279]. У цьому зв'язку маємо констатувати, що наразі деякі з цих питань досі не отримали вичерпних «відповідей». Зокрема, залишаються недостатньо висвітленими явища електроакустичного та аудіовізуального синтезу у ансамблево-виконавському мистецтві України з точки зору їх

онтологічного і феноменологічного значення на шляху формування постсучасної естетики ансамблевої культури.

Мистецтвознавчі та філософсько-естетичні вектори в їх єдності також актуалізуються у дослідженнях з *культурологічної регіоніки*, де відбувається осмислення культурно-історичної специфіки мистецького середовища та художніх явищ, локалізованих у межах окремих топосів спільного національного культурного ландшафту. Головним предметом теоретичних розвідок з культурологічної регіоніки стає дослідження історичних закономірностей і динаміки розвитку того чи іншого краю, духовного та культурно-мистецького життя етносів і субетносів, а також розкриття стильових основ регіональної музичної культури та специфіки функціонування різних видів мистецтв у регіональній художній культурі (О. Васюта, С. Виткалов, В. Личковах та ін.).

Разом з тим, в таких працях особливо підкреслюється значення творчої діяльності видатних композиторів, виконавців, науковців, педагогів, громадських діячів – рушіїв регіональних і загальнонаціональних культурно-мистецьких процесів, що стали «кураторами» окремих секторів української культури. На основі вивчення їх діяльності здійснюється реконструкція мистецького життя краю від аматорства до професіоналізму, зокрема, і в контексті розвитку камерно-інструментальної галузі також. Зважаючи на те, що студіювання камерно-ансамблевої творчості у регіональних вимірах розпочалося відносно нещодавно, ці дослідження досі не вирізняються розмаїтістю своєї географії. Однак спостерігається тенденція поступового її розширення у контексті створення концепції «синергетики регіональних ідентичностей» (О. Яковлев [385; 304]) в культурі України.

На сьогоднішній день у дослідженні камерно-інструментального мистецтва найбільш розвинений, комплексний регіональний підхід сформовано вченими львівської школи, які присвятили свої розвідки рідному для них культурно-мистецькому осередку Галичини [91; 122; 217; 297 та ін.].

У дисертаційних працях В. Андрієвської та Т. Слюсар [6; 306] презентовані дослідження камерно-інструментального мистецтва Львова у широкому спектрі теоретико-композиторської, виконавської та освітньо-педагогічної проблематики. Зокрема, починаючи від формування ретроспективного погляду на історичний генезис ансамблевих жанрів (у взаємодії європейських, національних та регіональних музичних традицій) і до аналізу естетико-стильових тенденцій у камерно-інструментальній творчості композиторів східногалицької школи ХХ століття (С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, Р. Сімовича, З. Лиська, В. Витвицького, А. Солтиса, Т. Маєрського, А. Нікодемівича, Д. Задора, В. Флиса, М. Скорика, В. Камінського, О. Криволап, О. Козаренка, Ю. Ланюка, Б. Фроляк та ін). Предметом регіональних досліджень також стає виконавська галузь ансамблевого мистецтва Галичини. Зокрема, О. Грабовська вивчає сучасне камерно-інструментальне виконавство Львова, аналізуючи як історичні закономірності та етапи професіоналізації мистецької освіти, так і особливості місцевої концертно-виконавської практики кінця ХХ століття [64].

Донедавна камерно-інструментальну творчість Донеччини можна було вважати малодослідженою, але з появою дисертаційної праці А. Утіної «Камерно-інструментальна творчість донецьких композиторів: жанрово-стильові тенденції» [334] ця лакуна значно заповнена. Авторка типологізує за принципами структуроутворення жанрові моделі камерно-інструментального ансамблю з доробку О. Некрасова, С. Мамонова, О. Скрипника, В. Івка, Є. Петриченка, Є. Мілки та інших донецьких митців 60-х років ХХ – початку ХХІ століть.

Із сучасних світоглядних позицій теорії та історії культури у регіональному контексті комплексного дослідження проблематики камерно-інструментального мистецтва Одеси (симбіоз композиторської творчості, ансамблевого виконавства, музикознавчої думки та виконавсько-педагогічної школи) знаходяться й деякі з попередніх праць автора цієї дисертації

[див. прим.: 160], матеріали яких не використовуються у презентованому дослідженні, але слугують ще одним прикладом наукових розробок музично-культурологічної регіоніки.

Паралельно варто зазначити, що окремі відомості про камерно-інструментальну композиторську і виконавську творчість побіжно потрапляють у регіональні дослідження загального музикознавчого спрямування. Тут досить часто аналітичним матеріалом слугує творчість однієї з регіональних мистецьких шкіл або міститься їх компаративний аналіз як складових спільнонаціональної культурної цілісності.

Так, деякі відомості про побутування ансамблевої музики в тих чи інших регіонах України надано у наукових розвідках Р. Стельмашука (естетичні і стильові ознаки галицького музичного модернізму [314]), О. Пилатюк (питання інтерпретаційних засад першовиконання музичного твору на матеріалах діяльності композиторсько-виконавських творчих тандемів львівських митців [257]), О. Шаповалової (циклічні форми інструментальної музики Донеччини [368]), В. Щепакіна (щодо впливу чеських традицій музикування на культуру Заходу, Центру і Півдня України наприкінці XVIII – початку XX ст. [377]) та ін. Ці дослідження також поглиблюють усвідомлення закономірностей функціонування регіонального камерно-інструментального мистецтва України в розмаїтих аспектах теоретичного, історичного музикознавства та музичної культурології.

Окреслені пошукові обрії, що спрямовані на аналіз конкретних музично-структурних та інтерпретаційних параметрів композиторської і виконавської творчості, також вельми ефективно збагачуються теоретичними принципами *філософії музики та музичної естетики*. Останні передбачають не тільки, власне, музикознавчий аналіз (жанрово-стильової палітри, фактурних, техніко-конструктивних та виражальних можливостей і пов'язаних із цим проблем виконавсько-інтерпретаційного характеру), але й висвітлення питань духовного життя та світоглядно-естетичних інтенцій творчості видатних митців. Саме цей контекстний та еволюційний погляд на

українську камерно-інструментальну музику, що протягом історичного розвитку своїх жанрово-семантичних якостей зберігає «генетичний жанровий код – смислове ядро камерності як спрямованості до вищої духовної сфери» [259, с. 103], і робить філософсько-естетичний підхід до вивчення музичної культури минулого та теперішнього особливо актуальним.

Згідно з цими позиціями та на основі розроблених філософсько-методологічних засад дослідження природи художнього мислення митців, образно-змістового та музично-виражального рівнів композицій, твори камерно-інструментального мистецтва України розглядаються у дисертаціях О. Берегової, І. Савчука [32; 291], персонологічних дослідженнях Р. Варнави, Д. Канєвської, О. Марценківської [46; 121; 207] та ін.

Так, серед нечисленних спеціальних досліджень камерно-інструментального мистецтва України, які стосуються даної проблематики, виокремимо дисертаційну працю О. Берегової «Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. ХХ сторіччя» [32]. В ній на основі розроблених філософсько-методологічних засад дослідження «нової» музики подається не тільки авторський погляд на стильову камерно-інструментальну та камерно-вокальну палітру окресленого періоду, але й висвітлюються питання духовного життя та світоглядних і чуттєво-естетичних інтенцій творчості постмодерних композиторів (В. Сильвестров, О. Козаренко, К. Цепколенко, О. Щетинський, Г. Гаврилець, І. Щербаков та ін.). Їхні творчі інтенції віддзеркалюються у художньому просторі композицій під дією когнітивних механізмів самовираження, самоусвідомлення через твір у філософських вимірах проблематики: «людина і буття», «людина і надбуття», «людина і природа», «людина і Всесвіт у передчутті Апокаліпсису», «метаморфози гри» та «катастрофа стосунків людини і суспільства» [див.: там само]. З культурологічного погляду імагології дослідження української камерно-інструментальної музики останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть презентовано

О. Береговою у монографії «Діалог культури: образ Іншого в музичному універсумі» [див.: 29].

Продовжує дослідження філософських ідей в ансамблевій музиці І. Савчук, який у монографії «Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення» [291] висуває завдання концептуальної переоцінки музичних досягнень вітчизняних та польських композиторів (Б. Лятошинського, І. Белзи, Ю. Кофлера, З. Кассерна), які в зазначений період працювали у Центрі та на Заході України. У ході аналізу панівних тенденцій національного та спільноєвропейського модернізму автором підкреслюється значення філософського осмислення феномену екзистенціального в музиці, а також специфіки втілення його іманентних проявів на образно-змістовому та музично-виразовому рівнях камерної творчості.

Доповнюють зріз історіографії досліджень камерно-інструментального мистецтва України й персонологічні праці, де проблематика вивчення камерно-інструментальної творчості здебільшого виходить за межі традиційного музикознавства у сферу філософсько-естетичного осмислення розмаїтих вимірів духовного і соціального життя видатних митців.

Приміром, О. Марценківська у процесі вивчення фортепіанної та камерно-інструментальної музики Б. Лятошинського обґрунтовує вплив на його композиторське мислення віднайдених рис культурологічної концепції «панслов'янїзму», які, на думку дослідниці, визначили характер індивідуально-творчого переосмислення пізньо- та неоромантичних традицій і специфіку музичної мови Б. Лятошинського у (полі)стильових та виразових аспектах [207].

У дослідженнях персонологічних вимірів життєвого шляху українських митців феномени музичної творчості, зокрема і камерно-інструментальної, також аналізуються крізь призму філософсько-світоглядних аспектів творчого мислення і композиторської діяльності.

Так, творчість В. Барвінського першої половини ХХ століття розглядається у працях таких науковців, як: Г. Жук (стилістика і світогляд

композитора на перетині західноєвропейських і національних музичних традицій та індивідуального стилю на матеріалах віолончельної творчості, у т. ч. ансамблевої [92]), Л. Назар (вивчення музичної спадщини композитора у контексті особливостей українського менталітету як основи національного стилю [233]). Розгляд ментальних кодів та психологічних портретів В. Барвінського та Б. Лятошинського здійснює Р. Варнава з метою пізнання «образу автора» [46], натомість Д. Канєвська комплексно вивчає філософсько-естетичні, соціально-психологічні, концептуально-драматургічні та жанрово-стильові аспекти творчості Б. Лятошинського [121]. У згаданих працях, поряд з іншими жанровими сферами, міститься й аналіз камерно-інструментальних опусів з композиторського доробку.

Відтак, безсумнівно, що всі ці філософсько-естетичні та культурологічні погляди на українську камерно-інструментальну музику, що йдуть від усвідомлення самої природи творчого мислення модерних та постмодерних митців, і роблять подібний підхід до вивчення музичної творчості особливо актуальним і таким, що потребує поглиблення, зокрема в музичній естетиці та семіології музики.

Розглянувши зріз національних, регіональних, персонологічних досліджень камерно-інструментального мистецтва України у різноманітних аспектах їх проблематики треба зазначити, що паралельно із поглибленням проблемного поля, спостерігається і поступове розширення їхніх *хронологічних меж*.

Наявні в Україні наукові праці із зазначеної проблематики можна класифікувати за хронологічними критеріями у декілька основних груп. Серед них наукові розвідки, автори яких мають на меті дослідження українського камерно-інструментального ансамблю впродовж тривалих історичних періодів, наприклад, його функціонування у кінці XIX та протягом XX століть (Т. Слюсар) або лише XX століття (В. Андрієвська, П. Довгань). В інших – обираються більш вузькі хронологічні межі, задля детального аналізу перехідних культурно-мистецьких процесів і явищ.

Перебіг останніх пов'язаний зі знаковими історичними та соціокультурними трансформаціями, що викликає необхідність розгляду камерно-інструментальної творчості у контексті дослідження окремих періодів життєтворчості конкретних мистецьких персоналій.

Приміром, увага деяких вчених спрямована на вивчення камерно-інструментальної композиторської творчості та виконавства 20-х років ХХ століття – етапу відродження національної культури в умовах т. зв. «більшовицької українізації» (М. Герега, І. Савчук). Інтенсивного осмислення набуває мистецтво доби українського «шістдесятництва» (Є. Басалаєва), включно з характером впливу його культуротворчого потенціалу на ансамблеву музику наступних десятиліть – 1960–80-х (Н. Дика), 1960–2014-х років (А. Утіна). Також музикознавці досліджують камерно-інструментальну музику періодів останньої третини ХХ століття (Г. Асталощ, Т. Омельченко), 1970–80-х років (Л. Волкова), 1980–90-х років (О. Берегова) та кінця ХХ – початку ХХІ століть (О. Грабовська, А. Чібалашвілі). Крім того, питання українського камерно-інструментального мистецтва цих та деяких інших хронологічних відтинків фрагментарно потрапляють і в музикознавчі дослідження загального спрямування.

Втім, незважаючи на поступове розширення хронологічних меж, є очевидною наявність т. зв. «білих плям» у вивченні камерно-ансамблевої проблематики. Попередній історіографічний аналіз наукових праць засвідчує, зокрема, брак досліджень українського камерно-інструментального мистецтва в сучасний період його розвитку на межі ХХ–ХХІ століть [див.: 409].

У цьому контексті, важливим джерелом і чинником культурологічного та мистецтвознавчого осмислення історико-культурних і жанрово-стильових вимірів камерно-інструментального мистецтва та, загалом, досягнення філософсько-естетичної, культурологічної та мовно-текстологічної ситуації в камерно-інструментальній музиці, зокрема і періоду кінця ХХ – початку ХХІ

століть, є дослідження матеріалів «авторської концептуалізації» (за Т. Калімуліною [120]).

Здебільшого це джерела, що носять музично-публіцистичний характер, – епістолярно-мемуарна спадщина сучасних композиторів і виконавців-ансамблістів, систематизовані зібрання статей, листів з приватних архівів, опубліковані бесіди-інтерв'ю, анотації концертних програм тощо. Дані матеріали утворюють індивідуальний дискурс автокоментарів з розшифруванням філософсько-естетичних позицій творчості, програмних, інтерпретаторських ідей та, загалом, художніх інтенцій композиторського і виконавського мислення, а також спостережень щодо оточуючого культурно-мистецького середовища.

Так, наприклад, вводять дослідника у світ сучасної української музики та наближають до об'єктивних параметрів усвідомлення композиторського та виконавського задуму конкретних творів мистецтва діалоги М. Нестьєвої з В. Сильвестровим [303], А. Луїної з плеядою українських митців – З. Алмаші, Г. Гаврилець, Л. Грабовським, С. Зажитьком, О. Кивою, Є. Станковичем, В. Степурком [194; 195], інтерв'ю О. Найдюк [235; 236; 237], творчі бесіди авторки цієї праці [110; 111; 112] та ін. В них міститься вербальна автоінтерпретація філософсько-естетичних програм їхньої творчості та процесу художнього моделювання композицій, що конкретизує їх основні структурно-сміслові вузли.

Крім того, сучасна музична публіцистика постійно збагачується матеріалами інтерв'ю, творчих нарисів, рецензій концертних і фестивальних програм, що розміщуються у різноманітних друкованих та Інтернет-виданнях.

Серед них, культурологічні просвітницькі тижневики, науково-популярні журнали і веб-портали про культуру і суспільство, такі як: «Слово Просвіти», «Українська музична газета», «Музика», «Musica Ukrainica», «Маяк», «Music-review Ukraine», «Machine Room», «Kyiv Daily», «Хрещатик», «ІНший Київ», «День» та ін. Всі вони є не тільки популярними

сітігайдами, але й спеціалізуються на рецензуванні культурно-мистецьких подій міського життя та висвітленні актуального стану музичної культури у багатоманітні її академічних і неакадемічних проявів: «new complexity», «new simplicity», електроакустика, композиційна електроніка, імпровізаційна та laptop-музика тощо.

Безсумнівно, з огляду на проблематику нашого дослідження, цінним фактографічним джерелом щодо перебігу академічної музичної практики сьогодення є також публіцистичні журнали і газети українських мистецьких вишів. Наприклад, щоквартальна газета «Музичний вісник» (Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової), а також «Акцент» і «Dominanta» (Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського) та інші новітні видання ненаукової музичної періодики вищої школи України.

Доповнюють цей зріз джерел наявні авторські теоретичні тексти, лекційні програми українських композиторів і виконавців ансамблевої музики. Зокрема, згадаємо дисертаційне дослідження і лекції К. Цепколенко з викладом авторської методики «сценарної розробки» музичного матеріалу [354]), а також численні відкриті лекції, семінари і дискусії за участю інших українських митців. Наприклад, лекції В. Степурка, Л. Грабовського [65], «Бесіди про головне» з Вікторією Польовою та Олегом Безбородько на мальовничій галявині Національного заповідника «Софія Київська», менторські зустрічі з А. Загайкевич, презентації О. Щетинського, а також авторські Інтернет-блоги і дайджести (приміром, такі як «Svyazalamuzyka» Вадима Йовича) та ін.

Разом із науковою літературою (національний, регіональний, персонологічний рівні) ці джерела закладають адекватний фундамент дослідження світогляду і творчого (кодомовного, філософського, міфопоетичного, художньо-музичного) мислення композиторів і виконавців у його ментально-емоційній та естетичній цілісності.

Отже, у підсумку зазначимо, що камерно-інструментальне мистецтво у всій різноманітності духовних та матеріальних складових є невід'ємною частиною музичної культури України, що стає об'єктом національних, регіональних, персонологічних досліджень у вимірах історичної, філософсько-естетичної, культурологічної, мистецтвознавчої, музикознавчої проблематики.

Дослідження *історичного* спрямування, що здебільшого представлені регіонаознавчими розвідками, тяжіють до осмислення передумов становлення, закономірностей та періодизації розвитку камерно-інструментального мистецтва України від аматорства до професіоналізму з урахуванням соціокультурних, політичних, освітньо-мистецьких процесів відповідної доби. *Мистецтвознавчі* праці орієнтовані на висвітлення динаміки функціонування камерно-інструментального мистецтва як багатоланкової системи. *Музикознавчі* розвідки пов'язані, насамперед, із аналізом композиторської (жанру, стилю, форми, змісту) та виконавсько-інтерпретаторської лексики (герменевтичні стратегії, техніко-артикуляційні, інтонаційні, художньо-виразні виконавські засоби) у їх єдності та відповідності тому чи іншому історико-культурному контексту. *Культурологічний* вектор аналізу камерно-ансамблевої проблематики представлено у дослідженнях національних та регіональних процесів культуротворення та їх безпосередніх рушіїв – конкретних творчих персоналій.

Натомість у роботах, де здійснюється виокремлення духовного, інтелектуального і світоглядно-естетичного потенціалу творчої особистості, дослідження жанрово-стильових, мовно-інтонаційних зв'язків європейських, національних, регіональних традицій камерно-інструментального мистецтва та особливостей авторського почерку композиторів, сповнюється тих чи інших *філософсько-естетичних* акцентів.

Встановлена тенденція поступового збільшення кількості праць філософсько-культурологічного та естетико-мистецтвознавчого спрямування, а

також їхнього синтезування, що має важливе значення для відтворення цілісної картини національної музичної культури. Адже «вихід» за власні категоріальні межі у міждисциплінарну зону спільної проєкції наукових ідей, доповнює фактологію ансамблевої композиторської творчості, виконавства та педагогіки надзвичайно важливими теоретичними положеннями та концептуальними деталями.

Однак, незважаючи на тяжіння музикознавства до залучення інтердисциплінарних можливостей сучасної гуманітаристики та попри наявність окремих праць, де поліметодологічні принципи вельми успішно були застосовані щодо аналізу музичних феноменів класичного і некласичного камерно-інструментального мистецтва України, теоретико-методологічний потенціал системно-семіотичних досліджень та філософсько-естетичної, культурологічної думки залишається недостатньо задіяним у вивченні сучасної музики.

Наразі аналіз спеціальної літератури виявляє домінування класичних музикознавчих стратегій дослідження історико-жанрових, -стильових та -стилістичних аспектів вітчизняної камерно-інструментальної творчості, часто без використання некласичних і постнекласичних дискурсивних підходів і категорій.

У зв'язку із цим, теоретико-методологічні пошуки виводять науковців на рівень поглибленої культурологічної та естетико-філософської рефлексії у розробці новітніх параметрів дослідження камерно-інструментального мистецтва, що передбачає застосування інтегративних підходів на основі синергії наявних музикознавчих традицій та сучасних інтердисциплінарних можливостей наукової інтерпретації «старої», «нової» та «новітньої» музики. Відтак, не підлягає сумніву доцільність розробки системної дослідницької моделі, що дозволила б сформувати комплексний погляд на розвиток камерно-інструментального мистецтва України, зокрема з позицій семіології мистецтва та музичної культурології в контексті новітньої поліметодології.

1.2. Національні традиції камерно-інструментального мистецтва як складової історії української культури

Упродовж історії свого розвитку взаємопов'язані гілки композиторської, музично-виконавської та музично-педагогічної майстерності ансамблевого камерно-інструментального мистецтва України пройшли взірцевий за своєю інтенсивністю шлях професіоналізації від аматорства до академізму в непересічних (зокрема, і не завжди сприятливих) культурно-історичних умовах своєї невинної еволюції. Сформована на перехресті східно- і західноєвропейських культурно-мистецьких течій (у т. ч. музичного авангарду) та впливів регіональних етнокультурних явищ, мовно-інтонаційна специфіка української камерно-інструментальної музики є джерелом розуміння її семіозису в сучасний період розвитку. Відтак становлення національних традицій камерно-інструментальної творчості, що складають міцну підоснову функціонування даного виду мистецтва в культурному середовищі України на межі ХХ–ХХІ століть, потребує осягнення своєї історичної динаміки та художньої специфіки.

Порівняно зі стадіями зародження та поступового удосконалення зразків камерно-інструментального ансамблю до рівня еталонної жанрової якості в західноєвропейській творчості, досвід опанування зазначених жанрів в українській музиці мав свої характерні особливості. Перш за все, вони увиразнюються на тлі зіставлення культурно-історичних етапів жанрової еволюції в загальноєвропейській та національній музичній практиці.

Звертаючись до генезису і закономірностей жанротворення у західноєвропейській музичній традиції, важливо зазначити, що на ранніх етапах семіотичного становлення музичних родів і жанрів, зокрема, й камерно-інструментальних, спостерігалася своєрідна *доцентрова* тенденція – «шлях від домінування вільної варіантності крізь різноманітні проміжні форми релятивності із поступовим виникненням та подальшим посиленням елементів константності до стабільної константності» [265, с. 5]. Цей етап

усталення адекватної форми жанру, його нормативних органологічних параметрів, формування прозорих ієрархічних міжжанрових зв'язків та, одночасно, «кордонів», – тобто семіотичної кристалізації окремих жанрових стандартів та жанрово-типологічної системи в цілому, – припав на добу Класицизму в західноєвропейській музиці.

Надалі з кожною культурно-історичною епохою все більш відчутним ставало тяжіння до зворотної, т. зв. *відцентрованої* динаміки. Відбувалися поступові органологічні зміни у структурі жанрів камерно-інструментальної музики та їх варіантне тлумачення залежно від відповідного стилісового, стилістичного, мовно-знакового контексту. Таким чином, рухаючись чим ближче до сучасної доби, за безупинного розширення та оновлення техніко-композиційної палітри можливостей, історично сформовані *семіотичні схеми жанротворення* потроху втрачали свою класичну усталеність і «прозорість», інтегруючись в модерний і постмодерний семіозис культури ХХ – початку ХХІ століть.

Стосовно української музики варто підкреслити, що у порівнянні з західноєвропейською практикою, хід історичного становлення інструментальних ансамблевих жанрів перетікав не синхронно. Внаслідок недостатньо сприятливих обставин для розвитку національного професійного музичного мистецтва загалом, і глибокої вкоріненості в народно-пісенні джерела та хоріві (у т. ч. партесні) традиції вокально-ансамблевої творчості, зокрема, опанування камерно-інструментальних жанрів розпочалося із деяким «запізненням».

Вчені одностайно констатують, що на теренах вітчизняного культурно-мистецького простору регулярне звернення композиторів до камерно-інструментальної музики спостерігається починаючи лише від кінця ХІХ століття. Тобто, припадає на той час, коли у Західній Європі камерно-інструментальний ансамбль, перетнувши соціокультурні та художньо-естетичні «кордони» епох пізнього Середньовіччя, Відродження, Бароко,

віденського Класицизму, дістався до доби пізнього Романтизму (творчість Йоханеса Брамса, Сезара Франка, Едварда Гріга, Яна Сібеліуса та ін.).

Разом з тим, починаючи від 20-х років XIX століття, доволі інтенсивно культивувався камерно-ансамблевий інструменталізм і в творчості представників східноєвропейської російської композиторської школи. Тут на кінець XIX століття різноманітні за кількісно-якісними параметрами своєї органології жанри камерно-інструментальної музики увійшли до мистецького доробку Олександра Аляб'єва, Михайла Глінки, Мілія Балакірєва, Олександра Бородіна, Петра Чайковського.

Отже, на тлі тих жанрово-стильових зразків камерно-інструментального ансамблю, що були вже напрацьовані у творчості композиторів іншонаціональних музичних осередків, видається, що українська музика неначе надолужувала (стрімко і в стислі терміни) загальноєвропейську школу, засвоюючи та у власний спосіб творчо переосмислюючи її попередньо надбані здобутки.

У процесі студіювання хронології освоєння камерних жанрів сформувався доволі сталий дослідницький погляд на періодизацію розвитку українського композиторського камерно-інструментального мистецтва. Його динаміка практично збігається із загальними контурами поступу національної музично-освітньої професіоналізації в інструментальній галузі. Так, спираючись на аналіз трансформації жанрово-стильової естетики камерно-інструментального ансамблю, Г. Асталаш наводить п'ять базових стадій його еволюції, а саме:

- кінець XIX – початок XX століття (вироблення зразків камерно-інструментального ансамблю у професійній композиторській творчості українських митців);
- 20–30-ті роки XX століття (проникнення пізньоромантичної естетики в український камерно-інструментальний ансамбль);

- 30–50-ті роки ХХ століття (формування симфонізованих зразків ансамблевого жанру, синтезування етнокультурних та академічних джерел в камерно-ансамблевій творчості);
- 60–70-ті роки ХХ століття (апробація техніко-конструктивних прийомів європейських модерністів / авангардистів у вітчизняній камерно-інструментальній музиці);
- 80–90-ті роки ХХ століття (виокремлення самобутніх авторських мовно-інтонаційних комплексів і стилетворчих концепцій, розвій стильового багатоманіття у творах українського камерно-інструментального мистецтва) [див.: 16, с. 74–75].

Разом з тим, уточнює важливі аспекти хвилеподібного розвитку вітчизняного камерно-інструментального мистецтва Т. Омельченко, зазначаючи про: істотні зрушення у цій галузі у 1910–20-х роках (поява значного масиву ансамблевих творів, чому посприяли супутні процеси професіоналізації композиторської, виконавської творчості та профільної освіти); наступне зниження інтересу до камерного музикування у 1930–50-х роках внаслідок переорієнтації частини митців на монументальні жанри вокально-хорової та оркестрової музики; поновлення інтересу до «камерності нової якості» у 1960–70-х роках та подальше розширення жанрових горизонтів у наступні десятиліття [246, с. 47–55].

Однак, незважаючи на традиційне ведення «офіційної» хронології щодо послідовного залучення камерно-інструментальних жанрів до професійного музичного обігу, починаючи від кінця ХІХ століття (а саме від доробку Миколи Лисенка – класика української музики), варто підкреслити, що окремі ансамблеві композиції на вітчизняних теренах з'явилися набагато раніше – ще останньої третини ХVІІІ століття.

В цей час розквіту духовної музики талановиті музиканти – вихідці з українських земель, які здобували вищу освіту в Західній Європі та опісля перебували, головним чином, на придворній службі в столиці Російської імперії, спричинилися до створення історично перших (віднайдених на

сьогоднішній день) ранньокласичних зразків такого світського жанру як камерно-інструментальний ансамбль.

Мова йде про Сонату для скрипки та чембало (у III частинах) Максима Березовського (1745–1777 рр.), що була написана за кордоном у 1772 році в місті Піза. Згідно спостережень дослідників, зокрема, М. Степаненка, цей циклічний твір великої форми увібрав інтонаційні звороти західноєвропейської (італійської) та східноєвропейської (української народної) музики та, одночасно, поєднав у собі витончений психологізм, ліризм, пристрасність і віртуозність. Все це достеменно «передає відчуття повноти життя, пафос утвердження людської особистості – якості, принципово новаторські у вітчизняному музичному мистецтві XVIII ст.» [315, с. 303].

Так само, наприкінці XVIII століття доволі активною працею в жанрах камерно-інструментального ансамблю відзначився і Дмитро Бортнянський (1751–1825 рр.), який, отримавши музичну освіту в Італії, по поверненні обійняв посаду при дворі великої княгині Марії Федорівни та писав музику на її замовлення. Ансамблевий доробок композитора, що частково вважається втраченим, включає твори для різних інструментальних складів: дуету, квартету, квінтету, септету [див.: 228, с. 41]. Вони позначені прозорістю фактури, наспівністю мелодики і витонченою граціозністю, близькими до стилю класиків віденської школи (зокрема, В. А. Моцарта). Разом з тим, науковці зауважують, що в музичній мові Д. Бортнянського істотно помітними стають і етнонаціональні елементи. В деяких ансамблевих композиціях «музика насичена інтонаціями української селянської ліричної пісні та пісні-романсу, а також ритмами народних танців (особливо козачка)» [17, с. 36].

Згодом, услід окреслених вище ранньокласичних зразків українського камерно-інструментального ансамблю великої форми, у 20-х роках XIX століття з друку (м. Дрезден) вийшов твір Іллі Лизогуба (1787–1867 рр.) під нестандартною для сьогоднішнього сприйняття назвою – «Соната для

фортепіано з акомпанементом віолончелі». За відомостями музикознавців, ця тричастинна композиція являє собою перший з відомих натеper прикладів «рецепції романтичної моделі жанру національною музичною свідомістю» [306, с. 42].

У цій сонаті вбачаються «відгомони» західноєвропейської естетики, а саме, музики пізніх класиків (Л. Бетховен) та ранніх романтиків (Ф. Шуберт), а також ремінісценції на творчість М. Глінки, що оригінально поєднуються з інтонаційними зворотами українських пісень романсового типу. До того ж, партії інструментів є паритетними, тобто несуть рівномірне технічне і змістове навантаження у моделюванні загальної лірико-романтичної образності, у т. ч. передачі «інструментального “співу”» [147, с. 95] основних тем. На жаль, решта ранньоромантичних зразків ансамблевих сонат або інших камерних жанрів великої форми, що цілком ймовірно могли б належати І. Лизогубу, не збереглися до нашого часу (як майже і весь музичний спадок даного композитора).

Загалом, щодо творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та І. Лизогуба – композиторів, які перебували біля витоків формування національного професійного камерно-інструментального мистецтва, – варто підкреслити значущість їх мистецьких надбань. Останні пов'язані з належним тлумаченням специфіки жанру камерно-інструментального ансамблю.

На відміну від ансамблевих творів типу «соло з акомпанементом» специфіка камерної музики, передусім, виявляється у наступному: тяжінні до рівноправного (або почергово рівномірного) розподілу техніко-змістового навантаження між різними ансамблевими партіями у контексті загальної єдності музичного цілого; розвитку партій тих інструментів, що раніше традиційно мали другорядне чи акомпонує значення в ансамблі (клавір, віолончель та ін.), додавання їм елементів концертної віртуозності; поступовому відступі від модифікаційно-варіантної практики виконання «ad libitum» у бік точної фіксації виконавсько-ансамблевого складу; введенні

розмаїття інструментальних поєднань на основі клавіру; зверненні до великих циклічних форм (зокрема, сонатної) тощо.

Тож, з одного боку, наслідування М. Березовським, Д. Бортнянським та І. Лизогубом традицій європейської музики (що виявилось у тотожному розумінні жанрової специфіки камерно-інструментального ансамблю та засвоєнні розвинених на той час жанрово-стильових моделей і техніко-композиційних принципів складання музичних текстів), а з іншого боку, – втілення образно-інтонаційної характерності пісенних та інструментальних мотивів з народної творчості, робить внесок цих митців у генезу українського камерно-інструментального ансамблю непересічним.

Побіжно в українській творчості кінця XVIII – першої половини XIX століть з'являлися дрібні інструментальні п'єси салонного типу – соло з акомпанементом або твори малої форми для ансамблевих складів. Вони, переважно, являли собою аранжування, фантазії чи варіації на теми з авторської чи народної української та зарубіжної (зокрема російської) музики. Тут композитори намагалися зіставляти, ритмоінтонаційно і фактурно розвивати відомі мелодії за допомоги інструментальних засобів камерної музики. Хоча подібні твори і були позначені до певної міри строкатістю музичного матеріалу (внаслідок неостаточно переосмислених класичних і народних традицій), однак вони були впізнаваними, «близькими» за своїм художньо-образним змістом. А відтак ставали загальнодоступними з точки зору їх розуміння слухацькою аудиторією різного рівня культурно-мистецької обізнаності.

Прикладом слугують такі композиції, як: обробка з варіаціями пісні «За долами, за горами» для квартетного складу Гаврила Рачинського; «Концертна фантазія» для фортепіано та скрипки Йосипа-Домініка Витвицького за мотивами опери М. Глінки «Жизнь за царя» («Іван Сусанін»); «Фантазія» ор. 11 для віолончелі в супроводі фортепіано Аркадія Голенковського на теми як козацької, так і народно-побутової українських пісень (*Fantaisie sur Deux chansons de la Petite Russie: № 1 «Ой на горі, та й*

женці жнуть», № 2 «І учора горох, і сьогодні горох»); Дві мазурки для віолончелі з акомпанементом фортепіано Андрія Голенковського («Souvenir de la Petite Russie», Deux masurques, видання 1839 р.) та деякі інші ансамблеві п'єси, у т. ч. анонімних авторів, призначені здебільшого для домашнього музикування.

Ці мистецькі шукання композиторів-аматорів або напіваматорів, які часто-густо послуговувалися у своїй творчості наявним музично-тематичним матеріалом з академічної або народно-інструментальної творчості, також закладали підоснови становлення українського камерно-інструментального ансамблю. Вони ніби неквапливо «підштовхували» еволюцію національного музичного мислення до подолання нерівномірності розвитку духовних / світських, вокальних / інструментальних, сольних / ансамблевих жанрів у вітчизняній музиці того часу.

Процеси інтенсифікації вітчизняної композиторської творчості та знайомство з композиціями західноєвропейської класики водночас сприяли поступовому підвищенню рівня камерно-інструментальної виконавської культури. Так, наявні музикознавчі розвідки засвідчують інтерес до ансамблевого виконавства, що поволі зростав протягом періоду кінця XVII–XIX століть. Утворювалися інструментальні ансамблі-«капелії» [315, с. 294] при греко-католицьких храмах, корпусах військової служби, міських муніципалітетах, закладах освіти [див. докладніше: там само, с. 291–302]. Збереглося чимало згадок про влаштування музичних салонів у садибах аристократії, таких як київський приміський маєток князя Ф. Г. Голіцина, де на межі XVIII–XIX століть камерні твори звучали «іноді зранку до ночі», як пише Т. Шеффер [374, с. 354].

Примітно, що на той час велика кількість видань ансамблевого (у т. ч. західноєвропейського) репертуару цілеспрямовано колекціонувалася та перебувала у нотних фондах домашніх бібліотек української знаті. Так, О. Я. Шреєр-Ткаченко, вивчаючи музичний побут українських поміщицьких маєтків кінця XVIII – першої половини XIX століть, з'ясувала, що в нотному

зібранні бібліотеки родини Розумовських основне місце займала саме камерно-інструментальна музика. Тут містилося «понад 500 дуетів для різних складів, близько 600 інструментальних тріо, до 480 квартетів для струнного або мішаного складу, велика кількість квінтетів, секстетів, септетів, октетів для найрізноманітніших ансамблів, сонат для різних інструментів соло або камерних ансамблевих сонат – також понад 200» [376, с. 189].

Така чимала домашня добірка творів може опосередковано свідчити і про загальний стан розвитку камерно-інструментального виконавства в Україні на той період. Оскільки подібні нотні колекції, безсумнівно, укладалася заради потреб практичного виконавства, це демонструє високий ступінь прихильності шанувальників музичного мистецтва до камерної класики.

На підтвердження цього виступають також численні свідoctва про діяльність напіваматорських / напівпрофесійних колективів у середовищі міської інтелігенції, приміром, Харкова у середині XIX століття. Зокрема йдеться про музикування сімейного квартету (скрипка, альт, віолончель, фортепіано) в оселі професора П. І. Сокальського, напівдомашні камерні виступи студентської молоді під орудою викладача Сокмейєра, музичні ранки у вчителя Вільчека, виступи аматорських гуртків у домівці піаніста М. Д. Дмитрієва та інші приватні музичні ініціативи в різних українських містах [див.: 374, с. 352–354].

Паралельно посилювався і запит щодо налагодження мистецьких контактів представників української інтелігенції з іноземними митцями, адже зацікавлення місцевих музикантів повсякчас «підживлювалося» концертними виступами іноземних колективів.

Так, В. Щєпакін пише про діяльність чеських музикантів-ансамблістів в Україні впродовж XIX та на початку XX століть, які відіграли стимулюючу роль у підвищенні культурно-музичної обізнаності слухацької аудиторії Галичини, Слобожанщини, Одещини, Київщини. Серед них автор згадує як гастролуючі колективи, так і запрошених на роботу до України митців

(родина Нерудів, родина Рачеків, К. Бабушка, Ф. Воячек, В. Зеленка, Й. Карбулька, Я. Коціан, Ф. Кучера, Ф. Кребс, Й. Перман, Ф. Ступка, І. Тедеско, М. Франк, О. Шевчик, Ф. Шипек). Ці фахівці провадили освітню діяльність в Інститутах шляхетних дівчат, регіональних осередках Імператорського російського музичного товариства, пізніше консерваторіях або мали приватну практику. Разом з тим, вони організовували на місцях ансамблеві колективи, а відтак і концерти камерно-інструментальної музики. Як зауважує В. Щепакін, на той час такі ансамблі, як: «Шевчик-квартет», Одеський чеський квартет, «Чеський» та «Празький» квартети та інші були досить знані на українських теренах [див.: 377].

Починаючи від середини ХІХ та на початку ХХ століть вельми плідними результатами у розвитку камерно-інструментального виконавства була позначена діяльність регіональної мережі музичних товариств. Останні засновувалися як творчі спілки митців-професіоналів та аматорів задля розповсюдження музичної освіти та піднесення музичного життя українських міст.

Приміром, досліджуючи концертно-організаційну роботу Галицького Музичного Товариства у Львові (1838–1939 рр.), Т. Мазепа відмічає, що члени цього товариства приділяли значну увагу виконанню камерної музики. У періоди стабільної роботи кожного концертного сезону влаштовувалися від 4-х до 12-ти літературно-музичних ранків і вечорів, де звучала камерно-інструментальна музика (за ініціативою артистичного директора товариства Кароля Мікулі, який перебував на цій посаді протягом 1858–1887 рр.). Пізніше готувалися спеціальні квартетні вечори та концерти «на вшанування доктора Ю. Маліновського», в репертуарі яких переважала камерна музика в оригіналі та аранжування симфонічних творів для ансамблевих складів (протягом 1887–1898 рр. за керівництва директора Рудольфа Шварца) [198, с. 21–23]. З 1899 року ці традиції концертного виконання камерно-інструментальної музики і надалі підтримувались наступними керівниками Галицького Музичного Товариства – Мечиславом та Адамом Солтисами, аж

до реорганізації цього об'єднання радянською владою у 1939 році. За схожим принципом працювали й інші музичні товариства в різних культурно-мистецьких центрах українських регіонів (Київ, Чернігів, Харків, Полтава, Житомир, Катеринослав, Одеса, Херсон) [див.: 199].

Безперечно, надпотужним стимулом розвитку українського камерно-інструментального мистецтва стала поява на початку ХХ століття вищої ланки професійної музичної освіти – консерваторської, що надала інституалізованого змісту цій галузі (львівський Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 1903 р.; Одеська та Київська консерваторії, 1913 р.). Хоча витоки історії функціонування класів камерного ансамблю у навчальних закладах різного освітнього рівня і власності (державної / приватної) – пансіонах, гімназіях, музичних школах, училищах та інших музичних інституціях при регіональних музичних товариствах сягають, як було вже зазначено, ХІХ століття.

Упродовж тривалого часу тут працювали як місцеві, так і іноземні музиканти, зазвичай сполучаючи викладання сольного інструменту та ансамблевих дисциплін (до слова, концертмейстерський і камерний клас були тоді об'єднані). Паралельно закладались основи національного дитячого і студентського навчально-педагогічного репертуару. Як приклад, наведемо Струнний квартет (1928) Леоніда Лісовського (1866–1934 рр.) та інші його композиції, що створювалися переважно з дидактичних міркувань. Або згадаємо збірки обробок народних пісень для фортепіанного дуету Василя Витвицького (1905–1999 рр.), які «апелюють до етногенетичної пам'яті, розвивають дитячу емоційну сферу» [342, с. 29] тощо.

Опісля, з утворенням на цій первинній базі навчальних закладів вищої музичної освіти, кращі мистецькі кадри поповнили лави педагогічного складу перших українських консерваторій. Так само, як і власні наукові, навчальні, зокрема, і нотні фонди консерваторських бібліотек (включаючи зібрання творів камерно-інструментальної музики) формувалися на основі

об'єднання ресурсів попередньо існуючих установ нижчої ланки та надходжень з приватних колекцій [див. напр.: 104].

Безсумнівно, що розбудова вищої виконавсько-педагогічної школи камерно-інструментального ансамблю на ранніх етапах була пов'язана зі значним обсягом не тільки творчо-педагогічних, але й організаційно-методичних зусиль. Однак, навіть за цих умов, культурно-освітня громада відзначала інтенсивну музично-просвітницьку діяльність, розгорнуту силами професорсько-викладацького складу та студентської молоді консерваторій.

За спогадами сучасників, які наводить І. Царевич, описуючи історію становлення кафедри камерного ансамблю у Київській консерваторії [див.: 352], запит на пропагування саме камерно-інструментальної музики був доволі високий. Наприклад, відомо, що Рейнгольд Глієр – другий директор Київської консерваторії (1914–1920 рр.), залюбки музикував у камерному ансамблі, виконуючи партію другої скрипки. Значна увага приділялася популяризації музики не тільки знаних іноземних класиків, але й п'єс молодих українських композиторів. У цьому зв'язку І. Царевич згадує ряд прем'єр, що відбулися у 1920-х роках, серед яких: Тріо № 1 Бориса Лятошинського (ансамбль професорів консерваторії – Г. Беклемішева, С. Вільконського, Д. Бертьє), Віолончельна соната Віктора Косенка (у виконанні І. Козлова та Я. Фастовського) та ін. [там само, с. 497].

Природно, що така артистична підтримка з виконавської реалізації щойно написаних композицій надавала чималі імпульси українським авторам творити надалі, примножуючи свої мистецькі надбання у камерно-інструментальних жанрах, та зважуватися на сміливі художньо-музичні експерименти (недарма камерний ансамбль іноді називають «творчою лабораторією» української музики).

Разом з тим, нерідко і самі композитори ставали першовиконавцями як власних п'єс, так і творів своїх колег – найближчих попередників та сучасників. Наприклад, згадаємо Миколу Лисенка – музично-громадського діяча, композитора, педагога, фольклориста, диригента, піаніста та вправного

ансамбліста [див.: 228, с. 177–180] або публічну постать Станіслава Людкевича – доктора музикології, композитора, фольклориста, музичного редактора, педагога та диригента [там само, с. 186–188] та ін.

На той час подібний «діяльнісний універсалізм» [144, с. 384] художнього самовираження був, без перебільшення, рушійною силою розвитку усього освітньо-мистецького сектору культури. Перебування «у керма» розбудови та налагодження культурно-освітніх процесів справжніх ентузіастів і професіоналів, що сполучали громадську, просвітницьку, освітянську, наукову, виконавську та композиторську практики, безсумнівно, мало комплексне, галузеутворююче значення і для камерно-інструментального мистецтва. Особливо, на ранніх стадіях формування української композиторсько-виконавської та музично-педагогічної ансамблевої школи.

Хоча з поглибленням професіоналізації зазначених вище сфер інтелектуально-творчої діяльності їх диференціація поступово все більше увиразнювалася, однак і дотепер тенденції загально-мистецького універсалізму знаходять своє яскраве виявлення у творчості окремих особистостей та відіграють позитивну, подекуди, основоположну роль в еволюції камерно-інструментального мистецтва України і музичної культури в цілому.

Щодо розвитку української композиторської школи, як вказувалося раніше, систематичне звернення до жанрів камерного ансамблю розпочалося лише наприкінці XIX століття. Відтоді і до сьогодні хід історичного розвитку українського камерного ансамблю віддзеркалює спільну динаміку освоєння жанрової, стильової, програмно-тематичної палітри як композиторами, так і виконавцями камерно-інструментальної музики [див.: 154].

У цьому зв'язку неможливо оминати увагою фундатора української національної школи професійного музичного мистецтва – Миколу Лисенка (1842–1912 рр.), творчість та просвітницька діяльність якого надала суттєвого художньо-інтелектуального поштовху для розвитку та майбутнього

піднесення ключових музичних галузей, зокрема і камерно-інструментальної. За твердженням І. Зінків, «камерно-інструментальні ансамблі Лисенка стали історично значущими для розвитку цього жанру в наступні десятиріччя. Це були перші класичні зразки, на які пізніше орієнтувалися С. Людкевич, В. Барвінський, П. Козицький, Б. Лятошинський та ін.» [102, с. 296].

У своїй композиторській творчості М. Лисенко акумулював етнохарактерні джерела, крім того синтезуючи національні та західноєвропейські мовно-інтонаційні традиції в ансамблевій музиці. Приміром, це знайшло яскраве відображення у Струнному квартеті (1868), Струнному тріо (1869), Фантазії на дві українські народні теми для скрипки і фортепіано (версія для флейти і фортепіано, 1872–73 рр.), Елегійному капричіо (1894), Елегії до дня роковин смерті Т. Шевченка (1912) – обидва для скрипки і фортепіано та деяких інших камерно-інструментальних п'єсах. Водночас, як художній керівник мистецьких проєктів та піаніст-ансамбліст Микола Лисенко активно концертував, пропагуючи твори класичної та романтичної ансамблевої музики у лавах створеного ним наприкінці 70-х років XIX століття камерно-інструментального ансамблю (у складі: О. Шевчик, І. Солуха, О. Косухін, В. Алоїз).

Як і у М. Лисенка, у творчій спадщині галицького митця Станіслава Людкевича (1879–1979 рр.) – справжнього «національного романтика» (за висловом Т. Слюсар [307, с. 42]) жанр камерно-інструментального ансамблю не став провідним, проте він також зумів проникливо відчувати і передати його жанрову специфіку. Повсякчас композитор дбав про увиразнення паритетності ансамблевих партій, зокрема, фактурно-технічне удосконалення і мелодичний розвиток партії фортепіано, наповнюючи її індивідуально-образним змістом.

Разом з тим галицький композитор культивував те унікальне сполучення національного та спільноєвропейського, що стало характерною рисою української музики і культури, в цілому. В його ансамблевих творах відображення національного колориту (використання прямих і прихованих

цитат, алюзій на мотиви народної творчості) зазвичай поєднується з романтичною стилістикою та поліфонічними прийомами підголоскового типу. Наприклад, згадаємо «Ноктюрн» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1914), «Чабарашка» для скрипки і фортепіано (1920), Варіації на народні теми для скрипки і фортепіано (1949). Паралельно в своїй камерно-інструментальній творчості С. Людкевич також розвивав принципи узагальненої програмної музики. Відмітимо, що останні знайшли не тільки практичне, але й теоретико-аналітичне опрацювання в його музикознавчих працях, головню, у докторській дисертації на тему «Програмна музика», що була захищена у Віденському університеті (1908).

У доробку наступного композитора і виконавця-піаніста, випускника Празької консерваторії – Василя Барвінського (1888–1963 рр.) – камерно-інструментальна музика складає досить солідну частку. В колі його інтересів перебували як ансамблеві мініатюри програмного змісту («Сумна пісня» для скрипки і фортепіано, 1910), так і розгорнуті композиції класичних складних форм з елементами концертності (Фортепіанне тріо *es-moll*, 1911; Струнні квартети, 1912 та 1935 рр.; Соната для віолончелі та фортепіано, 1926). Зокрема, В. Барвінський одним із перших в українській музиці ХХ століття виявив тяжіння до творення великих за кількісними параметрами ансамблів (Фортепіанний секстет, 1915 та ін.).

Тут сповна розкрився витончений творчий «почерк» митця, що оригінально поєднав стилістичні засади пізнього романтизму, імпресіонізму, символізму та риси слов'янського фольклору. Наприклад, у Фортепіанному тріо *a-moll* (1910), як пише В. Андрієвська, композитор оригінально сумістив постромантичну, імпресіоністичну манеру музичного письма з народно-пісенними і народно-танцювальними елементами (зокрема західноукраїнської коломийки). Відтак, В. Барвінський за спостереженнями дослідників, «уперше в історії розвитку жанру камерного ансамблю в українській музиці відтворив образ музикування гуцульських народно-інструментальних капел “троїстих музик”» [7, с. 47].

У зрілий період творчості не оминув композитор і теми суб'єктивно-філософського характеру, що майстерно були передані у Фортепіанному квінтеті *g-moll* (1953–1963 рр.). Робота над цим твором розпочалася у таборах Мордовії, куди В. Барвінський був засланий разом із дружиною – піаністкою Наталією Барвінською за, начебто, зв'язки з українською дивізією «Галичина» (пізніше був реабілітований). Як відомо з особистого листування митця та спогадів сучасників, незважаючи на важкі умови утримання, проблеми зі слухом і часткову втрату пам'яті, у таборі В. Барвінський зумів організувати концерт у жіночій зоні (задля побачення зі своєю жінкою), а також написав кілька творів. Зокрема і згаданий Фортепіанний квінтет, над створенням якого автор працював час до часу у таборах і завершував вже після звільнення подружжя у 1958 році та повернення на Батьківщину [див.: 369]. Ця композиція неодноразово потрапляла у поле зору дослідників музичної спадщини В. Барвінського (С. Павлишин, В. Андрієвська, Г. Асталош та ін.). І не тільки у зв'язку з трагічними життєвими обставинами, у яких квінтет був написаний, а найперше через філософсько-світоглядну глибину його змістового наповнення, що була втілена за допомоги композиторської майстерності вірцевої якості.

Серед інших західноукраїнських композиторів продовжувачем неоромантичної лінії в камерно-інструментальній музиці виступив Адам Солтис (1890–1968 рр.), який отримав ґрунтовну вищу музичну освіту в Берліні. Згадаємо такі його твори, як: Соната для скрипки і фортепіано (1925), Сюїта на польські народні теми (1931–1935), Сюїта для струнного квартету і арфи, «Танок» для дерев'яних духових і валторни (обидва – 1953) та ін.

Яскравою самобутністю власного стилю вирізнявся Микола Колесса (1903–2006 рр.). Хоча основні акценти у творчості цього композитора і не припадали на камерно-інструментальну музику, однак йому вдалося створити оригінальні зразки ансамблевих творів (приміром, Фортепіанний квінтет, 1930), де переплітаються виражальні можливості бойківського,

лемківського, гуцульського фольклору з модерними «відкриттями» музичної мови ХХ століття – стилістикою необароко, неокласицизму, неоромантизму та ін. [див.: 296].

Зазначимо, що на теренах центральної частини українських земель значною мірою розвитку камерно-інструментальної композиторської та виконавської творчості посприяв Віктор Косенко (1896–1938 рр.) – композитор, викладач та піаніст-ансамбліст. У стильовому та образно-тематичному сенсі музика В. Косенка є близькою до рис західноєвропейського та східноєвропейського (російського) романтизму. Приміром, у його програмному творі «Мрії» для дуету скрипки і фортепіано ор. 4 № 1 дослідники вбачають алюзійні натяки на однойменну фортепіанну п'єсу Р. Шумана «Марення» (рос. «Грезы»). Обидві композиції сповнені «емоційної конкретики вічної екзистенційної константи мрії, що проявляється у романтичних пориваннях душі людини до високих ідеалів, до якої б епохи вона не належала» [131, с. 30]. Ця романтично-вишукана піднесеність характерна не тільки для творів узагальнено-програмного типу, але й для непрограмних композицій В. Косенка – Сонати для віолончелі і фортепіано (присвячена віолончелісту В. Коломойцеву, 1923), «Класичного тріо» (1927) та ін. Яскравий мелодизм цих ліричних опусів виявляється одночасно близьким як до емоційно-насичених зворотів романтичного стилю, так і народно-пісенних інтонацій, хоча на пряму до цитування фольклорних джерел композитор не звертався.

Крім того, В. Косенка характеризують як автора, якому притаманне глибинне («із середини») розуміння виконавської специфіки жанрів камерно-інструментального ансамблю. Подібно М. Лисенку, В. Косенко став ініціатором створення та художнім керівником камерно-інструментального ансамблю (Житомир, 1918 р.). Ядро цього колективу складало фортепіанне тріо: скрипка (В. Скороход) – віолончель (В. Коломойцев) – фортепіано (В. Косенко). Однак ансамбль, принагідно, мав змогу кількісно варіювати свій склад у бік розширення завдяки участі запрошених музикантів. Таким

чином, репертуар ансамблю був доволі обширним за кількісно-якісними параметрами та охоплював різні історико-стильові епохи, включаючи і новостворені композиції самого автора та його найближчих колег.

У зв'язку із цим маємо констатувати, що багата виконавська практика, безумовно, мала вплив на формування індивідуального композиторського стилю В. Косенка. Адже цей усесторонній підхід в оволодінні тонкощами композиторського та виконавського фаху значною мірою обумовив успішну реалізацію європейських жанрових моделей камерно-інструментального ансамблю, зокрема, сонат концертного зразка в українській музичній культурі.

Як бачимо, починаючи від 20-х років ХХ століття робота у жанрах камерно-інструментальної музики стає одним з важливих чи, навіть, провідних напрямів творчої самореалізації для багатьох українських композиторів.

Серед них і Борис Лятошинський (1895–1968 рр.) – митець різнобічного обдарування, який працював у широкому жанровому діапазоні. Його інноваційні ідеї посприяли еволюції української музики, у т. ч. і в камерно-інструментальній галузі. Примітно, що попри наявність юнацьких робіт «доконсерваторського» періоду (зокрема ранніх фортепіанного і струнного квартетів, 1913–1914 рр.) та надбану пізніше репутацію визначного симфоніста, «відлік» своїх творів у статусі композитора-професіонала Б. Лятошинський розпочав саме з камерно-інструментального опусу – Струнного квартету d-moll, op. № 1 (1915). Як з'ясувала І. Царевич, цей твір став першим національним зразком жанру струнного квартету в українській музичній практиці [351, с. 126].

Не оминув композитора й інтерес до творчого опрацювання фольклорного матеріалу. Втілення ідеї переосмислення етнокультурних джерел та їх зближення з академічними традиціями інструментальної творчості особливо виразно проявилось у таких його ансамблевих творах, як:

Сюїта для квартету на українські народні теми (1944), Дві мазурки на польські народні теми для віолончелі та фортепіано (1953) та ін.

Водночас основний внесок Б. Лятошинського у розвиток камерно-інструментального ансамблю в Україні пов'язаний з розкриттям потенціалу симфонічно-оркестрового, драматургійного мислення у порівняно невеликих за масштабами циклічних формах камерної музики (Соната для скрипки і фортепіано, 1926; «Український квінтет», 1942). Як пише А. Калениченко, аналізуючи Сонату для скрипки і фортепіано, набутий індивідуальний «психологічно-експресивний» стиль Б. Лятошинського є бездоганим з точки зору майстерного оволодіння модерною лексикою (імпровізаційність, аперіодичність, поліритмічність, політональність, хроматизація музичних структур) та наскрізної симфонізації у розвитку тем, що ведуть до утвердження високих ідеалів у конфліктно-драматичній боротьбі [119, с. 275].

Також, як наголошують музикознавці, новацією Б. Лятошинського стало те, що інтертекстуальність його авторської манери, екстраполювалась не тільки на мовно-стилістичну площину, але й на жанрову та формотворчу. Оскільки саме у його творчості семіотична стратегія інтертекстуального мислення була вперше в українській музиці спрямована до «осмислення проблеми інструментальної музичної форми як драматичного процесу прирощення нових смислів» [346, с. 93] та розкриття інтертекстуальних можливостей зіставлення жанрових структур. Як приклад, наведемо Тріо № 1 для віолончелі, скрипки і фортепіано (1922), присвячене дружині Маргариті Царевич та ін.

У міжвоєнний період, окрім зазначених вище митців, доволі інтенсивною працею у різних жанрах камерно-інструментальної музики вирізнялися такі композитори, як: Михайло Скорульський (приміром, Фортепіанний квінтет на українські теми, 1920; Фортепіанне тріо *Cis-dur*, 1924), Пилип Козицький (Варіації на тему народної купальської пісні для струнного квартету, 1925), Валентин Борисов (Квартет № 1 «Юнацький»,

1926), Нестор Нижанківський (Фортепіанне тріо e-moll, 1928), Микола Вілінський (Соната для скрипки і фортепіано, 1929), Костянтин Данькевич (Струнне тріо, 1930), Микола Коляда (Фортепіанний квінтет, 1930), Дмитро Клебанов (Квартет № 3 «Романтичний», 1932), Валентин Костенко (Струнний квартет № 5, 1939) та багато інших українських митців.

Нерідко композитори писали свої твори з огляду на виконавсько-технічні можливості певних колективів. У результаті зростання обопільних процесів композиторсько-виконавської співпраці, у першій половині ХХ століття (особливо, починаючи від 1920-х років) спостерігалася поява низки молодих ансамблевих колективів, що поступово «накопичували» камерно-інструментальний репертуар закордонного та національного «походження» (приміром, згадане Тріо В. Косенка, родинне тріо Гуммеля та ін.).

Серед них були і ансамблі, що отримали статус державного значення, такі як засновані у Харкові колективи – Український державний квартет імені Ж. Вільома (з 1920–50-ті рр., у первинному складі: перша скрипка – В. Гольдфельд, друга скрипка – О. Старосельський, альт – А. Свірський, віолончель – Е. Пржекутський), Квартет імені М. Леонтовича (з 1925–50-ті рр., С. Бружаницький, М. Левін, Є. Шор, І. Гельфандбейн, художній керівник – А. Нездатний) та Українське державне тріо (1927–1941-ті рр., скрипка – О. Левич, віолончель – Л. Тимошенко, фортепіано – М. Полевський).

У репертуарі цих ансамблів, окрім західноєвропейської та російської музики, перебували твори багатьох українських композиторів – К. Данькевича, П. Козицького, В. Косенка, В. Костенка, Б. Лятошинського, П. Сениці, А. Філіпенка, А. Штогаренка, Б. Яновського та ін. Активно пропагувалися і камерно-інструментальна творчість харківських композиторів – В. Борисова, Д. Клебанова, М. Тица. Стабільна, багаторічна виконавська діяльність цих українських ансамблів була позначена високим рівнем за якісно-кількісними показниками загально-музичного професіоналізму та концертно-гастрольної інтенсивності. На користь останнього свідчить, наприклад, те, що Квартет імені М. Леонтовича

протягом перших п'яти років своєї діяльності мав 2 гастрольних турне Україною, дав понад 460 концертів, серед яких 7 квартетних циклів музики українських композиторів, 7 вечорів української музики у Москві тощо [див.: 372; 373].

Примітно, що виконавська діяльність деяких камерно-інструментальних колективів в Україні повністю не припинилась навіть у часи Другої Світової війни. Зокрема, аналіз тогочасної львівської періодики (1941–1944 рр.), проведений Т. Фішер, висвітлює, що впродовж окупаційних років у Львові було зорганізовано біля 700 музичних заходів, програми яких здебільшого були камерними (камерно-вокальними та камерно-інструментальними). Як виявляється, цьому посприяла і та обставина, що музикантам надавали у користування головно невеликі, камерні зали. Тож, у намаганнях нечисельної творчої еліти налагодити музичне життя окупованого міста, на цих концертах, окрім зразків австро-німецької музичної культури, за найменшої нагоди виконувалася і українська музика. Звучали камерно-інструментальні твори В. Барвінського, В. Витвицького, В. Косенка, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Р. Сімовича та інших вітчизняних композиторів у виконанні тріо під керівництвом Р. Савицького, струнного квартету під орудою В. Цісика та інших місцевих артистів (зокрема, й музикантів-аматорів) [див.: 341, с. 73–74].

Незважаючи на те, що війна майже вщент зруйнувала або серйозно дестабілізувала розвиток цілих галузей економічного та соціокультурного життя і, безумовно, поглибила й до того відчутні негативні наслідки неодноразово застосовуваних репресивних утисків щодо української інтелігенції (обмеження свободи самовираження, гальмування видавництва та знищення музичних творів, вимушений від'їзд мистецьких кадрів за кордон тощо), зі встановленням миру творча діяльність у сфері музично-академічного мистецтва України потроху почала відновлюватися.

Поступово поживавлювалося ансамблеве виконавство, з'являлися нові камерно-інструментальні колективи. Приміром, такі як відомий Квартет імені

М. Лисенка, що був утворений 1951 року та працює і донині (у первинному складі: перша скрипка – О. Кравчук, друга скрипка – А. Сікалов, альт – Р. Гураль, віолончель – Л. Краснощок). Музикантам цього квартету, за оцінками музичних критиків, вдалося створити численні зразки еталонної виконавської інтерпретації ансамблевих творів, багато з яких були виконані вперше. Серед них, як засвідчує аналіз, проведений Ю. Чемерис, і твори українських композиторів. Зокрема, присвячені та спеціально написані для цього колективу квартети В. Губаренка, О. Зноско-Боровського, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова, А. Філіпенка та ін, що активно пропагувалися на національній та міжнародній сценах (більше 50 прем'єр) [359, с. 192–198]. За роки концертно-гастрольної діяльності репертуарний діапазон Квартету імені М. Лисенка охопив понад 250 творів близько 120 композиторів різних стильових епох та мистецьких шкіл, що свідчить не лише про неоціненний «внесок у розвиток української камерної музики, але і в закріплення дружніх відносин між країнами світу» [там само, с. 196].

Щодо камерно-інструментальної творчості вітчизняних композиторів у повоєнні роки, то в цей час очікувано домінували образи патетичного, героїчного характеру. Більш відчутним стало тяжіння до реалістичних форм художнього вираження, унаочнення образного змісту в програмних композиціях. Паралельно не втрачала актуальності і фольклорна лінія. Адже тут використання фрагментів з етнонаціональним колоритом задля втілення ідей національної свідомості, народної гідності, міжкультурного діалогу, братерства, життєствердження стало доволі розповсюдженим прийомом, що був притаманним художній культурі в цілому.

Так, проблематика лірико-філософських роздумів стала важливою світоглядною складовою творчості Іллі Польського (1924–2001) – харківського композитора і викладача, який близько 50-х років ХХ століття розпочав свою професійну кар'єру. В зазначені роки, як згадує музикознавець і донька композитора – Ірина Польська [див.: 266, с. 11–12], в його камерно-інструментальній музиці превалювали образи сповідальної

суті, тематика історичної пам'яті, воєнного лихоліття, дружнього єднання заради подолання життєвих труднощів. Прикладом слугують такі твори, як Струнний квартет № 1, Соната для скрипки і фортепіано (обидва – 1947) та ін.

Аналогічна проблематика торкнулася й камерно-інструментальної творчості багатьох інших українських композиторів: Аркадія Філіпенка (Струнний квартет № 2, 1948), Михайла Тіца («Дума» для віолончелі та фортепіано, 1954), Дмитра Клебанова (Струнний квартет № 4, 1946), Андрія Штогаренка (Фортепіанне тріо «Молодіжне», 1961), Ігоря Шамо (Фортепіанне тріо, 1947), Ігоря Асєєва (Поема-соната для віолончелі і фортепіано, 1950) та ін.

Разом з тим маємо відмітити, що низка дослідників зауважують про наявність деяких рис програмної заангажованості та ілюстративності в окремих музичних творах радянського періоду. Зокрема, вказується на обертання програмно-художніх образів у вузькому колі типових (офіційно санкціонованих) сфер: героїко-драматичної (переважно, революційного змісту) та сільсько-побутової. Саме вони, найчастіше, використовувалися задля оспівування панівної ідеології того часу та заклику до колективного єднання трудящих навколо неї [див.: 368, с. 56–57]. Серед творів подібної програмно-змістової репрезентативності можна згадати струнні квартети М. Тіца «Про 1905 рік» (1956) та І. Шамо «Дружба народів» (1955).

Наступна стадія розвитку української музичної культури у 1960–70-х роках пов'язана з початком кристалізації нової художньо-естетичної концепції в музиці. Зазначений хронологічний період, що знаходиться у своєрідній точці «золотого перетину» ХХ століття, являє собою важливий етап на шляху сходження до новітньої парадигми музичного мистецтва. Саме авангардні шукання в музиці заклали в її підґрунтя принцип темброво-звукової множинності, що надалі посприяло формуванню концепції теоретичної нескінченності ресурсів музичного висловлювання.

Не зупиняючись докладно на розгляді феномену «шістдесятницва» в українській культурі загалом (з посиланням на ряд ґрунтовних досліджень вітчизняних вчених: М. Поповича, О. Петрової, М. Копиці, О. Зінькевич, О. Козаренка, С. Волкова, О. Овчарук, О. Городецької, Г. Файзулліної та ін. [див. прим.: 244]), перейдемо до характеристики тих особливостей еволюції музичного мислення, що складають національне «обличчя» українського музичного авангарду і неофольклоризму 60–70-х років ХХ століття.

З одного боку, спостерігалася значна реорганізація музичної лексики, завдяки експериментуванню з новими для української музики радянського часу конструктивними прийомами і техніками європейського музичного письма – додекафонією, алеаторикою, сонористикою, атональною, «конкретною» музикою, алгоритмічними методами композиції тощо. З іншого боку, – доповнила ці процеси «нова фольклорна хвиля» у вітчизняній музиці, коли набули значної модернізації принципи опрацювання фольклорного матеріалу та відбулося переосмислення його художньо-естетичних функцій в музичних композиціях, у т. ч. камерно-інструментальних.

Зазначимо, що національний музичний авангард 1960–70-х років, який презентують Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Святослав Крутиков, Володимир Загорцев та деякі інші композитори, став унікальним явищем української культури. Цей пласт творчості, у порівнянні з західноєвропейськими зразками, вирізняється тим, що у композиціях вітчизняних авторів технологічність авангардної музичної мови «несподівано солідаризується із засадничими принципами національного музичного мислення <...>, резонує з високою “ученістю”, “любомудрієм” давньоукраїнської музики», як пише О. Козаренко [136, с. 1].

На нашу думку, подібний синтез в українському варіанті музичного авангарду (а пізніше, і постмодерну) дозволив митцям реалізувати у своїх новаторських композиціях масштабні задуми з глибинним духовно-філософським підтекстом, незважаючи на технологічність і, в окремих

випадках, навіть, уможливила конструктивність музичної лексики і семіотики. Недарма, рясніють філософсько-поетичними метафорами нариси вітчизняної музичної критики щодо характеристики творчих портретів авангардистів-«шістдесятників» та образного змісту композицій цих років. Мовиться про «музику сфер», «космічну», «галактичну» музику В. Сильвестрова, «метафізичність» звукової краси творів Л. Грабовського тощо [див.: 194].

Так, згадаємо презентацію камерно-інструментального циклу-триптиху «Драма» (1970–71 рр.) В. Сильвестрова (1937 р. н.) – представника на той час неформального київського авангардного осередку. Даний цикл складається із двох дуетних сонат і тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), які за змістовим наповненням цілком солідаризуються з загальною програмною назвою. Адже, по-перше, у триптиху присутні емоції трагічного спектру, а, по-друге, цикл є зразком інструментального театру, що вражає своєю експресивністю, імпровізаційністю, видовишно-артистичними ефектами, тембро-сонористичними знахідками. Останні забезпечуються шляхом використання додаткових перкусійних предметів, аксесуарів, зокрема, таких нетрадиційних, як сірники тощо.

Дещо пізніше, на піку технічного вдосконалення, «вігострення» авангардної лексики, семіотичні модифікації індивідуального стилю привели В. Сильвестрова до поворотної динаміки. А саме, до поступової мінімізації засобів художнього вираження, насичення музичної тканини «повітрям», дрібними інтонаційними деталями, «дихаючими» паузами, більш «прозорою» фактурою. Приміром, музика Квартету № 1 для двох скрипок, альту та віолончелі (з посвятою ансамблістам Квартету імені М. Лисенка, 1974), на думку С. Павлишин, викликає паралелі з неоавангардною течією мінімалізму [251, с. 17]. Хоча, загалом, В. Сильвестров так інтерпретує естетико-філософську програму власної творчості того часу: «В авангардний період я надавав своїм творам натурфілософський семантичний підтекст. <...> У мене було піфагорійське ставлення до музики <...>. Це давало можливість на рівні знакової символіки опанувати світ» [цит. за: 194, с. 590].

Піфагорійські принципи логіко-математичної вивіреності музичного мислення та експериментування з виконавськими складами характерні також для камерно-інструментальної творчості В. Загорцева (наприклад, «Об'єми» для кларнета, саксофона-тенора, труби, скрипки і фортепіано, 1965; «Фантазія» для арфи, віолончелі та перкусії, 1971), В. Годзяцького («Веселі витівки» – сюїта для 4-х віолончелей, 1962; «Домашні скерцо» для побутових предметів / 2-х перкусійників та фортепіано, 1964–65 рр.) та, особливо, Л. Грабовського («Гомеоморфії» для двох фортепіано, 1968–69 рр.). Останній із згаданих композиторів повсюдно застосовує техніку випадкових чисел у рамках власного алгоритмічного методу композиції, залишаючись вірним йому і до сьогодні [див.: 65].

Інтерес до професійного оволодіння, вдосконалення та мікшування різних стилів музичного письма західноєвропейського ґатунку не оминув і Євгена Станковича (1942 р. н.). Дослідниця еволюції жанру віолончельної сонати в українській музиці В. Сумарокова, вичерпно аналізуючи його Сонату № 3 для віолончелі та фортепіано (1971), зазначає про широке використання низки додекафонно-пуантилістичних прийомів, серійних формул у звуковисотній побудові основних тем, модальної та розширеної тональної техніки, змінного метро-ритмічного малюнку тощо [318, с. 34].

Водночас, ці ж авангардні принципи музичної семіотики від 60-х років ХХ століття виявилися дотичними до неофольклорної хвилі, збагативши наявні підходи роботи з фольклорним матеріалом. Це надало можливість не тільки транслювати в композиціях академічного мистецтва певні ладо-інтонаційні фольклорні пласти (оригінальні або стилізовані), але й поєднувати їх з авангардним музичним «словником» ХХ століття. Тим самим, це дозволило сконцентрувати звукоформули національної автентичності у нових осучаснених формах музичного висловлювання.

За таких умов, для одних композиторів виражальні ресурси народної музики стали основою їх індивідуального стилю, для інших – виявилися опосередкованим (хоча і не менш значущим) джерелом урізноманітнення

авторської кодомовної палітри. Тим не менш, незважаючи на ступінь реального заглиблення чи асоціативного наближення до фольклорних витоків, вони слугують увиразненню звукової етнонаціональної ідентичності та на генеральному рівні розкривають філософію національного звукообразного, інтонаційного мислення. У цьому зв'язку згадаємо як критики і шанувальники захоплюються етно-фольклорною аутентичною музики Мирослава Скорика, кордоцентризмом як «кодом-геном» музики Євгена Станковича та ін. [див.: 194].

Так, у камерно-інструментальних творах М. Скорика (1938–2020 рр.) – одного з найяскравіших представників неофольклоризму в українській музиці, повсякчас отримують додаткові модифікації ті принципи, що властиві народно-пісенній і народно-танцювальній музиці (переважно, з карпатського регіону). А саме, це стосується адаптації фольклорних способів формотворення, відтворення звучань народних інструментів та характерних політембральних сполучень, введення танцювальних ритмічних схем, імпровізаційних фрагментів тощо (наприклад, Соната для скрипки і фортепіано, 1963; фортепіанне тріо «Речитатив і Рондо», 1969 та ін.).

У подібний спосіб і Є. Станкович послуговується ресурсами народної творчості у своїй «неофольклорній характеристичній сюїті» (за класифікацією П. Довганя [80, с. 55]) – триптиху «На верховині» для скрипки і фортепіано (1972). Зокрема, композитор переосмислює інтонаційні елементи з традиційних обрядових (весільних і поховальних), танцювальних (коломийка) та колискових пісень, одночасно сполучаючи архаїчні пласти з сучасними прийомами «монтажної» техніки музичних шарів [там само, с. 82–84].

Паралельно продовжувалося вже звичне для української музики опрацювання фольклорного матеріалу представників слов'янського і неслов'янського ареалу у його поєднанні з академічними традиціями складання гомофонно-гармонічної та поліфонічної музики. Серед таких творів «Вірменські замальовки» для струнного квартету (1960) Андрія

Штогаренка (1902–1992 рр.) або Струнний квартет № 1 Олександра Рудянського (1935 р. н.). Остання композиція була докладно проаналізована А. Утіною, яка зазначає про широке цитування та адаптацію оригінальних мелодій зі збірки «1000 пісень казахського народу» в інтонаційній будові основних тематичних ліній цього квартету, а також про використання прийомів, що тембрально імітують гру на кобизі – національному казахському інструменті [334, с. 79–84].

Також означений хронологічний період знаменує черговий етап розвитку поліфонічних прийомів, адаптування поліфонічних форм у типологічних структурах камерно-інструментального ансамблю та відродження старовинних барокових жанрів. Приміром, Струнний квартет (1972) Сергія Мамонова (1949 р. н.) вирізняється використанням поліфонічної техніки задля усебічного розвитку рівнів музичного матеріалу. Ще далі, у русло стилістики неobaroko, заглиблюється у своїй камерно-інструментальній творчості В. Сильвестров. Аналізуючи його Фортепіанний квінтет (1969), Л. Зима зазначає про творче переосмислення традицій храмової музики, наявність дзвонних відгомонів, проникнення деяких риторичних фігур, а саме теми Хреста у моделювання інтонаційних комплексів квінтету тощо [98, с. 139–140].

Поряд з цими новаціями у 1960–70-ті роки спостерігаємо й надалі побутування неокласичних та неоромантичних тенденцій у ансамблевій музиці. Наприклад, згадаємо п'єси Андрія Штогаренка (1902–1992 рр.) такі як: «Балада» і «Жартівливий марш» для віолончелі та фортепіано (1963). Або неокласичну Сонату № 3 для скрипки і фортепіано (1968) Олександра Красотова (1936–2007 рр.), де розгортання музичного матеріалу здійснюється у невинній діалогічній взаємодії партій. Тут чергуються епізоди моторно-механістичного та ліричного змісту, а також вводяться енергійні джазові ритмоформули, що вимагають від виконавців особливої вправності та реакції на музичні репліки партнера [див.: 381, с. 67].

Варто зазначити, що деякі з неоромантичних камерно-інструментальних творів цього періоду вирізняються оригінальними ідейними концепціями, які виходять за межі музичного мистецтва. Наприклад, сюїта Юрія Іщенка (1938 р. н.) під програмною назвою «Акварелі» для скрипки і фортепіано (1971) промовисто апелює до музично-живописних синестезійних кореляцій. Програмність узагальненого типу та використання звукописної техніки імпресіонізму неухильно спрямовує увагу слухачької аудиторії до живописних асоціацій. Однак ця композиція цікава наявністю прихованого від більшості реципієнтів семіотичного аспекту міжмистецьких зв'язків, що відкриває нові обрії їх нешаблонної взаємодії в творах української камерно-інструментальної музики. Річ у тім, що композитор розташував дев'ять частин сюїти «Акварелі» особливим чином, а саме за принципом почергового збігу їх тонального плану зі схемою розташування кольорової палітри. Відтак, тільки незначна частина сприймачів, які володіють вродженим музично-кольоровим слухом, спроможні ідентифікувати присутність тієї площини інтервидових семіотичних зв'язків, які згідно із сучасною культурологічною та мистецтвознавчою термінологією можна охарактеризувати як інтермедіальні.

У наступні, 80-ті роки ХХ століття цей напрацьований арсенал техніко-конструктивних засобів розвитку музичного матеріалу лише прибував. Зокрема, це виявилось у тяжінні до полістилістики та розмаїтих синтезованих форм художньо-музичного вираження, у процесах подальшої індивідуалізації самобутніх композиторських стилів, а також презентації нестандартних жанрово-стильових моделей камерно-інструментального ансамблю в українській музиці. Прикладом може слугувати камерно-інструментальні твори Євгена Мілки (1950–2011 рр.), такі як Соната для віолончелі та фортепіано з ударними (1982), де нормативні тембральні якості музичних інструментів піддаються розширенню завдяки сонористичним «плямам», що створюють медитативну атмосферу. А також його ж Соната для скрипки і фортепіано (1986), жанрова форма фіналу якої є нетиповою для

сонатного циклу, натомість, виявляється притаманною жанру пасакалії, що продукує ефект нібито перебування одного жанру в іншому.

До того ж, протягом усіх цих років не згасала результативна композиторсько-виконавська співпраця, що стала джерелом натхнення для багатьох митців. Особливо плідною діяльністю у різних регіональних центрах, починаючи від 1960-х до кінця 1980-х років, відзначилися філармонійні камерно-інструментальні колективи, такі як: квіртет «Кантабіле» у складі І. Ремешило – Б. Борковський – Т. Ремешило – В. Третяк (Львів), фортепіанне тріо В. Новиков – А. Мельникова – В. Пономарьова (Київ), фортепіанне тріо М. Зінгерс – С. Шустер – В. Саксонський (Одеса). Безумовно, окрім філармоній, не менш високого рівня художньо-виконавської майстерності ансамблі концентрувалися в українських консерваторіях. Серед них, згадаємо Тріо та Струнний квіртет Львівської консерваторії (Л. Крих – Л. Цьокан-Савицька – Р. Залеська та О. Деркач – В. Каськів – З. Дашак – Х. Колесса, відповідно), фортепіанне тріо Київської консерваторії (О. Горохов – В. Червов – В. Сечкін), фортепіанне тріо Харківського інституту мистецтв (Г. Куперман – Й. Гайда – В. Лозова).

Разом з тим, неабияким виконавським авторитетом користувалися наступні камерно-інструментальні ансамблі: «Київське тріо» як продовжувач класичних традицій фортепіанного тріо В. Косенка (у складі М. Будовський – М. Кравцов – Д. Юделевич), родинний ансамбль «Київські смички», який активно пропагував ансамблеве музикування на пленері (О. Криса – Б. Которович – Б. Криса – О. Которович), фортепіанне тріо «Українські акварелі», що відзначилося співпрацею з багатьма українськими композиторами (В. Боровик – Е. Ідельчук – І. Боровик), а також унікальне за своїм складом тріо скрипка – флейта – клавесин, що відроджували автентичні традиції камерно-інструментального виконавства (А. Баженов – А. Коган – Н. Магометбекова) та багато інших колективів, творчі засади діяльності яких детально розглянуто, зокрема, у дослідженні Н. Дикої [див.: 78].

У межах цього аналізу національних традицій камерно-інструментальної творчості в контексті історії культури неможливо оминати і діяльність композиторів з української діаспори, переважно, у країнах Західної Європи або Північної Америки, адже «музична культура західної діаспори на основі принципу етноцентризму є органічною частиною української музичної культури, єдиним функціональним цілим» [127, с. 927]. Йдеться про тих митців, які у ХХ столітті внаслідок різних історичних, життєвих обставин емігрували за кордон (Вірко Балей, Ігор Білогруд, Василь Витвицький, Леонід Грабовський, Володимир Грудин, Гліб Лапшинський, Тарас Микиша, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Павло Печеніга-Углицький, Юрій Фіала, Микола Фоменко, Василь Шуть, Федір Якименко та ін.) або були народжені за кордоном у сім'ях вихідців з України (Лариса Кузьменко, Геррі Кулеша, Любомир Мельник, Вільям Пюра, Дарія Семенген, Василь Сидоренко, Олександр Павук та ін.).

У загальному масиві їх композицій камерно-інструментальна музика займає важливе місце та охоплює широкий жанрово-стильовий і програмно-тематичний діапазон, що розгорнуто презентований Г. Карась у фундаментальному дослідженні музичної творчості української діаспори ХХ століття [там само, с. 605–614]. Серед них знаходимо і класичні цикли, такі як програмна Сюїта для фортепіанного тріо В. Витвицького у IV частинах: «Спомин», «Інтерлюдія», «Колискова», «Фінал» (1965). Ця сюїта була написана у американський період творчості композитора та, як зауважує О. Андрієвська, стала «квінтесенцією стилю митця» [8, с. 59]. Або згадаємо твори, що вирізняються експериментальністю у варіюванні ансамблевих складів, такі як «Мініатюри» для флейти, гобоя, ударних і фортепіано Ігоря Соневицького, де нешаблонне прочитання поезії Лесі Українки та відтворення її образів у музичній символіці «виносить слухача за межі повсякденного буття у сфери міфічного» [63, с. 75].

Загалом оцінюючи генеральну панораму та основні тенденції камерно-інструментальної творчості композиторів-діаспорян другої половини ХХ

століття Л. Назар зазначає про цілковиту їх суголосність загальноукраїнським і світовим процесам у пошуках способів відтворення української мовно-інтонаційної аури та органічного її включення у світовий музично-звуковий контекст [див.: 232].

У підсумку зазначимо, що на основі систематизації результатів існуючих музикознавчих досліджень та подальшого розширення обріїв мистецтвознавчого та культурологічного аналізу було з'ясовано, що впродовж історії свого розвитку українське камерно-інструментальне мистецтво формувалось у світлі культурної взаємодії західно- та східноєвропейських (зокрема національних, етнокультурних) жанрово-стильових і мовно-інтонаційних традицій.

Динаміка та хронологія композиторського і виконавського освоєння жанрів камерно-інструментальної музики засвідчує не тільки послідовну апробацію наявних жанрових моделей, інструментальних поєднань та палітри художньо-естетичних, стильових (від класики до авангарду), програмних тенденцій, але й генерування власних національних жанрово-стильових зразків камерно-інструментального ансамблю. Останнє є наслідком відбиття особливостей традиційно-національного музичного мислення у ході стильового та жанрово-типологічного становлення української музики.

Тож, констатуємо, що на кінець ХХ століття наявні творчі здобутки камерно-інструментального мистецтва України, з одного боку, яскраво доповнюють пишнobarвну картину вітчизняної та загальноєвропейської музичної культури багатьма цінними, з точки зору своєї мистецької вартості, ансамблевими зразками. А з іншого боку, – відкривають шлях до постмодерну («постсучасності») та дискурсивної кристалізації його семіологічної та естетико-герменевтичної концепції в музиці щодо знаково-технологічної універсалізації композиторської та виконавської лексики на межі ХХ–ХХІ століть.

1.3. Інтердисциплінарні аспекти семіологічного дискурсу як складової теорії культури

На перетині XX–XXI століть триває оновлення методологічних програм та понятійно-категоріальної системи гуманітарних наук, що, на думку М. Кагана, безпосередньо пов'язано із перебудовою мислення сучасних учених «на принципах міждисциплінарно-системно-синергетичного розуміння наукової діяльності у XXI столітті» [118, с. 13]. У площині інтегрування наукових позицій суміжних дисциплін, що відкриває нові інтердисциплінарні підходи до осмислення закономірностей життє- та культуротворчості індивідууму, а також розгалужених питань оточуючого його соціально-історичного та художнього середовища, проходить і формування новітніх засад культурології та мистецтвознавства. Останнім часом вчені ставлять низку дискусійних запитань, пов'язаних із розробкою універсальних для гуманітаристики категорій пізнання онтології, феноменології, естетики та семіології культури і мистецтва. Зокрема, триває обговорення перспектив еволюції та методологічного удосконалення музикознавства як сфери «синтетичного» знання [227, с. 84], що має відображати цілісну картину музичного буття в сучасних теоретичних дискурсах [див.: 360].

Зважаючи на стрімкість трансформації сучасного культурно-мистецького простору та естетико-художніх орієнтирів музичної творчості, дослідницький музикологічний інструментарій (як і розроблені за його застосування класифікації / систематизації тих чи інших явищ музичного мистецтва) піддається перегляду і доповненню. Досить продуктивні на свій час дослідницькі методи і підходи «класичного» музикознавства на сьогодні не виявляються вичерпно досконалыми. Особливо щодо аналізу нинішніх культурних і художньо-естетичних умов музичної творчості у ситуації розгортання все більш оригінальних форм композиторського і виконавського самовираження та розширення спектру інтрасеміотичних та інтерсеміотичних

проекцій (структурно-композиційних, художньо-виражальних, образно-сміслових, сюжетно-номінативних).

Дослідження новочасних контекстів і процесів постмодерністського композиторського творення, виконавської інтерпретації, естетичного синтезу, проблем синестезії та психології сприйняття диктують постійний пошук нових інтегративних способів їх теоретико-методологічного осягнення. Зокрема, впровадження *семіологічного аналізу*, який поєднує семіотику мистецтва з вивченням кодомовних процесів художньої творчості, виконавства, інтерпретації і сприйняття. На основі семіологічного дискурсу зароджується формування холістичної дослідницької моделі, що дозволила б скласти цілісний погляд на розвиток сучасного музичного мистецтва крізь синергійну призму наявних музикознавчих традицій та модернізованих інтердисциплінарних підходів наукової інтерпретації «нової» та «новітньої» музики.

Водночас окреслення перспективних векторів поліметодологічної спрямованості еволюції музикознавства, його т. зв. «екстравертивного розвитку» (за О. Самойленко [295]), має важливе значення й у дослідженні камерно-інструментального мистецтва. Наразі усвідомлюється потреба у комплексному розкритті історико-культурних передумов і закономірностей розвитку, а також знаково-сміслових, естетико-світоглядних, культур-герменевтичних аспектів його функціонування у постсучасному культурному середовищі України і світу.

У зв'язку із цим, перед нами постає необхідність звернення у контексті сучасного мистецтвознавства і музикології до більш широкого та синергетичного в методологічному плані синтезу. А саме, апелювання до *семіологічного та естетико-культурологічного шляхів* осмислення камерно-ансамблевих феноменів музичної творчості, їх знаково-конструктивного та змістового наповнення.

Так, актуалізація лінгвоестетичної та семіотичної теорій у мистецтвознавстві здобуває особливу методологічну значущість у розвитку

концепції знаково-сміслових систем в музиці. *Методологічний ґрунт семіологічної парадигми* аналізу останньої закладено у наукових працях з мовно-музичної компаративістики і комунікації, де за допомоги лінгвoseміотичних дослідницьких підходів розкриваються основи семіотичного розуміння природи музичних знаків, мови, мовлення і мислення в їх дискурсивній єдності.

Оскільки побудова розмаїтих «лінгвоцентричних» моделей інтерпретації музики як своєрідної мови і мовлення завжди виходить із дискусій щодо конкретизації поняття художньо-музичного знаку, його значення та смислу, на сьогодні музикознавча думка спрямована, передусім, на з'ясування природи *семіосфери та семіозису в музиці* [див.: 277]. Здійснюється осягнення специфіки генетично притаманних музиці семіотичних кодів, механізмів та перцептивно-комунікативних принципів їх структурно-сміслового розгортання у текстовому просторі культури та подальшого декодування-усвідомлення в процесі інтерпретації та рецесії (М. Арановський, Б. Асаф'єв, О. Афоніна, М. Бонфельд, О. Капічіна, О. Козаренко, О. Колесник, Ю. Лотман, І. П'ятницька-Позднякова, Л. Саввіна, Ю. Созанський, С. Шип та ін.).

Одні дослідники вважають, що «музична мова є незнаковою семіотичною системою» [13, с. 103]. Інші – виокремлюють знак як функціональний елемент музичної мови, художній символ, що наділений певними морфологічними властивостями і смислом, який «складається зі значень та психічно-розумових реакцій (образів, відношень), що викликані формою знаку і обставинами (контекстом) його застосування» [375, с. 39]. Треті, навіть, припускають можливість тлумачення музичної інтонації як знаків-копій, знаків-індексів та знаків-символів (за Ч. Пірсом), виявляючи наявність міфологічних архетипів в музичних структурах [див.: 123]. Четверті вважають, що музична тема – це знак, який носить комунікативно-інформаційне навантаження [див.: 309, с. 105]. П'яті – навпаки, зазначають, що окремий музичний знак взагалі не може розглядатися як

диференційований елемент музичного висловлювання, а тільки як «знак-твір». Наголошується на тому, що «музичне мовлення як вид художнього мовлення опосередковане на рівні субзнаків, що мовний рівень в цьому мовленні відсутній, що в художній творчості знак – це єдність мови / мовлення, зафіксована в цілісному, завершеному творі мистецтва» [38, с. 68]. Шості вважають, що «музичним знаком може бути будь-який сегмент звучання або тексту (окремого твору, доробку автора, чи загальноартистичного дискурсу), який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ними у взаємних реляціях (синтагматичних, парадигматичних), що породжують його семантику» [137, с. 13].

У цьому плюралізмі теоретичних поглядів на сутність природи і дефініції музичного знаку спостерігаємо поступове розширення семіологічних тлумачень його семантичного поля, адже так чи інакше знакова природа музики, її творення, виконання і сприйняття потребує інтерпретації та розуміння в естетико-семіологічному і герменевтичному дискурсах. З огляду на це, І. П'ятницька-Позднякова відмічає, що поза контекстом окремі музичні знаки і граматики не носять сталих значень, а отже, «необхідно враховувати, що знакові характеристики не можуть розглядатися як іманентні для музики, тому методи семіотичного аналізу та механізми знакоутворення в музиці подекуди не узгоджуються, що доводить необхідність зміни семіотичної парадигми. Готові семіотичні моделі в екстраполяції на музичний матеріал призводять до схематичних, подекуди формальних результатів, а евристичні можливості семіотики виявляються обмеженими» [278, с. 171].

Саме на цьому наголошують розробники *концепції семіології музики* (Ф. Бенне, Дж. Дансбі, О. Ернандез, Ж. Моліно, Ж.-Ж. Наттєс, Е. Тарасті, Г. Фріск, О. Бразговська, в Україні – О. Самойленко та ін.), яка конститується від кінця ХХ століття і дотепер.

Так, відомий фінський семіотик і семіолог музики Е. Тарасті зазначає, що музичні знаки, хоча і пронизують усю історію культури й естетику, однак «оживають» тільки завдяки виконавській і слухацькій практиці. Саме тому, «музика, як кажуть, є найменш репрезентативною з усіх видів мистецтв. І визнати цю думку, означає розглядати музику як автономну сферу, яку може зрозуміти лише той, хто є “музикальним”, і про яку лише фахівці спроможні розмірковувати обізнано» [429, с. 3]. Відтак, потрібна нова, комплексна семіологічна теорія, що охоплювала б і семіотику, і семантику музики та розглядала її метамовні горизонти у складних культурно-символічних дискурсах, у які вона «вростає». Зі спостереженнями Е. Тарасті цілком солідаризуються міркування О. Ернандеза, який вважає, що сьогодні «музична семіотика функціонує скоріше як самоціль, аніж як інструмент розуміння музики та її взаємозв'язків зі світом» [403, с. 43], адже ніщо не є більш важливим за те, що музика означає, як пише науковець, – «музика розповідає різні речі, різним людям» [там само, с. 42].

Тож, не применшуючи семіотичні підоснови семіології музики, Ж. Моліно вважає, що окрім т. зв. «нейтрального» аналізу музичного твору (тобто семіотичного розгляду «матеріальної реальності» твору – його партитури), типова програма семіологічного дослідження повинна включати й аналіз поетики й естетики музичної композиції, від її творення до виконання [див.: 417]. Цей триланковий аналіз мовно-символічного простору музичних творів отримує герменевтичне розширення на шляху до «подолання розриву між різними видами діяльності у галузі музичного виробництва. Складна мережа дій кількох агентів у створенні музичного контенту вимагає, щоб використовувані методи були гнучкими та реагували на різні рівні музичної практики», пише Г. Фріск [400, с. 2].

Разом з тим, у методологічних рефлексіях Ж.-Ж. Наттьє семіологія музики синтезує інструментарій філософії, історії, антропології, феноменології, теоретичного музикознавства, музичної психології та дискурсивного аналізу, набуваючи герменевтичного спрямування у розгляді

нескінченних «ланцюжків або павутиння значень» [див.: 419]. Підтримує ці тези й Дж. Дансбі, який акцентує увагу на перетині семіології та психології музичного сприйняття. Науковець зауважує, що музика існує у нашій свідомості, а тому «семіологія охоплює сприйняття в принципі та вичерпно, і не може бути жодного аспекту музичного сприйняття, який музична семіологія могла би виключити з належного розгляду» [398, с. 24].

З огляду на метафоричний, але напрочуд влучний вислів, що лише «творець наділяє пустелю значенням» [44, с. 43], доповнює ці роздуми О. Бразговська, яка звертається до когнітивної семіотики (зокрема і в музиці). У тлумаченні вченої «сучасна семіотика (та й чи семіотика це вже?) нагадує нейронну мережу, де кожна точка пов'язана з іншою й іншими, де простір існує без зовнішніх кордонів, центру і зафіксованої внутрішньої структури. В реальності – це поле когнітивно-семіотичних досліджень, де вивчаються межі репрезентації різних знакових систем, кодування і передавання значень через доповнюваність їх «зусиль», обов'язковість подвійного кодування інформації (включаючи доповнюваність аналітичного і образного мислення про світ), налаштованість мозку на ефект синестезії та безлічі інших питань» [там само, с. 210]. Така позиція О. Бразговської окреслює семіологічні виміри розвитку семіотики музики у інтелектуальному просторі гуманітаристики.

Крім того, звернемо увагу на погляди О. Самойленко, яка підкреслює, що «смісл кристалізується в слові (у т. ч. й у музичному «слові» – А. К.), слово “промовляється” в мові, мова виявляється в мовленні, мовлення організується, структурується в культурі та демонструє причетність культури до головних смислових начал» [292, с. 12]. Тому, констатує вчена, семіологія взагалі та музична семіологія зокрема, як наука про мовно-знаковий тезаурус людства стає наукою про смисли і символіку. Тим паче, що «мова музики є символічною за своєю природою – за умовами формування, тобто пов'язана зі складно-опосередкованими шляхами семантичної конкретизації, а складність цю посилює не-предметність, не-фактографічність, свобода від

зовнішньої реальності музичних символів, їхня “не-зображальність”, “не-описовість”», тобто поза-наочність, поза-понятійність» [там само, с. 14].

Відтак, застосування семіологічного підходу у сфері мистецтвознавства одночасно зорієнтоване як на аналіз знакової полісемії в музиці, так і осягнення горизонтів культурних сенсів у їх мовно-значеннєвій єдності та логічному розгортанні «від відомих, засвоєних кодів музики до незвіданої множинності невідомих конотативних лексикодів – саме так пишеться семантична історія музики», вважає О. Самойленко [293, с. 33]. Відповідно семіологія музики методологічно розбудовується як «розширення гуманітарної концепції діалогу» [там само, с. 1] на порубіжжі феноменології, комунікативістики, герменевтики, соціоніки та ін. [див.: 292; 293; 294]. В музиці, зокрема, це сприяє осягненню інтертекстуальної природи семіотичних структур та гіпертекстових вимірів розгортання змістів, де «перетинається та нейтралізується множинність висловлювань, що взяті з інших текстів» [177, с. 46].

Підсумовуючи вищезгадані погляди сучасних науковців на специфіку методологічних обґрунтувань семіології музики, зазначимо про те, що їх споріднює, а саме – розмежування дефінітивних характеристик музичної семіотики і семіології та опора на відомі семіологічні концепції культури (Р. Барт, У. Еко, Ф. де Соссюр). Тут структурний аналіз «зустрічається» з інтерпретологією (У. Еко [див.: 382]), постулюється неможливість існування мови поза мовленням і суспільним життям (Ф. де Соссюр [див.: 311]), а мовлення вважається «індивідуальним актом вибору та актуалізації» [23, с. 117] під час якого «артист знаходиться у пошуку своєї “істини”, і цей пошук формує внутрішній порядок, повідомлення, яке можна прочитати, незважаючи на варіантість його змісту» [391, с. 151].

Тож, якщо предметом семіотики виступають знаки і знакові системи, то предметом семіології є не лише всі мовно-знакові комплекси, будь-які тексти і коди культури, але й особливості мови, логіки і поетики знакової репрезентації та семантичного наповнення текстів у аспектах їх творення,

трансляції та рецепції. З огляду на це, семіологія, у т. ч. семіологія музичного мистецтва, претендує на статус «універсальної методології» (У. Еко) гуманітарного знання, що, на думку Ф. Бенне цілком відповідає вимогам ХХІ століття, адже семіологія розглядає музику як інструмент герменевтичної взаємодії з оточуючою реальністю («extra-anthropic Umwelt») з одного боку, а з іншого – гармонізації взаємовідношень з нашим «більш ніж життєвим Світом», в цілому («more-than-human Lebenswelt») [392, с. 134].

Саме тому, на нашу думку, теоретико-методологічні позиції семіології музики мають значний дослідницький потенціал, розкриття якого (з опорою на наявні дослідження та у подальшому розвитку крізь призму власних міркувань) буде презентовано у нашій праці з семіології камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Так, на сьогодні семантико-семіотичні дослідження явища *інтертекстуальності* в художній творчості є невід'ємною складовою сучасних мистецтвознавчого і культурологічного дискурсів, історичним першоімпульсом, «мотором і привілейованим об'єктом» [177, с. 7] яких стала література (Р. Барт, У. Брайх, М. Бахтін, Г. Денисова, Ж. Деррида, Ж. Женетт, І. Ільїн, Ю. Крістева, В. Міловидов, М. Пфістер, Н. Пьєге-Гро, І. Смірнов, Н. Фатєєва, В. Чернявська та ін.). Із виникненням в літературознавстві постмодерністської концепції інтертекстуальності, що безпосередньо пов'язано з ім'ям французької дослідниці Юлії Крістевої, були висловлені численні думки щодо конкретизації даної дефініції.

Згідно з останніми, «культурно-семіотичний феномен» інтертекстуальності (В. Чернявська [362, с. 117]) різні дослідники розглядають як акт «пермутації текстів» (Ю. Крістева [177, с. 46]), «механізм метамовної рефлексії» (Н. Фатєєва [336, с. 38]), «інтерпретаційну стратегію» (П. Іванишин [108, с. 54]), «пристрій, за сприяння якого один текст здійснює перезапис іншого тексту» (Н. Пьєге-Гро [275, с. 48]).

Естетика інтертекстуальності в контексті семіології мистецтва нерідко уявляється як «мозаїка, калейдоскоп, головоломка, писання, що нагадує

збірку деталей чи бріколаж» [там само, с. 151], оскільки з точки зору операціональних процедур інтертекст вибудовується за допомоги введення прийомів стилізації, імітації, алюзії, ремінісценції, пародії, контрафактури та ін., тобто, тих «процедур текстотворення, в основі яких – взаємодія та взаємні перехрещення “чужих” текстів» [214, с. 112]. Саме це і визначає специфіку інтертекстуальності, прийоми якої у своїй сукупності є підосною унікального міжтекстового способу генезису тексту та постулювання авторського світовідчуття «крізь складну систему відносин опозицій, ідентифікацій та маскування з текстами інших авторів» [336, с. 20], що являє собою «діалог з певною чужою смисловою позицією» [362, с. 203].

У ході семіологічної розробки цієї проблематики, зважаючи на багатоманітність семіотичної природи функціонування інтертекстуальності у текстовому просторі художньої творчості в постмодерністському дискурсі, було виділено декілька типологічних класифікацій інтертекстуальних зв'язків, які нині складають «поле» семіології.

Зокрема, розрізняють: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність (Ж. Женетт [90]); реконструктивну та конструктивну, діахронічну та синхронічну, квазідіахронічну та квазісинхронічну інтертекстуальність (І. Смірнов [308]); прототипічну та типологічну інтертекстуальність (В. Чернявська [362]); читацьку, авторську, дослідницьку інтертекстуальність, автоінтертекстуальність (Н. Фатєєва [336]) та ін. Відтак, *семіологічний дискурс інтертекстуального аналізу* за різними ступенями модифікацій та векторами спрямованості «діалогічних відносин між текстами та всередині текстів» [26, с. 283] став поліметодологічно поширеним. І не тільки у літературознавстві.

Успішно «запозичила» та адаптувала структуралістські, постструктуралістські дослідницькі підходи до інтертекстуального аналізу семіотики художніх творів музикознавча наука. Адже у ході дослідження способів структурно-сислового моделювання музичних композицій стало

очевидним, що відомі бартівські тези на кшталт того, що будь-який текст є інтертекст, який нагадує «тканину», а «метафорою ж Тексту – є мережа» [22, с. 419], виявилися рівноцінно актуальними не тільки для літератури, але й для музики, інших видів мистецтв та культури в цілому.

В подальшому, із розвитком концепції музичної полістилістики, що набула свого обґрунтування з огляду на позиції теорії інтертекстуальності (М. Арановський, І. Коханик, В. Холопова та ін. [11; 13; 148; 349]), відстеження випадків стилізації, свідомого чи несвідомого введення композиторами у власні музичні тексти матеріалів алюзійного, ремінісцентного характеру, прямих або прихованих музичних цитат / квазіцитат стало звичним предметом музикознавчих досліджень. До того ж, виокремлення конкретних стилістичних прийомів, за допомоги яких реалізується інтертекст у внутрішньомузичній площині, одночасно дозволило розвинути положення теорії семіотичних систем в музиці з позицій семіології, музичної естетики та культурологічного мистецтвознавства.

З одного боку, тут почали домінувати полістилістичні вектори розуміння семіотики музичної інформації, де музичний стиль тлумачиться як семіотичний об'єкт, а розмаїті мовні кореляції у поєднанні контрастних стилістичних елементів розглядаються як полістилістичне, інтертекстуальне зіткнення семіотичних просторів різних музично-історичних епох, стилів, жанрів, тем. У цьому контексті, зокрема, було досліджено й *тенецу й сучасні знакові форми національної музичної мови* (т. зв. українського «мово-стилю») як семіотичної системи на етапах розвитку її «передстилю, стилю та мета- / над-стилю» (О. Козаренко [137]).

З іншого боку, розвиток семіотичної, в т. ч. інтертекстуальної теорії в музиці набув герменевтичного напрямку та зімкнувся з теорією пам'яті (М. Лобанова [190], Н. Гуляницька [69]). Адже накопичений у ході музично-історичного розвитку масив культурно-історичної, музично-семіотичної та жанрово-стильової пам'яті дослідники розглядають як «світ ідей і духу» [327, с. 38] – символічний інтертекстуальний, музично-діалоговий простір

комунікації мовно-знакових кодів, культурно-мистецьких феноменів та творчих персоналій різних мистецьких шкіл, країн, історико-стильових епох, що має культурологічне значення.

У цьому зв'язку варто підкреслити, що дослідження з проблем *семіозису музичних знаків* та їх комунікативних властивостей поступово виходять за семіотичні обрії музики у більш широкі контексти семіології як метанауки, що розповсюджує свій дискурс на знаково-смысловий універсум культури, понад те, – на «ціннісно-смысловий універсум» взагалі (С. Кримський [176]). 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 і літератури до математики й інформатики). Всюди, де є феномен мови і знаково-смыслового дискурсу, виникає семіозис і власна семіосфера, які з методологічних позицій семіології досліджують лінгвістика, літературознавство, мистецтвознавство, культурологія, естетика. З'являються і суміжні дисципліни: лінгвокультурологія, лінгвоестетика тощо.

Зокрема, в сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості поряд із широким застосуванням різноманітних видів інтрасеміотичних «текстуальних інтеракцій» (Ю. Крістева) спостерігається тяжіння й до взаємодії семіотики музичної та позамузичної інформації. Тому осмислення міжвидових принципів мовно-знакової комунікації вкупі із розгортанням дискусії з приводу виявів «текстової гетерогенності», «полікодовості» (В. Чернявська), інтер-, полідискурсивності (В. Міловидов), феномену «подвійного кодування» в мистецтві (О. Афоніна), «міжсеміотичного перекладу» (О. Бразговська), можливості / неможливості «перекодування» чи «перекладу» художніх знаків або текстів, зокрема і музичних, з однієї семіотичної системи в іншу (С. Шип) має перспективи значно розширити дослідницькі межі *семіології художньо-музичної творчості та сприйняття* й екстраполювати їх на наш аналіз творів камерно-інструментального мистецтва.

У контексті вивчення цих питань здобувають актуальність ті методологічні підходи, що зрідка або ніколи досі не апробувалися на матеріалах музичної творчості. Так, у семіологічному дискурсі, на наше переконання, набуває особливої актуальності *інтермедіальний аналіз*, що включає в себе і культурологічні сенси.

Зазначимо, що на сьогодні без залучення підходів і категорій теорії інтермедіальності практично неможливо уявити лінгвістично-літературознавчі дослідження, особливо західної наукової школи. В них проблема інтермедіальності постає як центральна, а саме така, що пов'язана з осмисленням процесів функціонування, взаємодії та інтерпретації палітри культурно-знакових кодів у художній творчості, семіотиці мистецтва і культури взагалі.

Незважаючи на те, що процеси виокремлення інтермедіального дискурсу з компаративістських і семіотичних студій було розпочато в останній третині ХХ століття, однак звернення до цієї проблематики має давнє коріння [див.: 151]. Приміром, у дискусіях класиків філософії, естетики і мистецтвознавства окремі аспекти художнього вираження, що згодом увійшли до концепції інтермедіальності, розглядалися крізь призму питань класифікації видів мистецтв (Аристотель, Леонардо да Вінчі), їхньої ієрархії (Г. В. Ф. Гегель) та взаємодії – оберненості поезії і живопису (Симонід, Плутарх, Горацій), поєднання поезії і музики (Дж. Броун), визначення меж живопису і поезії (Г. Е. Лессінг, І. Франко), синтезу видів мистецтв у пластиці (Ф. Шеллінг) та оперній музиці (Р. Вагнер) тощо.

В ХХ столітті це успадковане коло питань і «своєрідний спосіб мислення, побудований на аналізі відмінностей» [370, с. 14] отримує надалі свій розвиток у лоні мистецтвознавчої компаративістики, текстологічних і семіотичних дослідженнях з порівняльно-типологічного аналізу видів мистецтв, їх відповідності, взаємовпливу і синтезу, програмних, інтертекстуальних зв'язків, рецептивної естетики тощо (Т. Адорно, Р. Барт,

Ж. Дельоз, Ф. Гватарі, О. Вальцель, К. С. Браун, Ю. Лотман, М. Бахтін, Ю. Крістева, В. Михальов, Л. Чабак та ін.).

Згодом, починаючи від 70–80-х років ХХ століття, спостерігається поступова автономізація теоретико-методологічних засад інтермедіальності як самостійної концепції та дослідницького напрямку мово- та літературознавства. Основоположну роль у цьому процесі відіграли західноєвропейські науковці, особливо, німецької та шведської літературознавчих шкіл (Ю. Брух, В. Вольф, Л. Елестрьом, Ю. Мюллер, А. А. Ханзен-Льове, С. П. Шер та ін.). Ці вчені у ході дослідження конструктивних, виражальних і смислотворчих аспектів моделювання художньо-естетичної цілісності творів літератури окреслили новий вимір міжмистецьких зв'язків – *інтермедіальний*, та розвинули відповідну теорію у контексті семіотики, запропонували новий ракурс осмислення сполучень медіа.

Торуючи свій шлях в сучасній гуманітаристиці, концепція інтермедіальності пройшла кілька стадій від метафоричного ужитку понять до їх категоризації, а також видо-типологічної диференціації власного предметного поля. До слова, музика в нього увійшла не відразу, оскільки розробка теорії «медіа як повідомлення» (Г. М. Маклюен [202, с. 9]) була, насамперед, спрямована на розв'язання проблем цифрової культури та масових комунікацій. Поштовхом до розвитку теорії інтермедіальності стало розширене семіотичне тлумачення базового терміну теорії комунікації – «медіа», що вийшло за межі традиційного його використання і охопило надзвичайно широкий спектр художніх і нехудожніх явищ в культурному просторі соціуму.

На базі семіотичного розуміння природи музики як носія знаково-символічної інформації, застосування терміну медіа стало можливим і щодо її мови (так само, як і щодо мов інших видів мистецтв, а також будь-яких знакових систем в культурі взагалі). Подальші медіальні перспективи музичного мистецтва відкрила поява численних художньо-музичних текстів

гетерогенної структури, що демонстрували органічне «поєднання різних типів інформації (текст, зображення, анімація, графіка, звук)» [337, с. 3]. Відтак, із активізацією наукового осмислення художніх стратегій «текстової гібридизації» (С. Ліхачов [184, с. 53]) на межі ХХ–ХХІ століть відбувається поступове входження музики до інтермедіального дискурсу в контексті семіології мистецтва.

Як засвідчують розвідки зарубіжних науковців [389; 428] *термін «інтермедіальність»* було уперше введено в науковий обіг у 1983 році А. Ханзен-Льове (хоча слово «інтермедіа» в художньо-літературних есеях Д. Хіггінса з'явилося ще раніше – у 1960-х рр.). У ході дослідження зв'язків літератури та образотворчого мистецтва у російському символізмі А. Ханзен-Льове застосував згадану дефініцію за аналогією та у відносно еквівалентному значенні до поняття «інтертекстуальність» [402]. Пізніше виникли автономні від суміжних понятійних сфер літературознавчої текстології та семіотики тлумачення інтермедіальності. І вже сучасними науковцями інтермедіальність розглядається як «комунікативно-семіотичне явище, що ґрунтується на комбінації принаймні двох медіальних форм артикуляції» [422, с. 52], «розуміється як певний місток між медіа-відмінностями, що заснований на медіальній подібності» [399, с. 12] та у широкому сенсі означає «будь-яку трансгресію кордонів між різними медіа» [431, с. 2–3].

Одночасно, в західній науковій думці триває процес розробки видо-типологічної специфіки інтермедіальності, яка, в залежності від характеру міжвидових зв'язків у культурі, отримує відповідні наукові класифікації, що «апелюють до відносин різних медіа, медіальної взаємодії та інтерференції» [421, с. 50]. Не вдаючись зараз до детального аналізу їх подібності та відмінності, достатньо згадали типології інтермедіальних зв'язків, розроблені С. П. Шером (відкрита / пряма або закрита / непряма інтермедіальність [426; 427]), В. Вольфом (екстра- та інтракомпозиційна інтермедіальність, інтермедіальна транспозиція, референція, трансмедіальність,

плюрімедіальність, контекстуальна / текстуальна інтермедіальність [432; 433; 434]), Є. Шрьотером (синтетична, формальна або трансмедіальна, трансформаційна, онтологічна [428]), І. Раєвськи (інтермедіальність як транспозиція, комбінація медіа або посилення [421]) та ін.

Враховуючи ґрунтовність проблематики, яка порушується у працях вищезазначених науковців (від розробки методології інтермедіального аналізу та класифікації типів інтермедіальної взаємодії до становлення концепції *теорії та історії інтермедіальності*), уявляється, що даний напрямок досліджень є одним із найперспективніших не лише у західній, але й у вітчизняній мистецтвознавчій, естетичній та культурологічній науці на сьогоднішній день.

Починаючи від 90-х років ХХ століття, теорія інтермедіальності та супутні їй некласичні та постнекласичні підходи й категорії семіотики увійшли до термінологічного та методологічного апарату східноєвропейської, зокрема і української, гуманітаристики. Тут, інтермедіальність визначається «по-перше, як особливий спосіб організації художнього тексту, по-друге, як специфічна методологія аналізу й окремого художнього твору, й мови художньої культури в цілому» [301, с. 3].

Інтенсивну апробацію методології інтермедіального аналізу у практичній площині досліджень семіосфери художньої літератури спостерігаємо у роботах українських (Г. Бітківської, М. Ігнатенко, С. Маценки, Н. Мочернюк, М. Наєнка, В. Просалової, О. Рисака, В. Фесенко, Е. Циховської, Е. Шестакової, О. Яценко та ін. [35; 109; 208; 229; 274; 282; 339; 355; 371; 387]) та російських вчених (О. Азначеевої, І. Борисової, М. Загідуллої, І. Ільїна, Н. Ісагулова, В. Кулькіної, А. Сидорової, О. Тімашкова, Н. Тішуніної, А. Хамінової, В. Чуканцової та ін. [2; 41; 95; 105; 107; 179; 301; 325; 326; 343; 366]). У своїх роботах науковці декларують, що «інтермедіальний погляд дозволяє системно репрезентувати складні процеси міжсеміотичних кореляцій, адже концентрує увагу не тільки на учасниках

комунікації (будь-то мистецтво, наука або культура в цілому), але й на механізмах їх взаємодії, а також її наслідках» [343, с. 81].

Зацікавленість українських науковців демонструють проведена на базі Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна міжнародна конференція «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ–ХХІ століть» (3–5 жовтня 2013 р.), а також спецсеінари Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка (на тему «Інтермедіальність: теорія і практика», 2016 р.), що виявили стан теоретичного опрацювання цієї проблематики. Серед них, приміром, питання інтермедіального аналізу у системі теорії та методології сучасної філології, диференціації видів мистецтв та їх синтезу, розгляд явищ інтермедіальності та інтертекстуальності в художній літературі (екранізація літературних творів, відеопоезія тощо), проблем культурних комунікацій у світлі інтермедіальності (і цей перелік питань не є повним) [див.: 262; 113].

Крім того, в останнє десятиліття у просторі вітчизняної науки розгляд специфіки інсценізації різних медіа в семантичний і семіотичний простір літератури (і навпаки, вплив літератури на інші медіа) здійснювався в монографіях С. П. Маценки («Партитура роману» зі своєрідним додатком «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики» цієї ж авторки), В. А. Просалової («Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури»), Г. В. Бітківської («Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс») [208; 209; 274; 35], а також кількох колективних монографіях. Серед останніх, згадаємо такі дослідження, як: «Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії» (2017 р.) [226], «Література на полі медій», видана на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка (2018 р.) [188], «Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії» (2019 р.) [189], що презентує «живий дискурс джазу» в літературі [223, с. 100].

Зважаючи на це, є очевидним, що філологічні науки та літературознавство претендують тут на лідерство як провідні галузі знань у

вітчизняній гуманітаристиці з питань удосконалення концепції інтермедіальності, що цілком відповідає західним тенденціям. Водночас, варто звернути увагу на те, що розробка проблем інтермедіальності в мистецтвознавстві і культурології з точки зору семіології достатньо ґрунтовно торкнулася лише лінгвістично-літературознавчої сфери.

Системно-дослідницька наполегливість мистецтвознавців у розгортанні теорії інтермедіальності, відкритті та всебічній деталізації семіологічного розмаїття її смислових аспектів дотепер практично оминала музичну галузь мистецтва та музикознавчого знання. Хоча варто наголосити, що дискусія щодо можливості існування в музиці інтермедіального рівня міжмистецьких зв'язків та правомірності й доцільності застосування *терміну «медіа» щодо музики* підіймалася неодноразово у західній гуманітаристиці.

З цього приводу, наприклад, пише Вернер Вольф: «На мій погляд, необхідно проаналізувати “повідомлення”, що передаються медіально, не тільки з огляду на референтний контент посилянь, а й з точки зору інших видів контенту, наприклад виражального змісту, щоби мати можливість включити, наприклад, музику у визначення медіа» [431, с. 2]. Разом з тим, і дослідження Ларса Еллестрьома підтверджують необхідність аналізу матеріальних (речовинних), сенсорних, часо-просторових та семіотичних модальностей [399, с. 14] як складових, невід’ємно притаманних різним медіа і музиці також.

Продовжуючи ці слушні думки, додамо, що існує потреба не тільки у виявленні особливостей взаємодії смислів, образності, виражальності у міжвидовій площині, але й в урахуванні *семіотичної специфіки* художньо-знакових кодів музики та інших мистецтв, їх інформаційно-комунікативного значення в культурі. Адже у ході семіотичного дослідження музичних композицій нами була помічена суттєва мовно-знакова різниця. А саме, відмінність між творами синтетичних видів мистецтв, де експліцитні мультисеміотичні комбінації різновидових елементів утворюють цілісність нової художньо-естетичної якості (наприклад, драматичний театр, опера,

балет) від моносеміотичних творів, де знакові коди інших видів мистецтв імпліцитно підпорядковані, ніби «розчинені» у семіотиці музичної інформації.

Зважаючи на те, що *семіотична природа музики* надто відрізняється за знаково-смысловими способами структурування інформації, її дослідження з інтермедіальних позицій дало би змогу науковцям остаточно розв'язати дискусійні питання щодо наявності або відсутності механізмів функціонування знакових кодів неспоріднених видів мистецтв на системно-структурному рівні організації музичної інформації.

Однак, перед тим потребують теоретико-методологічного розв'язання кілька важливих завдань. Адже наразі є очевидним, що літературознавче тлумачення як самої дефініції, так і концепції інтермедіальності не може носити універсального значення, що розповсюджувалося б на всю семіосферу мистецтва (у т. ч. і на музику). Неможливо також у зворотній спосіб цілком аплікувати на музикознавчий ґрунт типологічні принципи інтермедіальних літературно-музичних кореляцій. Існує також потреба в диференціації специфіки функціонування інтермедіальності в текстовому просторі музичних композицій від зовнішньо-суміжних механізмів синтезу або синестезії мистецтв, явищ музичної інтертекстуальності, інтердискурсивності тощо.

Отже, на сьогодні залишається актуальним завдання удосконалення наявних та віднайдення нових методологічних підходів (у т. ч. семіологічного) у дослідженні реалізації принципів інтермедіальності в семіотиці музики та їх широкої апробації на емпіричному матеріалі, зокрема і творів камерно-інструментального мистецтва.

У цьому контексті серед небагатьох існуючих на сьогоднішній день досліджень західних науковців, культурологічною універсальністю вирізняються роботи представників шведської семіологічної школи: Матса та Єнса Арвідсонів, Вальтера Бернхарта, Магнара Брейвіка, Нільса Холгера Петерсона, Йохана Стенстрьома. Саме ці науковці першими стали на шлях

розробки питань *музичної семіотики та інтермедіальності* в історико-культурній, світоглядній та медіальній перспективі [див.: 395].

Зокрема, Матс Арвідсон у своїй монографії з трансмедійних семіотичних структур [388] аналізує розгалужені екстра- та інтракомпозиційні інтермедіальні зв'язки між мовами різних знакових систем, а саме музики і поезії, літератури, малярства, кіно. Автор вважає, що музиці також притаманні медіальні властивості та висуває тезу про *інтермедіальність музичної культури в цілому*, як системи, що виходить за межі звукової природи своїх первинних ознак і, постійно перетинаючи кодомовні кордони різних видів мистецтв, набуває все більше інтерактивних якостей [див.: там само].

Щодо праць українських музикознавців спостерігаємо поступове проникнення відповідної проблематики і термінології до наукового лексикону. Попри це, наразі зазначимо про майже цілковиту відсутність спеціальних *семіотичних* досліджень інтермедіальності в музиці у теоретичному або практичному аспектах спрямованості її мовно-знакової еволюції. Однак уявляється, що окремі розвідки українських музикознавців, естетиків і культурологів потенціально мають «виходи» на окреслену проблематику з-за меж міждисциплінарної компаративістики. Вони, безсумнівно, сприяють розширенню «кордонів» естетико-семіотичного аналізу та, хоча і на «праінтермедіальному» (І. Борисова) рівні, але значно наближають до усвідомлення *інтермедіальної специфіки семіозису музичної творчості*.

Серед них, приміром, дослідження О. Афоніної з проблем кодів культури та художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві (зокрема, і в семіотиці сучасної музичної творчості), де, як зазначає авторка, функціонують численні «історико-культурні візуальні, аудіальні, вербальні знаки-символи з подвійним чи більше трактуванням, інтерпретацією та варіюванням» [18, с. 286]. Осмислення онто-семіотичних модифікацій концепції звуку в історії фортепіанної культури представлено у ґрунтовній

роботі Н. Рябухи, яка розкриває онто-сонологічний зміст «звукового образу світу» крізь систему онтологічних, гносеологічних, соціокультурних, семіотичних, символічних, ментальних, стильових та інтерпретаційних функцій [див.: 287]. Крім того, у дисертації Л. Саввіної, семіотичний підхід слугує осягненню звукоорганізації як «знаку, що асоціативно пов'язує явища позамузичної реальності з її звуковим прообразом на основі кода, який володіє структурно-семантичними функціями і виконує комунікативну функцію в передаванні інформації від композитора до слухача» [289, с. 38].

Іntenсивно піддаються теоретико-культурологічній та естетичній рефлексії мистецтвознавчі поняття і категорії з різних видів візуальних мистецтв (О. Кодьєва, Ю. Легенький, О. Пушонкова, С. Стоян, І. Яковець та ін.). Зокрема, у дослідженні О. Кодьєвої [135] з'ясовується місце і значення категорії зображального у понятійній системі культурології та висувається гіпотеза про універсальність зображального начала у загальних процесах культуротворення. Її концепція розподілу балансу змістовно-усталеного та змістовно-динамічного, зображального і виражального у різновидових художніх структурах відкриває нові шляхи поглибленого дослідження мистецьких артефактів. Це стосується й феноменів незображальних видів мистецтв (статичних і динамічних). В них «“ефемерність” звуку, думки, які вимагають знакової прив'язки у вигляді нотних знаків та літер» [там само, с. 24] налаштовує радше на метафоричне використання, а не наукове обґрунтування зображальних властивостей звукових чи словесних (тобто артикульованих, неречовинних) носіїв художньої образності та інформації.

Паралельно висвітлення культурологічного та естетичного обсягу цих питань триває в музикознавстві. Так, наприклад, досліджуються «складні процеси перетворення “позамузичного змісту” в музичний» (М. Арановський [13, с. 124]), вивчаються вербально-музичні кореляції у комунікативних практиках (О. Безбородько, Ю. Поплавська-Мельниченко [27; 270]), обґрунтовується звукозображальний потенціал музики у площині

відтворення просторово-плерних ефектів та структурно-семантичних «кліше» пейзажності (І. Довжинець, О. Ущипівська [81; 335]), розглядаються принципи «золотого перетину» в музиці (Т. Каблова [116]), з'ясовується сутність поняття «музична метафора» (О. Д'ячкова [84]), а також категорії пластичності з точки зору її упредметнення в аудіально-музичному просторі (В. Колоней [141]).

Прагнення до культурологічного осмислення музичних жанрів, що неодноразово перетинали видові кордони свого первинного виникнення (наприклад, елегія, поема в літературі, малярстві, кіно, музиці), демонструють наукові праці О. Курчанової та Н. Пастеляк [180; 253]. Принципи програмно-тематичної репрезентативності в музичній естетиці фортепіанно-дуетних композицій (т. зв. «музичні портрети», «музичне дитинство», «музична казка», «музична батальність», «музична географія», «музична флора і фауна») аналізуються О. Щербаковою [380].

Спираючись на аналітичний матеріал з творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, Є. Пахомова пропонує розгалужену класифікацію синтетичних і синестезійних конфігурацій в музиці: просторово-візуальних (ландшафт, об'єм, площа, фактура, земне тяжіння, політ, геометрична фігуративність, графічні знаки), просторово-рухомих (танець, рух, хода), просторово-чуттєвих (тактильний, колористичний, світлоносний), екфрастичних (жанри, техніки, твори: малюнок, пейзаж, пастораль, пастель, акварель, графіка, колаж, монументальне, декоративно-прикладне мистецтво) [254] та ін.

Щодо цього огляду досліджень міжвидових зв'язків відмітимо, що відображення у вітчизняному музикознавстві категорій і понять зображальних і незображальних (вербальних) видів мистецтв майже не носить семіотичного (а отже, й інтермедіального) методологічного підґрунтя. У переважній кількості праць дослідники більш зорієнтовані на розкриття питань діалогу культур, синтезу і синестезії мистецтв у композиційних та інтерпретативних феноменах музичної творчості, що окреслюється

«формальним» (акцент на зовнішніх ознаках міжмистецької взаємодії), а не «структуральним» аналітичним підходом (згідно типології О. Тімашкова [325, с. 21]). Ці погляди, хоча, і наближають до *семіологічного розуміння культурологічної складової явища інтермедіальності в музиці*, проте не розкривають її глибоку семіотичну сутність.

Так, з одного боку, виявлення програмно-тематичних інтенцій творчості композиторів, зображально-риторичної експресії у взаємодії художніх образів, а також психологічних аспектів сприйняття мовних і зображальних аналогій в музиці, що здійснюється у цих працях, опосередковано веде до усвідомлення інтермедіальної складової поетики і семіотики творчої свідомості митців. Але з іншого, – музикознавчий аналіз варіантів інтерхудожніх комбінацій, компаративне зіставлення та дещо поезисне ототожнення стилістичних прийомів (що мають різновидове походження та спосіб матеріального втілення, однак викликають схожий перцептивний ефект), фактично, лише констатує наявність міжмистецької взаємодії та систематизує її типологічні прояви, як правило, за зовнішніми, експліцитно представленими ознаками.

Такий підхід робить дещо спрощеним хід аналітичного, а тим паче, семіологічного осмислення проблем творення, інтерпретації та розуміння новітніх музичних композицій, зокрема і художньо-музичної, перформативної, мистецько-медійної спрямованості. Адже характер внутрішніх міжмистецьких зв'язків, а саме йдеться про наявність чи відсутність «зашифрованого» введення в музичну знакову систему функцій і прийомів інших медіа (семіотичних кодів інших видів мистецтв), не розкривається.

Дослідження саме цих імпліцитних інтермедіальних процесів у музиці, тобто тих, що безпосередньо не пов'язані з реальною позамузичною дією – демонстрацією зображень, світловізуальних ефектів, вимовлянням словесних речитатій, здійсненням пластично-хореографічних рухів тощо, досі

вітчизняними вченими не проводилися. Зокрема, й на матеріалі камерно-інструментальної творчості в її метамузичних горизонтах.

Водночас, наявні методологічні настанови класичного музикознавства й не надавали вповні такої можливості. Адже виокремлення інтермедіальних зв'язків потребує більш глибинного естетико-культурологічного «занурення» в семіозис музичної творчості. Це передбачає неklasичну і постнеklasичну дослідницьку рефлексію в інтерсеміотичній площині взаємодії різних знакових кодів, з урахуванням усіх їх можливих культурних проєкцій, мовних і текстових кореляцій у площині семіології мистецтва та музичної культурології. Тож, наразі українське мистецвознавство вимагає нових методологічних горизонтів осягнення складної знаково-сислової природи сучасної музики (зокрема і на художньо-емпіричному матеріалі з камерно-інструментальної творчості).

Наукова доцільність зазначеного підтверджується й розвідками вітчизняних музикознавців (О. Зінькевич, Л. Нелюбової, В. Реді, Ю. Чекана), які торують шляхи інтермедіального аналізу «перегукувань текстів у семіосфері культури» [101, с. 106]). Так, приміром, О. Зінькевич акцентує увагу на музичних компонентах сценічної інтерпретації чеховських п'єс у постановках Андрія Жолдака [100], Л. Неболюбова обґрунтовує інтермедіальний вплив сонатних і симфонічних принципів музики на драматургію творів А. Чехова та М. Булгакова, зокрема роману останнього «Майстер і Маргарита» [239; 240].

Разом із тим, В. Редя та Ю. Чекан у своїх працях звертаються до проблем інтермедіальності у виявленні ознак музикальності у поезії Миколи Бажана [280] і прозі Юрія Андруховича та Енн Райс [358; 357]. Причому, як зазначають самі автори, їхні міркування щодо методів вербального опису творів музичного мистецтва або звуконаслідувальних можливостей словесного мовлення належать до сфери літературознавчих досліджень т. зв. «вербальної музики» або «словесної музики» («verbal and word music», за класифікацією С. П. Шера [див.: 427]). У цьому контексті, зокрема В. Редя

особливу увагу приділяє аналізу вірша «Голос Едіт Піаф» М. Бажана з точки зору його фонетичної організації, яка і формує особливий музичний «шлейф» поезії.

З огляду на це, маємо зауважити, що згадані вище дослідження українських музикознавців спрямовуються у бік проникнення у сферу інтермедіальності в культурі і мистецтві. Хоча вони констатують прояви *інтермедіальності музики* (як її іманентної властивості), однак не *інтермедіальності в музиці*, оскільки матеріалом їх аналітичних студій виступають твори літератури, а не музики.

Водночас, на наше переконання, поява цих робіт у вітчизняній музикознавчій компаративістиці підтверджує, що *інтермедіальна стратегія* є одним із актуальних і продуктивних шляхів мистецтвознавчих досліджень. Остання цілком відповідає базовим засадам оновлення методологічної програми мистецтвознавства з інтердисциплінарних позицій наукового синтезу, в т. ч. через семіологічний дискурс. Обґрунтування впливу феномену інтермедіальності у розмаїтті його семіотичних проєкцій на розвиток сучасного музичного мистецтва України крізь призму семіологічного дискурсу дозволило б затвердити наше впровадження цілісної *концепції музичної інтермедіальності* в мистецтвознавчий дискурс.

Однак треба відмітити, що вирішення цих перспективних завдань, спрямованих на остаточне доведення методологічної придатності інтермедіального підходу щодо структурно-композиційного та естетико-культурологічного аналізу музичних артефактів, потребує аргументації правомірності застосування поняття «медіа» стосовно музики та розробки типології інтермедіальних зв'язків у музиці. Останнє, безсумнівно, є одним з чільних завдань нашого дослідження [див.: 157].

Відтак вважаємо, що у концептуальному вигляді всі зазначені вище аспекти вивчення явищ інтертекстуальності та інтермедіальності можуть бути узагальнені у контексті *семіології* – метатеорії знаково-сміслових

систем та їх функціонування в культурі, зокрема і в музичному мистецтві, – а також у контексті *музичної культурології*.

Щодо останньої зазначимо, що універсальний музичний «словник», який має потенційну здатність до інтерпретації широкого кола культурно-знакових кодів, одночасно демонструє можливість втілення багатої палітри художньо-сміслових і культурних значень. Як зауважують дослідники, «музика перевершує всі інші семіотики за своєю проникаючою психічною силою, за здатністю впливати на людську свідомість, включаючи її глибинні області» [125, с. 23].

Згідно з цим, як вже було вказано раніше, інтермедіальність в музиці, з одного боку, постає як семіотичне явище і повинно досліджуватись із застосуванням відповідної методології, а з іншого, – носить культурологічне навантаження і стає предметом «музичної культурології» [див.: 410].

Тому світоглядні, смислотворчі виміри міжвидового діалогу, що народжується в інтермедіальному середовищі, мають розглядатися й крізь призму філософсько-культурологічного бачення. Адже «найважливіша проблема полягає не в тому, щоби визначити напрямки трансформаційних взаємовпливів між двома медіа-зразками, а скоріше порівняти риси, структури і форми сенсу, які можна знайти в багатьох якісних параметрах медіа, в конкретному історичному контексті або перетині історичних і соціальних кордонів, де вони циркулюють і не є неодмінно пов'язаними одне з одним» [399, с. 35].

За цим принципом і явище інтертекстуальності в музиці також потребує поглибленої рефлексії не тільки у текстово-конструктивному ракурсі дослідження музично-семіотичних структур, але й, передусім, у сфері генерування смислу, що виникає у просторі міжстильового, міжавторського діалогу – численних алюзіях, ремінісценціях, стилізаціях, цитуваннях, транспозиціях.

З огляду на це, саме дослідження *смислу музичного висловлювання*, що «звучить» у невербалізованих музично-текстових структурах, актуалізує

значення «музичної культурології» (Т. Гуменюк, О. Маркова, С. Тишко) чи «культурологічного музикознавства» (О. Опанасюк) в семіології художньо-музичної творчості, зокрема і камерно-інструментальної. Необхідність виявлення специфікацій музичної культурології у її базових категоріях виводить музикознавство на новий якісний рівень системних і світоглядних узагальнень. Оскільки «культурологія просякнута музикальністю, а музика пронизана єдиною духовною традицією, пов'язаною з метафізичною основою її історико-культурного коріння» [72, с. 131].

Відтак вбачаємо, що *семіологія музичного мистецтва* може бути розбудована на міждисциплінарному стику специфічних семіотичних, музикознавчих, культурологічних та філософсько-естетичних параметрів аналізу музичних творів з акцентом на проблемах когнітивного та культур-герменевтичного плану. Ця подальша інтеграція дослідницького інструментарію класичного музикознавчого і семіологічного аналізу з культурологічними підходами широкого спектру має на меті комплексне осягнення як конструктивно-технологічних аспектів організації семіотики музичної інформації, так і смислових, світоглядно-контекстуальних.

У зв'язку із цим, в сучасній мистецтвознавчій аналітиці особливо важливим є втілення *філософських принципів*, що, як вважають згадані вище науковці, закладає підвалини музичної культурології [див.: 72; 206; 248]. З точки зору метатеорії «універсалізму» (Я. Кучинський [397]) взаємозв'язок філософії та музики, який інтуїтивно виявляється у сфері духовного пошуку, не викликає сумнівів. Вони є носіями образів, концептів і перцептів світової гармонії, що виступають специфічними моделями світобудови, здатними до продукування та відтворення загальнокультурної динаміки сенсів: філософія – у загальних поняттях, музика – в організованих звуках. Тому дослідження смислових аспектів структурування музичної матерії, змістовно-семантичні та естетико-виражальні можливості якої є найбільш придатними для інтерпретації різноманітних матеріалів (зокрема і філософського значення), наближає науковців до думки, що музика, у загальному сенсі, є

«“побратимом” філософії» [333, с. 201]. А, за словами В. Личковаха, «філософія для втаємничених звучить як музика у поняттях, а музика сприймається як філософія у звуках» [187, с. 100].

Незважаючи на вельми чітко окреслену тенденцію «філософізації музикознавства» (О. Козаренко [137]) та повсюдне метафоричне використання у музичній періодиці епітетів і концептів на кшталт «метафізичності», «універсальності», «космічності» щодо музично-артистичного лексику тих чи інших композиторів та виконавців, очевидною є складність музикознавчої конкретизації смислоутворюючих понять філософії та естетики музики. Адже їхні методологічні позиції на перший погляд видаються занадто широкими [див.: 155].

Тож, роздуми науковців щодо шляху «від метафоричного використання – до категоризації» понять (Ю. Чекан [356]) зумовили появу низки праць, що засвідчують стійкий інтерес до осмислення дуальності феноменів омузиченої філософії та музики як своєрідної філософії звуків, їхніх ритмів і гармоній.

Коріння розробки цієї проблематики сягає епохи Античності (Піфагор, Платон, Аристотель), Середніх віків (Августин Аврелій, Боецій), набуває особливої акцентуації у філософів-романтиків (В. Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер, Р. Вагнер, Ф. Ніцше). Пошук універсальних категорій філософії музики і, загалом, філософії мистецтва (які можуть бути однаково успішно застосовані щодо різновидових мистецьких феноменів, зокрема і музичних) вельми інтенсивно провадиться у теоретичних працях представників філософсько-естетичної, культурологічної, мистецтвознавчої думки ХХ – початку ХХІ століть (Т. Адорно, Ш. Ангі, Д. Золтаї, О. Козаренко, В. Личковах, О. Лосєв, Г. Макаренко, О. Маркова, В. Медушевський, М. Попович, О. Рапопорт, О. Рябініна, В. Сильвестров, В. Суханцева, О. Рощенко, С. Уланова, Ю. Чекан та ін.). Тут у синкретизмі культурологічних знань спостерігаємо зближення наукових, філософських та художньо-естетичних позицій осягнення картини світу у цілісності її світоглядних складових – науки, філософії, міфології, релігії та мистецтва.

Приміром, ґрунтовні напрацювання з цієї проблематики представлені у доробку М. Поповича (розбудова аналітичної філософії культури на засадах семіотичного аналізу знакових структур, у т.ч. і музичних [271]), В. Суханцевої (осмислення музики як буття і моделі універсуму [320]), О. Рябініної (онтологія музики [286]), В. Личковаха (розвиток філософії мистецтва в історії української естетичної думки [185; 186]), Ю. Чекана (визначення сутності інтонаційного образу світу як феномена і категорії історичного музикознавства [356]), О. Рощенко (дослідження міфотворчих процесів у мистецтві як філософської концепції побудови музичних творів майбутнього [284]), Г. Макаренка (обґрунтування специфічного статусу музики як метамистецтва в ірраціоналістичній естетиці [201]), В. Медушевського (роздуми щодо «духовного» аналізу музики як «згустку» буття-історії-культури [210]) та ін.

У згаданих вище дослідженнях так чи інакше «розчинена» методологічна проблематика *філософії музичного аналізу*, що є «процесом освоєння як художнього сенсу, так і форми твору з урахуванням діалектики специфічно музичних і загально-логічних законів мислення з природним виходом на психологію сприйняття» [93, с. 118]. Йдеться про виявлення онтологічного, світоглядно-контекстуального статусу музичних композицій за допомоги оперування категоріями семіологічного, художньо-естетичного та концептуально-філософського мислення у ході музикознавчого осягнення принципів розгортання музичного матеріалу як семіотичного тексту і тексту культури. Це сприяє розв'язанню проблем розуміння художньо-музичного наративу, його переживання та, у підсумку, усвідомлення, пізнання його глибинного філософсько-естетичного і світоглядно-духовного змісту.

У ситуації культурологічного осмислення ці пошуки у концептосфері здобуття та диференціації смислу, «етосу», «естезису» і «кайросу» музики спонукають до дослідження різноманітних контекстуальних факторів творчого процесу, автоінтерпретаційних позицій митців та музикознавчої критико-естетичної оцінки їхнього творчого доробку. Зокрема, це стає у

нагоді при очевидній необхідності врахування ролі супутньої історико-стильової ситуації, осягнення значення наявних традицій національної / регіональної музичної школи, особливостей конкретного біографічно-творчого етапу, а також висвітлення суб'єктивного кола культурно-естетичних вподобань, психології світобачення і духовно-чуттєвого стану автора / виконавця / слухача, впливу соціокультурних умов на виконання і сприйняття музичних творів тощо.

Вказані контекстуально-дискурсивні фактори, сформовані на перетині загальнокультурного та індивідуального (професійного, життєвого, ментального) досвіду творення, трансляції, рецепції, аналізу та оцінки музичних композицій, мають вагоме смислоутворююче значення, впливаючи, зокрема, на змісти і форми розвитку камерно-інструментальної творчості як композиторської, так і виконавської. І якщо перевести дослідницький погляд від методології філософії музики у площину *теорії музичного виконавства*, стає ще більш наочним те, що пошук контекстів смислу – «це горизонт, який постійно віддаляється, ціль зрозуміла, але недосяжна» [218, с. 7].

Постульована «недосяжність» обумовлюється складністю структурно-сислової організації музичної матерії та варіабельністю тлумачень смислу музичної інформації на «стиках» його передачі семіотико-комунікаційними каналами від автора через інтерпретатора до сприймача. Тут значну частку суб'єктивності носять не тільки інтерпретаційні версії, але й їх відображення у слухацькому сприйнятті, де можуть виникати як смислові збіги, так і смислові протиріччя з авторським задумом. Спроби теоретичного моделювання процесів пізнання смислу у колі класичної тріади «композитор – виконавець – слухач» виявляють їх багаторівневість, що доволі складно і не завжди уповні піддаються формалізації та укладанню у звичні методологічні рамки [див.: 152].

Тож, логічна або інтуїтивна спрямованість механізмів декодування ідейного задуму виводить на рівень поглибленої рефлексії, де окрім

дискурсивних, світоглядно-контекстуальних підходів тлумачення смислу музичних текстів, актуалізується значення методів *когнітивного* (А. Амрахова, А. Хохлова, Л. Шаповалова [4; 350; 367]) та *культур-герменевтичного аналізу* (О. Колесник [138]).

Порушення проблем когнітивності в музичній творчості, окреслення специфіки і функцій музичної свідомості та мислення має неабияку значущість у контексті вибудовування методологічних засад семіологічного осмислення феноменів сучасного камерно-інструментального мистецтва. Зокрема, і з тих позицій, що дослідження когнітивних ланцюжків «від рефлексії – до синергії» (Л. Шаповалова) у актах духовного пошуку, процесах самовираження та самоусвідомлення через твір повсякчас на методологічному і дискурсивному рівнях перетинається з семіологічними підходами інтертекстуального та інтермедіального аналізу. Це стосується дослідження інформаційно-когнітивної специфіки музичної мови між синтаксисом і семантикою її структур та, безпосередньо, інтелектуальних процедур концептуалізації та способів оформлення смислу музичних композицій у конкретній мовно-знаковій матриці.

Звідси випливає і проблематика *герменевтичного* дослідження рухливості та можливої альтернативності смислових значень при сталій семіотиці тексту, що у виконавських видах мистецтва значною мірою обумовлено наявністю посередницької фігури виконавця як інтерпретатора та провідника смислу висловлювання від одного суб'єкта до іншого.

Вивчаючи семіотичні питання виконавства, І. Юдкін зауважує, що «творчість митця-виконавця» (актора, музиканта) містить відому внутрішню суперечність: з одного боку, вона завжди є репродукцією наперед визначеного матеріалу драматичної ролі або композиторського твору; з іншого боку, вона не має сенсу поза продукцією нового, коли у виконанні створюється новий образ, пропонується нове прочитання тексту, виявляються не відомі раніше інтерпретаційні можливості» [383, с. 27].

З огляду на це, дослідження «інтерпретуючої свідомості» (А. Амрахова) музиканта у когнітивних процесах сенсоутворення, зокрема, і складних механізмів трансляції смислу у процесуальному плинні музичного мовлення, актуалізує значення методологічного потенціалу *культурологічної герменевтики*. Остання забезпечує «“розуміючий” підхід до різних форм та рівнів художньої інтерпретації» [138, с. 226]. Це є особливо важливим щодо окреслення герменевтичного розмаїття інтерпретаційних схем музичних композицій на засадах інтертекстуальності та інтермедіальності в семіологічному дискурсі. Відтак, семіологічний, культурософський і культур-герменевтичний аспекти аналізу стають запорукою досягнення музичних композицій у їх онтологічній, естетичній та феноменологічній цілісності, адже «без уваги до проблем інтерпретації ми не змогли б здобути жодного сенсу з висловлювання, попри будь-які звичні умоглядні міркування» [106, с. 187].

Загалом, питання організації художньо-естетичної та структурно-сміслової цілісності музичних композицій у мистецтвознавчому контексті проблем їх творення, інтерпретації, трансляції та сприйняття неодноразово підіймалися у дослідженнях вітчизняних музикологів (О. Зінькевич, І. Коханик, О. Маркова, В. Москаленко, А. Муха, Б. Сюта, А. Терещенко, В. Шульгіна та ін.). Але семіологічна проблема досягнення текстологічної та художньо-сміслової цілісності особливо загострюється за сучасних умов *постмодерністського творення*, коли практично кожен музичний текст стає місцем перетину інших текстів у різноманітних варіантах інтрасеміотичних та інтерсеміотичних проєкцій.

Поява складних за естетико-семіотичною структурою музичних текстів, де перетинаються принципи конструктивного і сенсотворчого моделювання різних видів мистецтв, а також створення інноваційних перформативних проєктів, синтетичних макропросторових акцій / вистав / фестивалів нового типу, сприяє розширенню багатоманіття культурно-мистецького простору. До того ж, на процеси модифікації

жанрової специфіки та виконавської естетики відчутним є вплив електроакустичних та аудіовізуальних (інтерактивних) форм артистичної взаємодії.

Так, за спостереженнями Є. Куца, використання електромузичного інструментарію постає еволюційним чинником розвитку музичної культури ХХ–ХХІ століть. Тенденцію переходу від індивідуально-унікального до комбінаторно-репродуктивного начал автор вважає наслідком технологічних новацій і прямим свідченням глобалізаційних процесів у культурі. Останні мають всеохоплюючий характер і відбиваються у виконавському мистецтві, видозмінюючи академічну модель «виконавець – інструмент» на модель «виконавець – дизайнер». Тому, на думку дослідника, досягнення виконавських аспектів творення художньої цілісності електромузичних, електроакустичних та аудіовізуальних творів необхідно розпочинати зі студіювання загальнокультурних та інструментально-технологічних аспектів, враховуючи модифікацію виконавського типу музичного професіоналізму, появу нових виконавських технік та інструментальних інтерфейсів [181, с. 122–124].

Все це виводить музичне мистецтво в інтерсеміотичну, «трансмедійну» (О. Колесник) площину естетосфери культури, де існування розгалуженої мережі семіотичних, семантичних, синестезійних зв'язків, що виникають у ході щільної *взаємодії видів і мов мистецтв*, а також *художніх і нехудожніх знакових систем* зберігає свої позиції як одна з ключових тенденцій розвитку культури на зламі ХХ–ХХІ століть.

Відтак, не тільки семіотичні, але й універсалістичні діалогічні виміри, що народжуються в смисловому просторі полістилістичного, інтертекстуального, інтермедіального, інтерактивного, інтеракціонального культурно-мистецького середовища, потребують поглибленого вивчення у метатеорії музичної семіології на методологічних засадах філософії й естетики музики.

Тут науково-методологічний потенціал музичної культурології слугує усвідомленню філософсько-естетичних позицій музичного мислення композиторів і виконавців у семіологічному контексті інтертекстуальної та інтермедіальної поетики творчої свідомості. Це сприяє окресленню герменевтичного розмаїття інтерпретаційних схем музичних композицій (у т. ч. і на зазначених вище засадах), а також дослідженню процесів диференціації смислу та шляхів його передачі (у медіальних каналах комунікації, зокрема) від автора композиції до її інтерпретатора і сприймача.

Відповідно, поряд з методами когнітивного та культур-герменевтичного аналізу, «роль естетики тут полягає у дослідженні тих нових й перспективних діалогічних структур, які формуються в сучасній естетичній свідомості та художній творчості» [117, с. 5], у т. ч. і музично-виконавській. Як відмічає Т. Гуменюк, «визначальною рисою сучасної музично-естетичної рефлексії стала спрямованість на широкі культурологічні обґрунтування, які виходять за рамки традиційних методів теорії музики та мистецтвознавства» [70, с. 42], особливо щодо аналізу сучасної ситуації, коли *естетика ансамблевого виконавства* зазнає відчутних трансформацій у зв'язку зі змінами засадничих принципів взаємодії композиторської і виконавської лексики [див.: 267].

Натепер останні висувають розширені, специфічні вимоги до музичного мовлення та «артистичної психотехніки» (І. Єргієв [86]) музиканта-ансамбліста. А саме, нерідко передбачають володіння високим рівнем виконавсько-артистичної пластичності, комунікаційно-рольової мобільності, синергії музичних та позамузичних виконавських якостей тощо. Відтак, обґрунтування сучасних семіотико-комунікативних та естетико-герменевтичних аспектів виконавського камерно-інструментального мистецтва України потребує поглибленого розгляду.

З огляду на це, дослідження позамузичних вимірів виконавської комунікації являє собою актуальну проблему сучасного мистецтвознавства,

що підлягає осмисленню із залученням семіотичних підходів *невербальної семіотики* (Г. Крейдлін).

Останні спрямовані на вивчення розмаїтого арсеналу знакових модусів невербальної комунікації людини, зокрема, у її *кінесичних* та *проксемних* проявах. Йдеться, з одного боку, про «оформлення смислу за допомогою жестового коду» [175, с. 76]), що передбачає аналіз жестових, мімічних, тактильних, усіх інших візуальних, знаково-тілесних способів відображення та концептуалізації чуттєво-емоційного стану людини. А з іншого, – наголошується на виокремленні специфічних засобів організації простору комунікації та надання йому певного культурного смислу і функцій, тобто, дослідження того, «як людина мислить комунікативний простір, як його обживає та використовує» [там само, с. 457].

Безумовно, згадане вище стосується й такої художньої сфери невербальної комунікації як музика, дослідження якої з кінесичних позицій зазвичай проводиться у тих галузях музичного мистецтва, що безпосередньо пов'язані з голосовою, природно-мовленнєвою діяльністю людини. Приміром, у царині вокальної творчості, що передбачає неодмінний «супровід» співу специфічною вокальною мімікою, жестово-соматичною експресією у ході виконавської презентації.

Щодо інструментальної музики, маємо зазначити, що питання виконавсько-артистичного мовлення, зокрема у його позамузичному конфігуративному оформленні, досліджувалось у дисертаційних та монографічних працях таких українських музикознавців як Іван Єргієв та Богдан Сюта [86; 323]. Ці вчені заклали ґрунтовні теоретико-методологічні основи розуміння психофізіологічної парадигми сучасного універсуму виконавсько-артистичної творчості та загальної концепції парамузикології як новітнього напрямку музикознавства, відповідно. До того ж, досягнення деяких кінесичних проявів виконавської техніки на матеріалі зарубіжної та вітчизняної камерно-інструментальної музики різних історичних періодів було здійснено Юрієм Щербаковим [379].

Водночас, незважаючи на те, що ті чи інші аспекти музичної та екстрамузичної виконавської практики інструменталістів повсякчас потрапляють у видноколо музикологічного розгляду, однак з точки зору семіотики мистецтва та теорії інтермедіальності досі питання артистичної мультифункціональності у контексті *полімодалності* виконавських якостей та художньо-ансамблевої комунікації, в цілому, не були розглянуті.

Разом з тим, у світлі ключових мистецьких течій і технологій постсучасної «медіакультури» (за Н. Кірілловою [129]) набуває нової артикуляції й відома теза про те що, «мистецтво – це не тільки ігрова активність, але й розширення людської свідомості в хитромудрі конвенціональні паттерни» [202, с. 122]. З огляду на це, у роботах західноєвропейської гуманітаристики необхідним вбачається введення в обіг дефініції «*виконавська інтермедіальність*» (Ч. Каттенбельт та ін. [див.: 415]), що перебуває у концептосфері інтермедіальної теорії та слугує науковій конкретизації нових соціокультурних, естетичних, комунікативних, семіотичних координат функціонування сучасного мистецтва.

Саме це поняття, на нашу думку, може знайти застосування й щодо явищ музично-виконавського мистецтва у ході обґрунтування полімодалної практики сценічного мовлення – артистичного поєднання різновидових модусів як музичної, так і екстрамузичної семіотико-комунікативної природи у загальному контексті творення художньо-естетичної цілісності гібридних текстів культури. Однак тільки за використання синтезу дослідницьких підходів, зокрема теоретико-методологічних засад актуального нині напряму міждисциплінарних *мультимодалних досліджень*, уявляється можливим проаналізувати за структурою і функціями ті прояви екстрамузичної стилістики, що повсюдно вводяться у сучасні музичні інструментальні композиції. Зокрема, починаючи від вербально-вокальних, паралінгвістичних, жестово-соматичних комунікативно-виражальних засобів і прийомів, інших розмаїтих виявів акторсько-театральної, хореографічно-

пластичної техніки (включно з використанням допоміжного реквізиту та аксесуарів), що вимагають виконавсько-артистичного універсалізму.

Маємо зазначити, що *поліmodalність* або *мультимодальність* (англ. «multimodality») є одним з основних понять теорії комунікації, семіотики і теорії інтермедіальності та, водночас, самостійним дослідницьким напрямом, що інтенсивно розвивається у західно- і східноєвропейській науковій думці (І. Андрєєва, Г. Кресс, Т. ван Лейвен, В. Омеляненко, О. Ремчукова та ін.).

Семіотико-комунікативний дискурс культури і мистецтва у теорії мультимодальності розглядається як «багаторівневий знак», «полікодова єдність» [5, с. 3]. З огляду на це, мультимодальні студії спрямовані на дослідження широкого спектру комбінацій вербальних і невербальних комунікативних модусів (лінгвістичного, аудіального, візуального, просторового, кінесичного), вивчення питань їх модальної сумісності / несумісності та відповідного перцептивного впливу, тобто, осягнення проблем практичної комунікації, зокрема і в культурно-мистецькому світі сучасних інтермедіумів [див.: 413]. У контексті семіології музичного мистецтва, художньо-музичної комунікації та парамузикознавства (Б. Сюта) поняття поліmodalності виявляється напряду дотичним до проблем музично-виконавського характеру. Відтак, на нашу думку, потенціал мультимодальних досліджень окреслює перспективні вектори поліметодологічної спрямованості еволюції сучасного мистецтвознавства та має важливе значення у дослідженні форм і змістів постмодерного музичного мистецтва, у т. ч. і ансамблево-виконавського.

До того ж, у сучасній культурній ситуації відбувається зміна традиційних правил вибору та оформлення концертно-фестивальних майданчиків, оскільки академічна музика повсякчас «виходить» у простір, первинно не призначений для даного виду музично-виконавської діяльності (покинуті фабрики, виробничі приміщення, гаражі, катакомби, дискотечні танцполи тощо).

З огляду на це, значної актуалізації набувають і дослідження «законів семіотизації та окультурення простору» [175, с. 462] за допомоги методологічних підходів таких галузей невербальної семіотики як *проксеміка* (Е. Т. Холл, Г. Крейдлін [401; 175]) або *просторова семіотика* (Ю. Лотман, Л. Чертов [193; 363]). Вони здатні вирішити питання, пов'язані з аналізом конкретних параметрів диференціації фізичного, виконавського, глядацького простору, в якому здійснюються акти художньо-музичної комунікації. Особливо важливим це стає у зв'язку із можливими наслідками, що спричинені фактором впливу просторово-акустичних трансформацій на характер внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої комунікативної взаємодії, що в цілому впливає на процеси виконавської презентації та соціокультурної рецепції творів музичного мистецтва.

Відтак, із застосуванням відповідних інтердисциплінарних стратегій дослідження кінесичних й проксемних аспектів виконавської діяльності стає можливим комплексне обґрунтування просторово-семіотичного підґрунтя нової системи художньо-мистецької комунікації, що у співпричетності до проблем культур-герменевтичного характеру впливає на розбудову загальної семіологічної та естетико-герменевтичної концепції сучасного камерно-інструментального виконавства.

Тож у підсумку зазначимо, що методологічна проблематика музикознавства на початку ХХІ століття є вельми багатоаспектною. Звернення теоретиків музичної культури і мистецтва до цілісного осмислення сучасного стану музичної текстології та герменевтичних процесів декодування смислу музичного наративу спрямовує розширення логіко-понятійного апарату мистецтвознавства до поліметодологічних векторів як дискурсивного синтезу дослідницьких парадигм [див.: 161].

Йдеться про інтеграцію до мистецтвознавчого дискурсу методологічних підходів семантико-семіотичного та філософсько-культурологічного спектру, що передбачає синкретизацію наукових знань і дослідницького інструментарію теоретичного та історичного музикознавства,

семіотики, теорій інтертекстуальності та інтермедіальності, кінесики і проксемики, мультимодальних студій, філософії та естетики музики, когнітивної музикології та культурологічної герменевтики.

Зазначені вектори міждисциплінарної спрямованості еволюції сучасного мистецтвознавства у своїй сукупності актуалізуються у виникненні новітніх напрямків і критеріїв дослідження музичних артефактів як семіотичних, історико-культурних і художньо-естетичних явищ – *семіології мистецтва* та *музичної культурології*. Вони методологічно забезпечують адекватне розв'язання проблем дослідження процесів структурного і сенсотворчого моделювання семіотичної, смислової та художньо-образної цілісності творів музичного мистецтва та культур-герменевтичної сфери їх соціокультурної виконавської презентації та рецепції.

У такий спосіб нами вибудовуються теоретико-методологічні підвалини *культурсеміологічної парадигми сучасного мистецтвознавства*, метанауковий характер якої виявляється у тяжінні до всебічного пізнання онтології і феноменології музичного буття, що ґрунтується на принципах міждисциплінарного розуміння наукового дискурсу в ХХІ столітті.

Згідно з цим, резюмуємо можливість високої теоретичної і практичної значущості дослідження камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть у концептосфері семіології художньо-музичної творчості та музичної культурології, що веде до розширення горизонтів осягнення історико-культурних, семіотичних, інтертекстуальних, інтермедіальних, філософсько-естетичних, культур-герменевтичних аспектів його функціонування в універсалістських вимірах постсучасної культури.

Висновки до першого розділу

Здійснений аналіз теоретичних джерел дослідження камерно-інструментального мистецтва України дозволив їх класифікувати за різними аспектами проблематики, методології та хронології. Проаналізовані наукові

праці загального (панорамного) і спеціального спрямування з вивчення камерно-ансамблевої проблематики на національному, регіональному, персонологічному рівнях у вимірах її історичного, мистецтвознавчого, музикознавчого, культурологічного, філософсько-естетичного осмислення.

Виявлено поступове розширення проблемного поля історичного і теоретичного музикознавства, зокрема, тяжіння до системного підходу, що актуалізує значення українського (у т. ч. регіонального) камерно-інструментального мистецтва як складової національної культури, увиразнює принципи формування його структурних компонентів, висвітлює взаємодію з іншими жанрами і видами мистецтв. Попри залучення музикознавством інтердисциплінарних можливостей сучасної гуманітаристики, теоретико-методологічний потенціал семіотичних досліджень є недостатньо задіяним. Виявлено домінування класичних музикознавчих стратегій вивчення історико-жанрових, -стильових та -стилістичних аспектів вітчизняного камерно-інструментального мистецтва, часто без використання неklasичних і постнеklasичних дискурсивних підходів і категорій, зокрема музичної семіології.

Аналіз хронологічних критеріїв дослідження камерно-інструментального мистецтва України демонструє тяжіння як до наскрізного осягнення соціокультурних тенденцій тривалих історичних періодів (кінець XIX–XX ст.), так і розгляду перехідних культурно-мистецьких явищ, періодів життєтворчості митців у вузьких часових межах («українське відродження» 20-х рр. XX ст., доба «шістдесятництва», 1980–90-ті рр., перетин XX–XXI ст.). З'ясовано, що розвідки періоду кінця XX – початку XXI століть не носять комплексного характеру і потребують поглибленої рефлексії у застосуванні поліметодологічних підходів наукової інтерпретації камерно-інструментального мистецтва постмодерної доби.

Дослідження національних традицій камерно-інструментального мистецтва як складової історії української культури висвітлює унікальний за своєю динамікою шлях послідовного засвоєння і творчого переосмислення

здобутків загальноєвропейської школи та формування національних композиторських, виконавських і виконавсько-педагогічних традицій. З'ясовано, що процеси становлення камерно-інструментального мистецтва (від аматорства до академізму) у вітчизняній та загальноєвропейській музичній практиці не були синхронізованими. Попри наявність в українській композиторській творчості ранніх класичних і романтичних зразків камерно-інструментального ансамблю (М. Березовський, Д. Бортнянський, І. Лизогуб, остання третина XVIII – 20-ті рр. XIX ст.), систематичне звернення до окреслених жанрів розпочалося наприкінці XIX століття і триває дотепер (В. Барвінський, В. Витвицький, Л. Грабовський, І. Карабиць, М. Колесса, В. Косенко, М. Лисенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Н. Нижанківський, В. Сильвестров, М. Скорик, А. Солтис, Є. Станкович та ін.). Відтак, процеси кристалізації жанрово-стильової системи українського камерно-інструментального ансамблю не збігаються з доцентрово-відцентровою динамікою його семіотичного становлення у європейській музиці, що перетнула на кінець XIX ст. кілька естетико-стильових епох (від пізнього Середньовіччя до пізнього Романтизму).

Висвітлено, що розвиток українського камерно-інструментального мистецтва окреслюється етапами: 1) поступового формування жанрово-стильових, техніко-композиційних, виконавсько-інтерпретаційних основ у творчості музикантів-аматорів і професіоналів, усталення салонного, концертно-гастрольного музикування, міжнаціональних мистецьких контактів (остання третина XVIII – кінець XIX ст.); 2) становлення регіональних осередків фахової освіти, національного дитячого і студентського навчально-педагогічного репертуару, широке залучення камерно-інструментального ансамблю до професійного композиторського і виконавського обігу (кінець XIX – 20-ті рр. XX ст.); 3) утвердження зразків ансамблевого жанру симфонізованого, концертного типу, пізньоромантичної стилістики, посилення композиторсько-виконавської співпраці (30–50-ті рр. XX ст.); 4) поява мовних течій музичного авангарду, необароко,

неофольклоризму в ансамблевому мистецтві, виокремлення індивідуальних стилетворчих комплексів (60–80-ті рр. ХХ ст.); 5) подальше розширення жанрово-стильових, мовно-інтонаційних, художньо-естетичних горизонтів камерно-інструментального мистецтва України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). Останній етап синхронізується зі спільноєвропейською динамікою функціонування композиторської та виконавської ансамблевої творчості та віддзеркалює її сучасні тенденції.

Зазначено, що історичний розвиток українського камерно-інструментального мистецтва характеризується взаємодією західно- та східноєвропейських (у т. ч. національних і регіональних етнокультурних) композиторських, виконавських та виконавсько-педагогічних традицій, що є характерною рисою української музичної культури, в цілому. Переосмислення і синтезування академічних техніко-композиційних, жанрово-стильових моделей та фольклорних мовно-інтонаційних ресурсів (характерності пісенно-інструментальних мотивів і ритмів української народної творчості – селянської ліричної пісні, пісні-романсу, танцю) є джерелом розуміння семіозису української камерно-інструментальної творчості та філософії національного звукообразного мислення, що інтегрується в модерний і постмодерний семіозис культури ХХ – початку ХХІ століть.

Осмилення інтердисциплінарних аспектів семіологічного дискурсу виявляє розширення логіко-понятійного апарату мистецтвознавства до поліметодологічних векторів семіології мистецтва та музичної культурології. Семіологія мистецтва як складова теорії культури, наука про семіотичні особливості культурних об'єктів і комунікацій, розкриває мовно-знакові аспекти творення, трансляції, інтерпретації та рецепції художніх текстів і кодів, їх участь у комунікативно-естетичних і культуротворчих процесах. Музична культурологія розглядає музику як феномен культури в її історичних, феноменологічних і соціальних специфікаціях. На відміну від музичної семіотики як науки про її мовно-знаковий тезаурус, семіологія

музичного мистецтва постає як наука про знаково-символічний універсум, що спрямовується до осягнення мови, логіки і поетики творів у їх знаково-символічній і художньо-естетичній цілісності.

Аналіз концепцій музичної семіології західно- та східноєвропейської шкіл кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє, що сформовані в них програми семіологічного дослідження музичного мистецтва ґрунтуються на інтегруванні інструментарію семіотики, філософії, історії, антропології, феноменології, естетики, теоретичного музикознавства, музичної психології та когнітивістики, соціоніки, комунікативістики, теорії діалогу культур, герменевтики, дискурс-аналізу в авторських поліметодологічних комбінаціях.

Центральними категоріями семіології музичного мистецтва вважаємо інтертекстуальність та інтермедіальність, що мають загальнокультурологічне значення. З огляду на це, окреслені базові дефінітивні характеристики і положення, історичне значення і семіологічні перспективи застосування дослідницького інструментарію теорій інтертекстуальності та інтермедіальності, кінесики і проксеміки, мультимодальних студій, філософії та естетики музики, когнітивної музикології та культурологічної герменевтики у їх дискурсивній єдності. У ході екстраполяції вказаних підходів на дослідження камерно-інструментального мистецтва зазначено про доцільність інтермедіального аналізу, що досі не апробувався на відповідних емпіричних матеріалах.

Підкреслено, що апелювання до більш широкого та синергетичного в методологічному плані синтезу семіологічного та культурологічного аналізу є важливим джерелом комплексного осягнення поетики художньої свідомості, семіотичних стратегій композиторського творення, естетико-герменевтичних аспектів ансамблевого виконавства, просторово-семіотичних вимірів художньо-музичної комунікації та соціокультурної рецепції творів камерно-інструментального мистецтва.

РОЗДІЛ 2

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: СЕМІОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

2.1. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музичного мистецтва

Наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть спостерігаємо подальші трансформації соціокультурних, художньо-естетичних, жанрово-стильових, семіотико-комунікативних вимірів функціонування музичного мистецтва – «розгортається ціла панорама нових можливостей і засобів, досягає свого апогею стрімке освоєння інших змістовних сфер і, в зв'язку із цим, надзвичайне розширення самого поняття музика» [57, с. 4]. В постмодерному культурно-мистецькому просторі відбувається генерування, трансляція, інтерпретація та постійний обмін семіотичною інформацією, що впливає на продукування розгалужених зв'язків між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв. До того ж, «неминучим наслідком технологічного медіа-повороту» [95, с. 63] можна вважати експерименти з поєднання художніх і нехудожніх знакових систем та перманентний вплив новітніх, у т. ч. дигітальних, технологій на музичне мистецтво.

В сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості універсалізм художнього видоутворення у зближенні мистецьких практик шляхом перехресної взаємодії семіотики музичної та екстрамузичної інформації є однією із домінуючих тенденцій. З огляду на це, на сьогодні осмислення процесів функціонування та інтерпретації полісемантичної палітри культурно-знакових кодів у музичній творчості, семіотиці мистецтва взагалі, стає одним із найперспективніших напрямків культурологічних та мистецтвознавчих досліджень.

У західній науковій думці це пов'язано зі становленням концепції інтермедіальності, яка має на меті розробку холістичних способів пізнання

онтології культури і мистецтва, а отже претендує на культурологічну універсальність комплексного осягнення як техніко-конструктивних, так і світоглядно-контекстуальних аспектів інтервидової взаємодії в семіотичній організації художніх текстів. Сучасними науковцями *інтермедіальність* тлумачиться як комунікативне та культурсеміотичне явище, що «являє собою процес взаємо- та самовідображення двох і більше медіа-форм» [396, с. 30]. Конкретизуючи наведені міркування Петра Щепаніка (Petr Czczerpanik) можна зазначити, що концепт інтермедіальності в семіології апелює до інтерсеміотичних комбінацій різних медіа, взаємний трансформаційний вплив яких стимулює «трансгресію» (В. Вольф) їх семіотико-семантичних кордонів.

Зважаючи на це обґрунтування виникає питання, що з позицій згаданої вище концепції розуміється під категорією «медіа»? Яка її сутність та місце у понятійній системі гуманітарних наук, зокрема і музикознавства?

Відповіді на ці питання мають наріжне значення, особливо, у семіологічному контексті продовження наших роздумів. Адже, хоча і оновлення термінологічного апарату сучасного музикознавства триває у руслі міждисциплінарного розуміння наукового дискурсу, проте використання дефініції медіа щодо музики наразі не має достатньої теоретичної виваженості.

Оскільки в семіології мистецтва бракує спеціальних досліджень медіальних властивостей музики та типологічних класифікацій інтермедіальних зв'язків, що можуть виникати у семіотичному просторі творів даного виду мистецтва.

Проаналізувавши низку наукових робіт, зазначимо, що з потраплянням до мистецтвознавчого лексикону терміну «медіа» (чи «медіум» – в однині в англійській традиції або в морфологічній адаптації українською мовою: «медіа» у невідмінюваній формі, або множинний іменник «медії» у відмінюваній формі [див.: 300, с. 272–273; 355, с. 53]), ареал його застосування значно виходить за первинні межі вжитку і в новітньому

семіотичному тлумаченні поступово охоплює надзвичайно широкий спектр явищ, зокрема і музичних. Як наголошує Марія-Лаура Райан, він поширюється на семіотичну, матеріально-технологічну та культурну концептуальні сфери, до яких належать: «(а) телебачення, радіо та Інтернет (особливо WWW) як засоби масової інформації; (b) музика, живопис, кіно, театр і література як засоби мистецтва; (c) мова, зображення і звук як носії вираження (і, отже, як засоби художнього вираження); (d) писемність і ораторство як носії мови; (e) почерк, друк, книга і комп'ютер як засоби запису» [425, с. 1].

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 теоретичних позицій досліджень соціальних комунікацій, так і в осучасненій семіотичній інтерпретації мистецтвознавчих наук.

Тож, з одного боку, під поняттям «медіа» розуміється: «1) канал або система комунікації, інформації або розважальної індустрії; публікація або трансляція, яка несе рекламу» [416, с. 1]. 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]. Водночас, паралельно з цим, окремі дослідники дотримуються твердження, що «медіа також означає те середовище, в просторі якого виробляються, естетизуються та транслюються культурні коди» [344, с. 39].

Із семіологічної перспективи продовження цих роздумів нам вбачається, що застосування терміну *медіа* стає можливим щодо означення *будь-якого носія інформації – знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції генерування, трансляції, інтерпретації та обміну семіотичною інформацією (зокрема, і між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв, а також художніх та нехудожніх знакових систем).*

Згідно з цим, спираючись на основи семіотичного розуміння природи музичних знаків, мови, мовлення і мислення в їх дискурсивній єдності, видається цілком правомірним використання дефініції «медіа» щодо семіології музики. Оскільки, як пише М. Арановський, «будь-яка мова, зокрема і музична, є кодуючою системою, що призначена для передачі особливої інформації» [13, с. 92]. Тут універсальний «словник» музики, по-перше, є впорядкованим власною системою нотації, що спирається на іконічні методи кодування звуковисотності, метро-ритму, агогіки, динаміки, мелізматики та ін. за допомоги спеціальних письмових знаків. По-друге, він здатен передавати інформацію та художню образність у власний (звуковий, артикульований) спосіб, і по-третє, демонструє можливість втілення багатой палітри художньо-смыслових і культурних значень.

Про це переконливо пише вже тут згадуваний шведський вчений Ларс Еллестрьом, який на основі компаративного аналізу складових, притаманних різним арт-медіа (різним видам мистецтв), а саме: матеріальних (речовинних), сенсорних, часо-просторових та семіотичних модальностей [див.: 399, с. 14], доводить, що мовно-знаковій і виражальній системі музики властиві медіальні функції. Тобто такі функції, що несуть потенційну здатність до інтерпретації широкого кола культурно-знакових кодів та передачі інтерхудожньої образної інформації. Разом з тим, і традиційний погляд вітчизняного музикознавства, де у фокусі порівняльно-текстологічного та художньо-естетичного аналізу здійснюються дослідження проблематики синтезу і синестезії мистецтв, також підтверджує наявність розгалужених, різнорівневих міжмистецьких зв'язків.

Отже, спираючись на ці міркування, можна зазначити, що інтермедіальність виникає у ході трансляції та інтерпретації структурно-композиційних та художньо-виражальних елементів неспоріднених видів мистецтв в семіотико-семантичному просторі музичних творів.

Водночас, у контексті вищезазначеного треба підкреслити, що концептуальне обґрунтування теорії інтермедіальності (особливо,

інтермедіальності в музиці) перебуває зараз у стадії свого початкового становлення. Тому, в процесі її семіологічного розгортання у західному мистецтвознавстві спостерігаємо, почасти, її суголосність з традиційними концепціями синтезу і синестезії мистецтв. У результаті цього виникає певна термінологічна переобтяженість, подекуди плутанина і ряд протиріч в аналізі феномену інтермедіальності.

Все це наштовхує на дискусію з приводу наукової доцільності даних обґрунтувань у випадку, якщо вони не несуть нової візії, а спираються лише на більш осучаснений термінологічний апарат, нерідко з намаганням адаптувати раніше розроблені принципи інтермедіальних літературно-музичних кореляцій у зворотній спосіб щодо музики. Хоча, безумовно, не можна оминати увагою розроблені в західноєвропейській гуманітаристиці типології інтермедіальних відносин. Вони стали першими класичними взірцями для подальшого розвитку цього теоретичного напрямку і донині застосовуються у світовій літературознавчій (і, ширше, мистецтвознавчій) практиці.

Зважаючи на це, у межах даного підрозділу пропонуємо не вдаватися до деталізованого аналізу пропонованих добре відомими західноєвропейськими вченими класифікацій типологічних розгалужень інтермедіальних зв'язків у тій їх частині і позиціях, що безпосередньо не стосуються явищ музичного мистецтва. Тим більше, що майже всі ці оригінальні наукові джерела іноземними мовами перебувають у відкритому доступі, отримали відповідний огляд у попередньому розділі дисертації, а деякі з них є неодноразово згадуваними і знайшли якнайширшу презентацію у працях східноєвропейської літературознавчої школи. Тому надалі звернемось до окремих розвідок, що розкривають еволюцію наукового бачення семіотичної і художньо-естетичної специфіки функціонування музичної складової у медіальних процесах культуротворення.

Так, одним із найбільш життєдайних для майбутнього розвитку концепції інтермедіальності стали *компаративні дослідження* Стівена Пола

Шера. У розробленій ним типології, серед іншого, викристалізувалися та отримали обґрунтування два генеральних рівня інтервидової взаємодії – літератури в музиці (програмна музика) і, навпаки, музики в літературі. В останній групі мова йшла про три вектори презентації музики в літературі: 1) «verbal music» як словесного посилання чи художнього опису творів музичного мистецтва; 2) «word music» як звуконаслідувального омузичення словесного мовлення (за допомоги фонічних прийомів звукової організації – асонансу, алітерації тощо) та 3) виокремлення в словесних стилістичних фігурах аналогій до техніко-структурних особливостей музики (деякі види звукових і структурних повторів, т. зв. «художньо-словесна поліфонія» та ін.) [див.: 427].

Натомість, у подальших міркуваннях Вернера Вольфа з'являється вже відповідна специфічна термінологія та розлогіша класифікація. Тут було виокремлено два генеральних рівні інтермедіальних зв'язків літератури і музики – інтракомпозиційний та екстракомпозиційний, що окреслюють вузький та широкий підхід до семіологічного тлумачення явища інтермедіальності. Перший з них, «сфокусовано на участі більш ніж одного медіа у артефакті людської творчості» [431, с. 2–3], а другий, – стосується перетину умовних кордонів різних медіа, коли «такі трансгресії можуть виникати не лише в окремому творі або семіотичному комплексі, а й також є наслідком перехрещень або порівнянь між різними творами чи семіотичними комплексами» [432, с. 17].

Примітно, що основи розуміння складових рівня інтракомпозиційної інтермедіальності заклали саме типологічні схеми С. П. Шера (як про те особисто зазначає В. Вольф у статті з нагоди відзначення 65-річчя С. П. Шера [там само]). Тут, за оновленого тлумачення і в осучасненій термінології В. Вольфа, «verbal music» постає як «інтермедіальна тематизація (або експліцитна референція)», «word music» та програмна музика прирівнюється до «інтермедіальної імітації (імпліцитної референції)», а синтез музики і літератури, де народжується нова синтетична форма

(приміром, в опері або камерно-вокальній музиці), називається «плюральною медіальністю» [там само].

Продовження спроб вийти за межі локальних «кордонів» окремих видів мистецтв до загальної класифікації, що розповсюджувалася б на всі типи міжвидових зв'язків, виявляємо, зокрема, у працях Ірини Раєвської, де музика також знаходить своє семіологічне відбиття.

Спираючись на вузьке та широке бачення багатоступеневих процесів функціонування феномену інтермедіальності в мистецтві, І. Раєвська пропонує якісно розрізнені градації типологічних рівнів, а саме: 1) транспозиції або трансформації медіа (наприклад, це стосується кінематографічних інтерпретацій літературних творів та ін.); 2) комбінації медіа (опера, театр, кіно, комікси, ілюстровані книги, комп'ютерні чи звукові інсталяції, що також можна назвати «мультимедіа», «мікс-медіа», як зазначає І. Раєвська); 3) інтермедіальної референції (йдеться про посилання в творі одного виду мистецтва на твір іншого, приміром, в літературному тексті на фільм, у кінофільмі – на живописний твір, у живописі – на фотографічне зображення тощо) [421, с. 55].

Як бачимо, кожна з наступних пропонованих типологічних класифікацій вносить певні коригування і все більше прозорості та рельєфності в предмет інтермедіальних досліджень з тяжінням до поступового вибудовування загальнономистецьких типологічних концепцій. Однак, так чи інакше, наявні класифікації інтермедіальних зв'язків наразі залишаються вписаними в семіологічний контекст проблематики дослідження взаємодії мистецтв як одна зі складових її частин. Натомість, у нашій праці – навпаки, ставиться завдання *інтегрувати парадигму синтезу і синестезії мистецтв до більш широкої концепції інтермедіальності*.

Доцільність цього ми вбачаємо, з огляду на *семіологічне розуміння* категоріальної сутності феномену медіа, наше визначення якого кореспондується з думкою багатьох авторитетних науковців і постало на основі розвитку їхніх рефлексій. Оскільки, як було вказано раніше, в

широкому сенсі поняття медіа може бути застосоване щодо означення *будь-якого носія інформації, як художнього, так і нехудожнього семіотичного походження* (наприклад, математично-цифрового та ін.). Тому в розробці семіологічної концепції та типологічної класифікації інтермедіальності не можна оминати увагою питання *взаємодії кодів і текстів*, належних не тільки до мистецької, але й немистецької концептуальних сфер, що досі ще не були постульовані.

Відтак, на наше переконання, дискурс інтермедіальності постає як метатеорія й, відповідно, як метакатегорія відносно концепції синтезу і синестезії мистецтв, адже, окрім інтерсеміотичних зв'язків різних арт-медіа (тобто, міжвидових), має враховувати доволі значний спектр кореляцій між художніми і нехудожніми медіа, діючих в окремих артефактах сучасної музичної (і, загалом, художньої) творчості.

У цьому контексті зазначимо про важливість подальшого поглибленого розвитку семіотичного та естетико-культурологічного підґрунтя інтермедіальної теорії, мистецтвознавчі рамки для якої видаються дещо обмежувачими. І не тільки у зв'язку з потребою осмислення способів функціонування семіотичної інформації та прийомів екстрахудожньої природи в просторі мистецьких текстів.

На нашу думку, не можна звужувати розуміння інтермедіальних процесів у музиці тільки до загальних схем комбінацій арт-медіа (що простежуються, приміром, в опері) або ж осягнення лише явищ змістової референції, тематизації, посилянь чи транспозиції. Іншими словами, *семіологічний дискурс інтермедіальності* не локалізується у колі лише інтерпретологічних досліджень концептуально-сміслового «перенесення» конкретного твору в семантичне поле артефакту іншого виду мистецтва, що головним чином розвиваються в багатьох мистецтвознавчих працях узагальнюючого характеру.

Хоча вченими повсякчас і підкреслюється необхідність врахування як змістового, так і мовного контексту інтермедіальної взаємодії, однак

паралельно неодноразово зустрічаємо й думки на кшталт того, що «в інтермедіальності спостерігається не просто діалог мистецтв, а їхній переклад. Переклад тут розуміється не буквально, а як метафора, що означає процес інтерпретації, в межах якої міститься безліч відмінних один від одного текстів» [344, с. 41]. Стосовно цього вбачаємо, що у такий спосіб нівелюється значення мовних аспектів інтермедіальних кореляцій, прямі чи опосередковані (однак, не суцільно метафоричні) семіотичні наслідки яких мають місце бути (принаймні, в музиці) і потребують деталізованого аналізу та типологічної конкретизації.

Оскільки в контексті інтермедіальної теорії дискусія щодо музики точиться поки на рівні обґрунтування і доведення її медіальних функцій, зазначимо, що наразі типологічні класифікації музичної інтермедіальності не є семіологічно запропонованими. Тому питання, пов'язані із розробкою типології інтермедіальних проєкцій в музичному мистецтві, залишаються відкритими і потребують нових підходів.

Зокрема, як показує наш аналітичний досвід, без посилення семіологічних і культурологічних позицій теорії інтермедіальності та ґрунтовної підоснови з проведення і врахування результатів окремих вузькоспеціалізованих інтермедіальних досліджень, приречені також на невдачу і спроби створення наскрізних, універсальних для всіх видів мистецтв типологій інтермедіальних зв'язків. Адже вони презентують надто спрощений погляд на проблеми і семіотичну специфіку інтермедіальності, особливо в музиці, обмежуючись декларацією лише об'єктивно простежуваних міжмистецьких зв'язків.

На відміну від рівнів *генерування*, *трансляції* та *інтерпретації*, науковці обходять увагою можливість задіяння прихованих механізмів *семіотичного обміну* між художньо-знаковими кодами і текстами різних видів мистецтв, а також між кодами мистецьких і немистецьких знакових систем. Останні процеси, за нашими спостереженнями, мають місце бути в семіотичному просторі окремих музичних композицій, що ми плануємо тут

теоретично довести і розкрити в подальших розділах на емпіричному матеріалі з творів камерно-інструментального мистецтва України.

Згідно з вищезазначеним і враховуючи те, що складна знаково-сміслова цілісність сучасних музичних композицій вимагає впровадження нових теоретико-методологічних підходів її осягнення, постає завдання формування комплексного погляду на семіологічну концепцію інтермедіальності в музиці та її обґрунтування. З одного боку, вона би по-новому відкривала досі не сконститутовані принципи інтерсеміотичної взаємодії, а з іншого – органічно включала і в новому, медіальному ракурсі наукового висвітлення розвивала вже усталені позиції парадигми синтезу і синестезії мистецтв.

Також, у цьому контексті значно б поглибило розуміння феномену інтермедіальності та виявило б його багаторівневість теоретичне окреслення розгалуженої типології системи інтермедіальних зв'язків у музиці на основі аналізу міжвидового спектру різноманітних сполучень техніко-композиційних, структурно-сміслових, художньо-виражальних, програмно-номінативних елементів різних (арт-)медіа.

Отже, в семіологічному дискурсі інтермедіальності, насамперед, потребують детальної розробки питання класифікації видо-типологічної специфіки *медіальної взаємодії*. Йдеться про взаємодію в інтерсеміотичній площині мовно-знакових та художньо-виражальних комплексів різних видів мистецтв (що якнайширше презентовані в сучасній арт-практиці), а також про перетин художніх і нехудожніх семіотичних комплексів (технічних, ігрових, соматичних, психологічних кодів і «текстів» культури). Останні є вживаними, але наразі менш розповсюдженими в музичній творчості, а відтак, і в науковій літературі залишаються висвітленими не вповні або не висвітленими взагалі.

Розмірковуючи з цих позицій, найбільш загальним підходом до розробки *типології інтермедіальності в музиці* може слугувати такий, що спирається на аналіз принципів медіальної взаємодії знакових систем за

різними ступенями опрацювання семіотичного матеріалу. Йдеться про дослідження за а) мультисеміотичним / моносеміотичним, б) експліцитним / імпліцитним, в) координаційним / субординаційним критеріями способів: 1) вибудовування художньо-семіотичної цілісності музичних композицій; 2) функціонування в просторі музичних творів знакових кодів і стилістики (способів зв'язку засобів художньої виражальності й образності) музичного та екстрамузичного походження; 3) ієрархічної організації їх обопільного співвідношення-підпорядкування, відповідно.

Результати проведеного аналізу за наданими текстологічними критеріями дозволяють виявити три базових рівні медіальної взаємодії за принципами: *медіального синтезу*, *медіальної транспозиції* та *медіальної синергії*, кожен з яких буде детально охарактеризований нижче.

В основу принципу *медіального синтезу* покладено *експліцитний* спосіб утворення міжвидових зв'язків, що полягає у поєднанні, накладанні різних семіотичних рядів (музичного, вербального, візуального, пластично-хореографічного тощо). Утворена таким чином, а саме завдяки суміщенню семіотичних кодів, стилістичних прийомів та художньо-виражальних можливостей медіа різновидової природи, *мультисеміотична комбінація* складає художньо-естетичну цілісність нової якості.

Це характерне, по-перше, для т. зв. «старих інтермедіумів» (за Є. Шрьотером [428]) – творів *синтетичних* видів музичного мистецтва. До них належать історично-усталені сценічні жанри театральної музики, такі як: балет, опера, оперета, мюзикл, водевіль, з притаманним для них невіддільним злиттям семіотики музичної та екстрамузичної інформації у єдине дійство. По-друге, – інструментарій медіального синтезу складає основи варіантного компонування «нових інтермедіумів» [там само] – за нашими міркуваннями, *гібридних* різновидів жанрів нетеатральної музики, до яких можна зарахувати переважну більшість сучасних творів перформативної, мистецько-медійної спрямованості (перформанс, інструментальний театр, гешпінг). Тут, порівняно з творами синтетичних видів мистецтв, поєднання художньо-

знакових кодів різних символічних систем демонструє більшу пластичність їх сурядно-підрядної взаємодії, що у кожному окремому випадку індивідуально регулюється композиторським рішенням.

У камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть ці тенденції ілюструє поява розмаїття оригінальних гібридних ансамблевих творів, де взаємодія мистецтв та їхній семантичний взаємовплив у межах «ідеї концептуального синтезу» [365, с. 3] є важливим конструктивним і смисловим аспектом логіки композиції. Досліджуючи в таких музичних зразках ієрархічні рівні підпорядкування наявних семіотичних шарів, виявляємо два базових типи їх структурно-композиційного синтаксису, а саме: перебування контактуючих медіа в *субординаційних* (підпорядкованих) чи *координаційних* (рівноправних) зв'язках.

Так, характерними ознаками першого типу є присутність яскраво вираженої семіотичної *медіа-домінанти* (В. Вольф) – провідного семіотичного компоненту структуротворчого та художньо-виражального значення, що виокремлюється з-поміж інших медіа, котрі складають мультисеміотичну комбінацію, та демонструє високий рівень структурної та семантичної самостійності. При цьому формуються *субординаційні зв'язки*, де за превалювання музично-семіотичного ряду, «вкраплення» презентованих в тексті елементів позамузичного походження набувають підпорядкованого значення, а відповідно демонструють відмінні функціональні якості.

У цьому випадку паралельне «занурення» в інше сенсорне середовище (вербальне, візуальне) контекстно доповнює основну семіотичну лінію, контрастує, розосереджує, розбудовує програмно-асоціативні ряди, додає барвистості, видовищності, задає необхідного емоційно-енергетичного тону, акцентовано підсилює кульмінаційні епізоди.

Однак, введення інших семіотичних рядів, хоча і доповнює музичний контент важливими смисловими «обертнами», носить, переважно, ілюстративне значення, адже виконує допоміжну роль у розкритті задуму

композитора. Це ніяким чином не впливає на зміну нормативних жанрових показників музичних, зокрема і камерно-інструментальних композицій. Натомість, слугує якнайповнішому розкриттю та мультисенсорному сприйняттю композиторського ідейного рішення, що детально фіксується у нотних партитурах та авторських ремарках до них.

Разом з тим, у багатьох композиціях спостерігаємо й заплановану мобільність виконання, коли додаткові позамузичні компоненти можуть бути усвідомлено відокремлені, заздалегідь варіантно замінені чи, навпаки, семіотично «добудовані» у довільний спосіб (зокрема, і на розсуд або за ініціативою виконавців). Наприклад, суто музичний текст, що як медіа-домінанта вповні володіє автономними якостями у своїй художньо-естетичній та семіотичній цілісності (а відтак, має змогу самостійно транслюватися), може виконуватися і без декламації літературних предиктів, демонстрації відео-, фотозображень, світло-кольорових ефектів, використання комп'ютерної обробки в реальному часі, тих чи інших елементів виконавської театралізації тощо.

Тож, функціонування в музичних перформансах семіотичних кодів і стилістики іншовидового походження може відбуватися як на засадах їх чітко керованої заданості, так і семіотичної рухливості. З одного боку, це підкреслює їх важливе структуро- і сенсотворче значення, а з іншого, – наявна (в окремих п'єсах) можливість вільної інтерпретації або повного вилучення екстрамузичних компонентів вказує на рівень їх структурно-семантичної релятивності у субординаційних зв'язках із медіа-домінантою.

Останнє є головною відмінністю від гібридних ансамблевих творів другого типу, де превалюють не субординаційні, а *координаційні зв'язки*, що здебільшого є характерними для театроподібних зразків новітньої камерно-інструментальної музики.

Приміром, це стосується інструментального театру як різновиду перформативної творчості, де основоположного значення набуває видовищна складова – створення т. зв. «подвійної театралізованої реальності»

[255, с. 176], що відчутно зміщає акценти з музичного на театральньо-ігровий компонент. В цьому сенсі у самій жанровій природі камерно-ансамблевої музики закладені багаті можливості розгортання міжособної рольової взаємодії в ансамблевому колективі учасників музично-сценічної дії, що надає простір для інтенсивного експериментування.

Перебування у щільному зв'язку зі сценарно-театральними принципами розробки художньо-музичного матеріалу, введення окремих виконавських партій неінструментальної природи (нерідко провідних у змістовому плані) тут обумовлює суцільне «зрощення» у медіальному синтезі семіотики музичної та екстрамузичної інформації у неподільну спільність. Останнє є неодмінною запорукою існування творів інструментального театру як семіотичного та ідейно-концептуального цілого.

Відтак, у театроподібних жанрах сучасної камерно-інструментальної музики спостерігається орієнтація на рівноправну міжмистецьку взаємодію та відсутність виражених функціональних якостей, притаманних семіотичній медіа-домінанті (приміром, щодо її автономності відносно інших компонентів). У цьому разі відокремлення будь-яких семіотичних ланок музичного чи позамузичного походження веде до руйнування загальної композиційно-текстової цілісності та художньо-естетичної єдності, а отже є неможливим в гібридних композиціях даного типу.

За таких умов, використання інструментарію медіального синтезу стимулює динамічні трансформації жанрових структур. Поступово потрапляючи і закріплюючись в композиторській практиці, подібні інваріанти мультисеміотичних комбінацій досягають високого ступеня структурно-семантичної стійкості. А тому, здійснюють модифікаційний вплив на кількісні та якісні параметри жанрів камерно-інструментальної музики (про що буде також окремо зазначено у відповідному підрозділі з аналізу жанрових метаморфоз в українській ансамблевій музиці наприкінці ХХ – початку ХХІ століть).

Поряд з дослідженням *гетерогенних* структур нового гібридного типу, що утворюються за допомоги застосування інструментарію медіального синтезу в розмаїтих техніко-композиційних варіантах подвійного, потрійного (і більше) суміщення з музичним матеріалом іншосеміотичних рядів, існують й інші способи презентації в музичних текстах семіотики (і семантики) позамузичної інформації. А саме, окрім зазначеного вище експліцитного мультисеміотичного поєднання у нову синтетичну єдність, спостерігаємо й процеси відтворення вербальної, театральнo-драматичної експресії, пейзажної просторовості живопису, пластичності уявних скульптурних і архітектурних форм тощо у *гомогенних* музичних структурах.

Йдеться про оперування у творчій практиці принципом *медіальної транспозиції* у вибудовуванні художньо-семіотичної цілісності музичних композицій. В його основу покладено *імпліцитний* спосіб функціонування медіальних (міжмистецьких) зв'язків у *моносеміотичних* музичних структурах, що досягається шляхом *транскодування* семіотичної інформації.

На сьогодні термін «транскодування» інтенсивно застосовується в лінгвістиці, інформатиці та комп'ютерних науках. Його запозичення та подальша реінтерпретація у новому семіотичному і мистецтвознавчому ракурсі для нас є одним зі шляхів внесення авторських теоретичних пропозицій до семіологічної концепції інтермедіальності, зокрема, музичної.

Так, транскодування в комп'ютерному програмуванні означає процес перетворення файлу з одного формату (методу кодування) на інший. Це є доволі ресурсномісткою операцією, яка включає декілька етапів: «розпакування» потоку до кодованого джерела, його декодування, зміну розмірів і параметрів, зворотнє кодування та «пакування» в транспорт до потоку [див. прим.: 330].

Натомість, викладаючи сучасну лінгвістичну теорію перекладу, Вілен Комісаров відмічає, що «адаптивне транскодування – це різновид мовного посередництва, за якого відбувається не тільки транскодування (переведення) інформації з однієї мови на іншу (що має місце й при перекладі), але й її

перетворення (адаптація) з метою викласти її в іншій формі, що визначається не організацією цієї інформації в оригіналі, а особливим завданням міжмовної комунікації» [145, с. 48]. До слова, і щодо текстів «штучних» мов мистецтва Юрій Лотман зазначає про «ситуацію обопільної неперекладності» [192, с. 16] їх мовно-знакових структур. Оскільки їм підвладний не точний, а лише умовний «художній переклад», що орієнтований в результаті на «надання не вихідного, а деякого третього тексту» [там само].

Саме ці визначення і наукові бачення є найбільш близькими до нашого тлумачення такого інтермедіального явища як *транскодування в музиці*, що уявляється як художньо-семіотична інтерпретація музикою художньо-виражальних ознак та функцій інших арт-медіа, яка здійснюється за використання багатого виражального (звукообразного, звукозображального) потенціалу музики. Тобто, у широкому сенсі розуміється як інтерпретація (перетворення, акомодация, «привласнення», імітація, адаптація, асиміляція) художньо-виражальних прийомів і засобів одного виду мистецтва за допомоги семантичних та семіотичних можливостей іншого.

Тож, у цьому зв'язку цілком погоджуємося з думкою Каті Кребс про те, що «адаптаційні дослідження можуть багато чого запропонувати для аналізу медіації та рефракції, що стосуються як процесу, так і продукту ререйтингу («перезапису» – А. К.), оскільки більшість компаративних досліджень побудовані навколо осягнення обох» [412, с. 49].

Аналізуючи способи функціонування в просторі музичних композицій засобів художньої виражальності та образності неспорідненого видового походження, вбачаємо, що явище медіальної транспозиції щільно пов'язане з інтерхудожнім феноменом *синестезійної асоціативності*, що «є тим механізмом в музичній свідомості, за допомоги якого здійснюється кодування якостей предметного світу» [191, с. 88–89].

Маємо відмітити, що феномен синестезії мистецтв повсякчас перебуває у полі зору естетики і музикології. У творчій практиці сьогодення спостерігаємо як «нові моделі художнього мислення та естетичної рецепції,

розроблені в мистецтві Новітнього часу, вибудовуються на базі синестезійного сприйняття, що дозволяє сприймати художній образ цілісно, розпізнавати нові смисли завдяки синтезу інтелекту та інтуїції» [97]. У цьому контексті йдеться про оперування тими когнітивними моделями, які забезпечують міжчуттєву «асоціацію» різних видів мистецтв, що веде до своєрідної «концентрації “звукотворчої волі”» [191, с. 101], а відтак, – до «народження» звукообразних уявлень, формування специфічної «звукообразновідображальної дійсності» (за Є. Назайкінським [230, с. 149]).

Як категорія музичного мислення, звукообраз носить синестезійне навантаження і являє собою, за висловом Б. Асаф'єва, «деяку суму “символічних” інтонацій (звукокомплексів)» [11, с. 207], що уособлюють процеси семіотичного перетворення, «розчинення» позамузичного «німого» змісту в музично-звукових структурах. Досліджуючи задіяні перцептивні та продуктивні властивості художньо-музичного мислення на шляху семіотичного моделювання звукообразів, М. Арановський зазначає, що «екстрамузичний духовний імпульс “переходить” у звукове “тіло” музичної структури за допомоги багатьох стадій (рівнів) ототожнення» [9, с. 122]. Продовжуючи ці роздуми, Н. Рябуха виділяє три сфери функціонування звукообразу в текстах музичної тканини, а саме: «звуковий (фонічний), інтонаційний та тематичний» [288, с. 184].

Таким чином, у ході розробки цієї проблематики науковці-музикологи дедалі більше віддаляються від образно-метафоричного вживання поняття звукообразу та одностайно резюмують наявність як семантичного, так і синтаксичного (мовно-виражального) рівнів його функціонування в музиці як специфічного «художньо-інформаційного коду» [там само, с. 185].

Саме семіотична площина наслідування музикою окремих художньо-виражальних функцій, «транспонованих» з неспоріднених видів мистецтв, цікавить нас перш за все, оскільки семіотичні «відбитки», що проявляються в результаті оперування принципами медіальної транспозиції, є «непроявленими», імпліцитними. Натомість, тематичні вектори, зазвичай, є

експліцитно увиразненими. Приміром, це стосується наявних програмних посилань на втілювані в творах музичного мистецтва образи оточуючого природного і предметного світу життєдіяльності людини, або ж на художні артефакти неспоріднених видів мистецтв.

Разом з тим відмітимо, що для позначення останнього явища в теорії інтермедіальності використовується термін *«ремедіація»*, запозичений з галузі екології та охорони довкілля. У своєму первинному формулюванні поняття *«ремедіація»* вживається синонімічно до поняття *«рекультивация»* щодо характеристики способів відновлення природних ресурсів навколишнього середовища (remediation – *«відновлення»* [див.: 424]). Як не дивно, саме ця дефініція виявилася напрочуд влучною і підхожою для інтермедіальних студій як за спільнокореневістю, так і у смисловому розумінні.

Так, Джей Девід Болтер і Річард Грусін пишуть, що ремедіація в сучасній художній (зокрема, і розважальній, цифровій) культурі – це дуже розповсюджене явище *«перепрофілювання»* або *«репрезентації одного медіума в іншому»* [394, с. 45]. Мається на увазі *«запозичення»* програмних концепцій з одних медіа (сюжетів, персонажів, образів, окремих драматургічних ліній) та їх повторне використання, реінтерпретація у медіа інших знакових систем. Таким чином, як зазначають автори, *«медіа відновлюють («remediate» – А. К.) своїх попередників»* [там само, с. 46]. До того ж, окрім перенесення у іншовидове семіотичне середовище, взаємозв'язки нового тексту зі своїм передтекстовим джерелом доволі часто презентують розмаїтий спектр концептуально-смислових модуляцій – це може бути як класичний рیمейк (своєрідне перевидання старого у новішій, більш осучасненій версії), так і надання цілком антагоністичної у змістовому сенсі візії. За цих умов, як влучно відмічає Крістер Йоханссон, *«старі та нові медіа оживають і перетворюються на учасників медіа-історичної драми про владу над культурою»* [404, с. 388].

Минаючи детальний аналіз програмних інтенцій сучасної композиторської творчості (про що йтиметься в наступному підрозділі), зазначимо тут, що використання прийомів ремедіації та увиразнення новоутворених інтерхудожніх зв'язків за допомоги *паратекстуального програмування* (назв композицій та їх частин, епіграфів, будь-яких додаткових ремарок) звертає на себе увагу не тільки змістовим аспектом міжмистецьких кореляцій. Адже перебування у щільному семантичному зв'язку з референтами інших художньо-семіотичних систем надає подальший імпульс внутрішнім мовно-виражальним модифікаціям в музиці, а отже, зі значною вірогідністю вказує на можливу присутність медіальних транспозицій.

Ідеться про відтворення різновидових стилістичних прийомів шляхом транскодування семіотичної інформації, що дозволяє втілити ефекти просторової (пейзажно-плєнерної, пластичної), риторичної експресії семіотико-виражальними засобами музики. Висвітлення особливостей цього процесу виявляє, що на мовно-музичному рівні зіставлення та ототожнення позамузичних стилістичних прийомів здійснюється за техніко-композиційного оперування багатими звуковиражальними ресурсами музики. Потенціал розкриття останніх (за допомоги звуковисотних, інтонаційних, гармонійних, метро-ритмічних, динамічних, фактурних, тембральних, артикуляційних засобів, прийомів поліфонії, сонористики, мікрохроматики, «озвученого мовчання» та ін.) спрямований на здобуття синестезійного перцептивного ефекту. Він створює акустичну ілюзію художньо-семіотичної еквівалентності – ніби «перенесення» в аудіальний простір музичних композицій тих виражальних прийомів і функцій, які первинно носять іншовидове походження та знаковий спосіб художньо-матеріального втілення.

Так, протягом історії розвитку музичного мистецтва було розроблено спеціальний арсенал художньо-виражальних засобів (що і донині постійно поповнюється), здатних викликати певні звукосимволічні враження. Йдеться

про створення «своєрідних фантомів-відбитків» (О. Кодьєва) зримих образів, що виринають із набутого особистістю образного і семіотичного тезауруса культурно-асоціативної пам'яті. У результаті, ніби «без особливих зусиль реципієнта “сама собою” вимальовується звукова чи словесна (не кажучи вже про живописну чи скульптурну) картина за індивідуальними – хоча в межах певного діапазону – асоціаціями, яким цілеспрямовано дав поштовх автор твору, особливими формами об'єднавши звуки» [135, с. 24].

Наприклад, зв'язок інструментальної музики з мовленнєвим досвідом можна простежити на рівні синтаксичної (у т. ч. й інтонаційної та ритмічної) логіки її організації. Зокрема, дослідження у сфері темпоральної протяжності музичних «речень» виявляють цікаву закономірність. Як пише Є. Назайкінський, «в середньому довжина музичних фраз (за кількістю звуків) збігається з довжиною мовленнєвих фраз, що дорівнює шести-семи складам» [230, с. 265]. Наведемо також відомі ще з доби бароко композиційні прийоми музичної риторики, де напрям руху мелодійної лінії, висхідні чи спадаючі зчеплення інтервальних побудов, а також повтори, паузи мали символічно-образне значення. Приміром, згадаємо такі риторичні формули музичного синтаксису як «interrogatio» (висхідна секунда = питання), «exclamatio» (висхідна секста = вигук) та багато інших, що використовувались у символіці музики Й. С. Баха [див.: 243, с. 16–22]. Вони народились з інтонаційних аналогій слова і мотиву, природнього та інструментально-музичного мовлення, відповідно, та розширили уявлення про комунікативні властивості і семіотичні можливості музичної лексики.

Одночасно, слугує моделюванню квазі-риторичних, квазі-декламаційних ефектів у музиці активізація художніх функцій рольової диференціації (лейт)-тем, мотивів, музичних фраз, увиразнення почергової ігрової взаємодії окремих інструментально-ансамблевих партій тощо. Вибудовування за цим рольовим принципом музичних «реплік» умовних «героїв», а саме їх образне співставлення, взаємонакладання, узгодження або протиставлення, синтаксичне відділення паузами (у різноманітних

інтонаційно-діалогічних моделях-ситуаціях: запитання – відповідь, питання – мовчання, перерваного діалогу, оклику тощо), створює специфічні умови для розгортання певної «сюжетної» лінії музичних подій у різних площинах музичних структур. Відтак, «внутрішня театралізація наповнює твір “образами” дійових осіб, створюючи ігрову картину в уяві слухачької аудиторії» [255, с. 176].

Серед іншого, також існують різноманітні історично-усталені прийоми музичної виражальності, які традиційно застосовуються щодо аудіальної інтерпретації зображальних ефектів.

Так, відзначимо, що застосування звукових відлунь, зависаючих фермат, фонічних «пустот» – якостей, притаманних окремим інтервалам, асоціюється з повітряною стихією або просторами гірських пейзажів (особливо, вкупі з імітацією звучання альпхорна чи трембіти). Короткі ладо-інтонаційні поспівки у високому регістрі – з цвіріньканням пташок, весняними ландшафтами, сходом ранішнього сонця. Стрімкі арпеджовані пасажі «шістнадцятими» чи «тридцять другими» тривалостями або, навпаки, тріольний коливальний рух у темпі *moderato* створюють стійкі звукообрази невпинної течії лісових струмків чи помірного плескоту морських хвиль, неквапливого погойдування на них човна, відповідно. За фонічного відтворення ефектів дзвонності в музичних композиціях в уяві можуть виникати замальовки з традиційного давньослов'янського побуту, образи пам'яток християнського зодчества. Використання ладів пентатоніки найчастіше викликає враження музично-топонімічного опису країн Східної Азії тощо.

Відмітимо, що наявні техніко-конструктивні і семіотико-виражальні способи звукомодельовання піддаються безперервному оновленню. Особливо в останні десятиліття спостерігаємо дуже інтенсивне експериментування з можливостями «багатокоординатної організації музичного простору, що містить у собі горизонталь, вертикаль та глибину (рельєф, фон, звукові шари)» [260, с. 294]. Повноцінне розкриття цієї «тривимірності» музичного

середовища, зокрема, і завдяки використанню сучасної композиторської техніки (мікротонної альтерації, сонористичних тембрових співзвуч, поліпланових фактурних розшарувань, статичних або динамічних пульсуючих звукових «хвиль») досить часто слугує передачі глибини, гармонії або хаосу космічних сфер, навіює есхатологічні настрої у відображенні «апокаліптичних» картин або викликає «відчуття “живої” статички» [81, с. 8], аналогії зі східною екзотикою філософських трактатів, міфів, поезії тощо.

Безумовно, окрім стадії первинно-статичної текстової фіксації, власне саме втілення художніх образів у динамічній музично-звуковій якості потребує подальшого виконавсько-інтерпретаторського осмислення-розкодування композиторських схем, у т. ч. за допомоги палітри типів музично-виконавської артикуляції та розмаїтих градацій інтонаційного, динамічного, агогічного тощо нюансування (про що буде окремо зазначено у відповідному підрозділі). У підсумку, це здійснює естетичний вплив на перцептивні структури слухацької свідомості та, вкупі, складає той комплексний результат, коли «за декілька секунд чи хвилин – можемо обігти “поглядом–слухом” всю споруду, панораму, архітектурний ансамбль, пейзажі, що змінюються на шляху, отримати горизонтальну послідовність музичних “подій”» [230, с. 163].

Таким чином, на вищезазначених прикладах можемо спостерігати, як за допомоги транскодування семіотичної інформації відбувається транспозиція (перенесення) виражальних ознак і функцій одних медіа в семіотичне середовище інших (в даному випадку – музичне середовище). Тут вони постають у перетвореній формі, однак, функціонуючи в музичній структурно-семіотичній оболонці і, відповідно, за законами музики, забезпечують розпізнавання характеру і змістового обсягу закладеної інтерхудожньої інформації (літературної, зображальної, пізнавальної тощо). І хоча іншовидова семіотика безпосередньо не бере участь у процесах медіальної транспозиції, все ж таки варто підкреслити наявність опосередкованих

семіотичних наслідків їх перетікання. Адже музика повсякчас розширює, пристосовує, адаптує свої техніко-виражальні можливості задля звуконаслідувального, звукозображального відбиття подвоєного інформативно-сміслового навантаження, що супроводжує міжвидові проєкції.

За умов такого інтермедіального розширення мистецької реальності музичні жанри отримують додаткове художньо-семантичне «забарвлення», а відтак, в окремих випадках спостерігаємо і модифікацію їх типових жанрових ознак. Повсякчас у жанрово-типологічній системі музики з'являються нові інваріанти т. зв. «омузичених» жанрів літератури (наприклад, музична легенда, казка, новела, хроніка, містерія, есе, притча, фрагмент) або зображального мистецтва (музичний диптих, триптих, портрет, пейзаж, замальовка, картина, фреска, натюрморт, ескіз, етюд тощо). Одночасно з цим відбуваються процеси утворення оригінальних кросжанрових паралелей (приміром, соната-феєрія, соната-диптих, соната-діалог та ін.). На нашу думку, все це є свідченням і прямим результатом дії принципів медіальної транспозиції, вплив якої на процеси поступового семантичного зближення у міжвидовій площині жанрових перехрещень є очевидним.

Втім, як показує наш аналіз, дослідження сутності процесів медіального синтезу та медіальної транспозиції остаточно не вичерпують розуміння медіальних властивостей музики та не розкривають повністю глибинних граней феномену музичної інтермедіальності. Йдеться про наявність ще одного імпліцитного рівня інтерсеміотичної взаємодії, що у інтермедіальному ракурсі дослідницького розгляду досі не отримав свого висвітлення (зокрема, і щодо вітчизняної камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть).

Значно поглиблює розуміння феномену інтермедіальності в музиці застосування в композиторській практиці принципу *медіальної синергії*. В його основу покладено *імпліцитний* спосіб функціонування медіальних зв'язків у *моносеміотичних* музичних структурах, що досягається шляхом «перекодування» семіотичної інформації.

Останнє реалізується із впровадженням специфічного механізму семіотичного *обміну* чи *шифрування*, коли структурування музично-текстового матеріалу відбувається за імпліцитної участі семіотичних кодів будь-яких інших знаково-символічних систем та/або за зразком конструктивних схем, належних до текстів культури неспорідненої художньої чи нехудожньої знаково-видової природи. У такий спосіб відбувається синергійне проникнення та «імплантація» іншосеміотичних кодів у мовно-знакову систему музики, тобто здійснюється семіотичне «перекодування» мови музичного мистецтва за допомоги семіотичних кодів інших медіа.

Щодо цього варто підкреслити наявність суттєвої різниці в дії медіальної синергії від двох інших медіальних принципів – синтезу та транспозиції, які розглядалися раніше. Адже мається на увазі застосування такого способу медіальної взаємодії, де контактуючі медіа не стільки поєднуються у нову полісеміотичну спільність або постають у музичному варіанті їх художньо-семіотичної інтерпретації, скільки включаються одне в одного, перетинаючи семіотичні кордони мов мистецтва. І якщо медіальний синтез передбачає накладання семіотичних рядів різних медіа, а транспозиція веде до умовного перенесення та функціонування неспоріднених медіальних ознак за законами музики у її семіотичному полі, то при медіальній синергії – навпаки, музика починає функціонувати за законами інших медіа. Відтак, «перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває нового смислу» [274, с. 22].

Прикладом такої синергійної медіальної взаємодії слугує давня традиція введення в тексти музичних композицій своєрідного «лейтмотиву “Я”» (Г. Ганзбург [55]) – *звукомузичних монограм*. Здебільшого, це зашифровані у звуках ініціали або скорочені імена чи прізвища митців, інші абрєвіатури, інколи окремі фрагменти вербального тексту. Вони постають як символічні авторські знаки чи підписи (сигнатури), позачасові композиторські послання або, навпаки, тегоу-посилання на творчість митців-попередників.

Інтермедіальні монограми виникають у процесі перекодування мови музичного мистецтва, зазвичай, шляхом зіставлення знаків абетки зі знаками спеціальної літерної нотації з метою їх подальшого введення в мовні структури музики. Відтак, спостерігаємо перехід графіки писемної мови в нотну графіку, коли певній літері абетки (за якою закріплена конкретна фонема природної мови) відповідає латинська літера або сполучення літер, що означають певну ноту музичного звукоряду.

Тож, як пише О. Сурмінова, «з точки зору семіотики музичній монограмі, з одного боку, властиві якості іконічного знаку (співвіднесення подібності між знаком та об'єктом); з іншого боку, монограмі притаманні риси символу, і в цьому сенсі вона володіє значними смисловими потенціями» [319, с. 286]. З огляду на це, погоджуємося з думкою, що «пізнання духовного шару музики, кероване і спрямоване ієрархією текстових структур, являє собою процес перекодування одних значень в інші – більш високого порядку» [12, с. 317], коли «разом зі зростанням структур (відповідно їх ієрархії чи типу деривації) зростає і обсяг значень, досягаючи граничних величин» [там само].

Наприклад, Йоган Себастьян Бах особисто використовував монограму свого прізвища в циклі «Мистецтво фуги», Месі h-moll. Як ми знаємо, «BACH» у літерній нотації дорівнює звукам сі-бемоль, ля, до, сі. В подальшому й аж до теперішнього часу різні композитори неодноразово зверталися і звертаються до цієї монограми (приміром, Р. Шуман, Ф. Ліст, М. Рeger, Ф. Пуленк, А. Веберн, А. Пярт). У такий спосіб вони віддають данину пошани генію барокової музики у власних «творах пам'яті», разом з тим, вбачаючи у цій монограмі набагато більше – закодований у звуках «символ хреста».

Серед багатоманіття існуючих монограм, що інтонаційно уособлюють ті чи інші композиторські персоналії, згадаємо «EsCH» (мі-бемоль, до, сі), де закодовані початкові літери прізвища Франца Шуберта, «DEsCH» (ре, мі-бемоль, до, сі) – монограма з ініціалів імені та прізвища Дмитра

Шостаковича, «АВ» (ля, сі-бемоль) – Альбана Берга, «EsG» (мі-бемоль, соль) – Софії Губайдуліної.

Окрім принципів літерної нотації, існують й інші розповсюджені способи творення музичних монограм, що ґрунтуються на змішаних принципах селекції. Зокрема, досить вигадливо на основі довільної комбінації знаків літерної нотації з транслітерованими складами сформована монограма Митрофана Бєляєва – «ВLаF» (сі-бемоль, ля, фа) або монограма Анатолія Лядова – «LаDoF» (ля, до, фа), де використаний прийом т. зв. «літерофонії» (Ю. Холопов) – фонетичної близькості складів прізвища композитора до назв звуків [див.: 55; 319; 348, с. 326–329].

Долають деякі синтаксичні обмеження окреслених вище способів музичної криптографії ті алгоритми, які надають розширені можливості щодо суцільного охоплення усіх літер абетки, а отже мають функціональний інструментарій для повноцінного перетворення будь-якого слова, словосполучення чи доволі протяжних текстових повідомлень у музичні звуки, мотиви, фрази, речення.

Так, музикології відомі як методи заміни однієї літери декількома нотами, так і навпаки – відповідності декількох літер одній ноті (т. зв. «французький алгоритм») із симетричними та асиметричними ключами їх кодування–декодування (про що докладніше у схемах [див.: 390]). Це вельми підсилює ефект прихованого сенсу, подвійного послання, що може бути виявлено лише при ретельному фаховому опрацюванні та, здебільшого, за умов володіння певним ключем-«підказкою». Адже, коли наявні криптограми постають в музичному тексті «ритмізованими та артикуляційно обробленими, озвучені літери вже нічим не відрізняються на слух від довільно створених мотивів (тим паче в серійних чи тематично мотивованих звукових послідовностях). Цим принципово вирішується питання з доречності входження в музику елементів звукової випадковості, привнесених позамузичною логікою літер» [348, с. 326].

Окрім прихованих семіотико-лінгвістичних моделей в музичній творчості нерідко використовується *числові принципи* структурування музичної інформації. Символіка чисел тут може перебувати у безпосередньому зв'язку з літерними принципами, коли кожній літері абетки надається номер, за яким вираховується відповідний звук. Крім того, введення числових принципів може бути свідченням вияву тотального «поліструктуралізму» (Ц. Когоутек) в музиці. Адже нерідко у процесі її створення «завчасно вигадуються формули, математична схема, графіки (графічна, стохастична та алгоритмічна музика), встановлюються синтетичні організуючі числа, транспозиційні “шахові” таблиці і т. ін» [134, с. 164].

Із подальшим розвитком технологій мистецтва у процесі багатоступеневого удосконалення та «доведення до абсолюту» даних методів перекодування музично-звукового ряду за допомоги математично-числових (зокрема, і геометричних) розрахунків з'являються все нові й нові, але не механічні, а вже автоматизовані методи програмно-числової організації та запису музичного матеріалу за допомоги спеціальних комп'ютерних програм.

Відтак, спостерігаємо, як у результаті медіальної синергії неспоріднених кодів мистецького та позамистецького походження, числові і програмні коди проникають в музику і, формуючи її структури, продовжують функціонувати за генетично притаманними їм законами, але вже в нових художньо-семіотичних умовах – музичних.

За цим принципом, ігрові та соматичні коди і «тексти» культури також здійснюють вплив на техніко-конструктивне моделювання музичних композицій (що підтверджують наші емпіричні розвідки, які будуть викладені у наступному розділі дисертації). В процесі такої синергійної інтеграції сумується ефект медіальної взаємодії, що внутрішньо трансформус і переводить новоутворені мовно-знакові та художньо-образні структури музики у новий якісний стан їх семіотичного та художньо-естетичного функціонування.

Саме це і складає підґрунтя унікальності феномену медіальної синергії, яка виникає у взаємодії як мінімум двох семіотичних кодів і лише у ситуації їх моносеміотичної презентації, що порівняно з принципами медіального синтезу і транспозиції окреслює більш поглиблений тип медіальної взаємодії. Адже, незважаючи на імпліцитний (ніяким сенсорним чином не увиразнений для слухацько-глядацького сприйняття) характер присутності семіотичних кодів неспоріднених медіа, саме вони задають конкретний напрямок розгортанню музичних структур, справляючи вирішальний вплив на зміну ієрархії обопільного співвідношення-підпорядкування у бік підрядності музичної семіотики, що піддається «перекодуванню».

Таким чином, з точки зору теорії інтермедіальності розгалужені інтерсеміотичні зв'язки в музиці отримують абсолютно новий ракурс наукового висвітлення – семіологічний. З огляду на доведений факт існування явища музичної інтермедіальності у трьох семіотичних іпостасях її функціонування, він об'єднує у єдиній системі типологічної класифікації різноманіття існуючих проєкцій на основі виокремлених принципів медіального синтезу, транспозиції та синергії. Останні відображають багатовимірні процеси семіотичної інтерференції, а саме окреслюють способи і наслідки медіальної взаємодії семіотичних комплексів художніх і нехудожніх знаково-символічних систем в музиці [див.: 163].

Отже, у підсумках зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть світоглядно-культурний універсалізм музичної естетики знаходить своє яскраве відображення у полілозі музичної та екстрамузичної інформації, що набуває вирішального семіотичного та концептуально-сислового значення у механізмах художнього мово- та видоутворення. Вказані тенденції спрямовують розширення логіко-понятійного апарату сучасного музикознавства до поліметодологічних векторів як дискурсивного синтезу дослідницьких парадигм, що наближає до усвідомлення медіальних властивостей музики та інтермедіальної специфіки семіозису музичної творчості.

Тому, розмірковуючи з культурсеміотичних позицій, вбачається цілком правомірним застосування терміну «медіа» щодо музики, мовно-знаковий комплекс якої демонструє здатність до трансляції та інтерпретації не тільки багатой палітри культурно-сміслових значень, але й широкого кола культурно-знакових кодів, а також передбачає наявність дієвого механізму обміну художньо-семіотичною інформацією, що підтверджує присутність 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 медіального синтезу* стилістико-технологічних і виражальних можливостей музики та інших медіа як довільного поєднання різних семіотичних рядів;
- 2) *моносеміотичний спосіб*, в основі якого закладено: принципи *імпліцитної медіальної транспозиції* або *медіальної синергії*, що у першому випадку передбачає транскодування художньо-виражальних ознак і функцій інших медіа за допомоги семіотичних і семантичних можливостей музики, а у другому випадку – «перекодування» семіотики музичної інформації за допомоги будь-яких семіотичних кодів інших мистецьких і позамистецьких знаково-символічних систем.

Відтак, структурування музичної матерії у складноорганізовані з семіотичної точки зору тексти з «нарощеним» інформаційно-смісловим 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.

2.2. Семіозис композиторської творчості у камерно-інструментальному мистецтві: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри

На межі XX–XXI століть під впливом загальнокультурних, історико-контекстуальних факторів розвитку мистецьких процесів сформувався принципово новий тип музичного мислення, що спричинив трансформацію естетико-художніх і жанрово-стильових орієнтирів та кардинальне оновлення музичної лексики українських композиторів. Спрямованість еволюції структурування музичної матерії (в аспектах музичної конструктивності та сенсоутворення) від елементарного до складного і більш досконалого поєднання елементів у складноорганізовані тексти справляє значний вплив на розвиток форм і змістів сучасного музичного, зокрема і камерно-інструментального, мистецтва.

З огляду на наявність специфічних ознак художньо-знакової синергії традицій та інновацій, складний перебіг процесів індивідуалізації композиторської мови наприкінці XX – початку XXI століть актуалізує проблематику теоретичного осмислення принципів вибудовування структурно-сислової та естетичної цілісності музичного матеріалу. Адже полістилістичні пошуки музичної творчості, сценарність, драматургічність музичного мислення, а також суміщення техніко-композиційних та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв повсякчас веде до розширення обріїв музичного простору.

У цьому зв'язку виникає питання: які базові композиторські стратегії кодомовного та смислового моделювання цьому сприяють?

Дослідження логіки і семіології творчого процесу виявляє наявність інтертекстуального та інтермедіального аспектів народження креативних ідей на інтрасеміотичному (внутрішньомузичному) та інтерсеміотичному (міжвидовому) «прикордонні». Саме інтертекстуальність та інтермедіальність, на нашу думку, є універсальними авторськими стратегіями музично-семіозисного мислення, яке «породжує, структурує,

осмислює та інтерпретує музичні структури й утворює неповторний музично-естетичний простір діалектики естетичних почуттів та знакових структур, логіки та емоцій, естезису та семіозису» [124, с. 248].

Осягнення ключових засад цих стратегій композиторської творчості дозволяє не тільки усвідомити передтекстові витoki мистецького задуму, але й з'ясувати основні конструктивно-змістові «вузли», принципи і проблеми організації музично-текстової інформації, увиразнити особливості авторського методу, естетики, стилю і техніки сучасного музичного письма. Зрештою, все це надає можливість обґрунтувати семіотичний вплив явищ інтертекстуальності та інтермедіальності на розвиток музичного, зокрема і камерно-інструментального, мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть [див.: 166].

«Аналізуючи стильову множинність (чи просто множинність, змінність, калейдоскопічність) та полілогічність, притаманні сучасній музиці, залученій до глобалізаційних круговертей, мусимо звернутися до головного засобу їх втілення у звуковому матеріалі – інтертекстуальності», зауважує Б. Сюта [322, с. 32]. Дійсно, на межі ХХ–ХХІ століть інтертекстуальність творчого мислення не втрачає свої чільні позиції як одна з ключових авторських стратегій структурно-сміслового моделювання художньої єдності творів музичного мистецтва.

Сьогодні, за словами Євгена Станковича, повсякчас відбувається композиційна інтеграція жанрово-стильових ознак різних епох, коли в руках митця весь попередній «арсенал накопичених засобів майстерно переплавляється, перемішується у палітрі синтезу, що є основою для вироблення свого, суто індивідуального» [194, с. 113]. Акумуляовані минулими поколіннями ресурси надають постмодерним митцям нечувану свободу вибору та можливість на власний розсуд «маніпулювати» різними стилями, прийомами, ідеями, своїм та чужим музичним матеріалом тощо. «Я за своєю суттю композитор-інтегратор», – так інтерпретує особливості власного музично-творчого мислення Юрій Іщенко [там само, 366]. Під цими

словами, напевно, підписалася би більшість сучасних митців як старшої, так і, особливо, молодшої генерації.

«Зміст мистецтва – ідеальна, суб'єктивна реальність», пише О. Руч'євська [285, с. 70] і, прагнучи створити власну ідеальну реальність, композитори у прямий або прихований спосіб часто вдаються до своєрідної стильової «гри», що надає відчуття подолання стильових бар'єрів або перебування поза будь-яких часо-просторових координат. Відбувається «взаємне накладання розмаїтих стильових домінант через їхнє цитування й діалог (полілог)» [96, с. 187], який розгортається у декількох концептуальних, проблемно-тематичних площинах.

По-перше, це гра стильових «перевтілень» або зіставлень, коли постмодерний автор імітує, немовби «приміряє» іншу манеру музичного висловлювання, «вбирається» у стильові «маски»-образи звукового світу попередніх епох.

По-друге, використання прийомів стилізації може ставати засобом відсторонення або «втечі» самого автора від неоднозначних, іноді трагічних реалій нинішнього часу, а затим, бути свідченням т. зв. «спокуси ностальгією» (С. Московічі) – естетичного суму за оспіваною гармонією і красою минувшини. У такий спосіб відбувається рух ніби у зворотному напрямі: від авангардних художньо-стилістичних течій «нової складності» до усталеної «простоти» вивіrenих і зрозумілих пересічному споживачу академічних мовно-стильових норм класики.

По-третє, це також можна розцінити як погляд сучасної людини на давню (прадавню) історію, культуру і мистецтво, відображений крізь семіотичні абстракції музично-стильової палітри.

По-четверте, за допомоги складання колажу різностильових уривків композитори нерідко намагаються створити картину не минулого, а сьогоdnішнього світу – нескінченно різноманітного, мультикультурного, багатомовного, полімодального, яскравого і суперечливого, тобто такого, що охоплює всі альтернативні течії, напрямки, стилі, погляди та естетичні смаки

разом. «Чому би у такому варіанті не запропонувати сучасне мистецтво для розгляду майбутнім поколінням?», – замислюється Володимир Зубицький [195, с. 355].

Треба зазначити, що прямуючи до втілення своїх ідейно-образних концепцій, митці не тільки користуються семіотичними можливостями стильового «словника», накопиченого попередніми культурно-історичними епохами, але й повсякчас доєднують до свого авторського матеріалу «чужі голоси». Останнє відбувається за допомоги інтертекстуальної стратегії організації музичних структур.

У цьому контексті осмислення специфіки функціонування явища інтертекстуальності загострює дослідницьку увагу на феномені семіотичного віддзеркалення в музичних композиціях як загально-стильового, так і чужого авторського досвіду – текстового. Це значно поглиблює розуміння діалогічності явища інтертекстуальності у всій багатоаспектності його проявів. Оскільки, включаючи в музичні композиції інтертекстуальний компонент, композитор до певної міри моделює, «породжує» не тільки діалог епох, світів, жанрових систем, стильових і стилістичних шарів, але, передусім, діалог музичних текстів та мистецьких персоналій.

Увиразнює семіотичні аспекти творення подібних діалогічних паралелей висвітлення мовних принципів вибудовування інтертекстуальних зв'язків. Вони реалізуються за допомоги техніко-конструктивних засобів музичної полістилістики, а саме, згаданого раніше прийому стилізації, а також ремінісценції, алюзії, цитації, колажу та інших способів міжтекстової асиміляції. Окреслені процедури текстотворення демонструють різні модифікаційні ступені опрацювання чужого музичного матеріалу, що може зачіпати без винятку всі текстові параметри – жанрові, стильові, мелодико-тематичні, фонологічні, образно-інтонаційні, фактурно-гармонійні тощо.

За результатами нашого дослідження процесів художньо-організаційного характеру, зокрема, творчих мотивацій звернення композиторів до інтертекстуальної стратегії, можна вказати на той факт, що

нерідко інша творча індивідуальність з її колом ідей, втілених у музично-мисленнєвих формулах, ідентифікується як значуща постать (в культурно-мистецькому і духовно-світоглядному сенсі) для якогось композитора. «Цитати – це культурні посилання, звернення до думок-знаків видатних геніїв минулого», каже Ігор Щербаков [196, с. 268].

За цих умов складається ситуація, коли авторитет творчої волі однієї особистості передує ідейному задуму музичного твору іншої. У наочний спосіб це можна спостерігати на прикладах численних музичних посвят, т. зв. творів-метогу, які є своєрідними епітафіями автору і часу, що пішов разом з ним. Таким чином, своя оригінальна авторська музика стає немовби коментарем до чужої творчості, зв'язок із якою підкреслюється інтертекстуальним шляхом. В інших випадках, включення елементів цитатного, алюзійного матеріалу може слугувати композиторам за коментар, але вже до власної думки. У цьому разі, ціннісне музичне висловлювання одного автора складає вагому підтримку або доповнення творчим міркуванням іншого.

Аналогічний ефект примноження сенсів набуває ще більшого посилення у ході оперування декількома текстуальними джерелами одночасно, що може увиразнювати бажання композитора створити семіотичний простір перехресної взаємодії, зближення або віддалення варіантних поглядів представників різних культурно-історичних епох. Таке граничне інформаційне насичення може свідчити і про ігрову константу авторської позиції, коли за використання інтертекстуальних включень, зокрема і прийомів автоцитуювання та вторинного цитування (цитування цитат), розгортається своєрідна гра сенсами, поняттями. Нерідко подібні твори будуються практично цілком на чужому музичному матеріалі. Процес його дешифрування може бути також складовою запланованої автором інтертекстуальної гри, коли прями, самодостатні цитати чергуються з завуальованими та ще безліч алюзійних «натяків» і ремінісцентних

мікронюансів ховаються у багатошаровій фактурі, підголосках, контрапунктах тощо.

Разом з тим, інтертекстуальна поетика творчої свідомості стимулює появу і антитетичних версій зіткнення свого і чужого висловлювання. Як зазначає композитор Сергій Зажитко, «сене полягає у тому, щоби дати щось дуже відоме, з чим асоціюється певна епоха, але в іншому культурному контексті, поставити матеріал в чуже для нього середовище. Якби я просто написав свій текст, тоді б вимальовувався зовсім інший задум, не було би конфліктності, протиставлення дискурсів – музичних, культурних» [195, с. 309]. До того ж, залежно від концепції твору, такі несумісні, іноді абсурдні поєднання спрямовані на породження відчуття «кенозису». Тобто, у музикознавчому сенсі інтерпретації цього поняття, – (само)приниження музичного матеріалу, навмисного пониження стильового статусу, знецінення первинного ідейного сенсу і, навіть, знеособлення використаних цитат. У такий спосіб за допомоги інтертекстуальної стратегії творчості виникають пародійні, саркастичні, іронічні, гротескові ефекти в музиці.

Неабияк увиразнює наявність інтертекстуальних зв'язків введення спеціальних маркерів, що забезпечують розпізнавання міжавторських паралелей. Як зауважує Володимир Зубицький, сьогодні «важливо не тільки написати музику, але й дати опусу точний заголовок і, таким чином, відкрити, а не закрити для нього світ» [195, с. 374]. Услід за ним, Вікторія Польова констатує, що зараз «коментування музики стає таким самим творчим процесом, як і її написання» [там само, с. 472]. Тому, композитори за допомоги паратекстуального програмування назв або частин композицій та низки інших посилань, що можуть міститися у широкому діапазоні позатекстової (позамузичної) інформації – епіграфів, присвятах, коментарях, анотаціях до концертних програм, інших авторських ремарках, нерідко спеціально акцентують факт присутності діахронічного / синхронічного зрізу міжтекстових, міжавторських (memo-)-зв'язків.

Відтак, наявна естетична ситуація стильової та значеннєвої полілогічності, суголосна композиційному методу полістилістики як «знакового вираження множинності музичної свідомості» [67, с. 15], детермінує появу і нашарування все нових і нових інтертекстуальних музично-тематичних зв'язків. На сучасному етапі культуротворення практично кожен музичний текст стає місцем перетину інших музичних текстів у вертикальних / горизонтальних, інтертекстуальних / автоінтертекстуальних проєкціях, що вкупі складають поліперспективну композиційну цілісність постмодерних камерно-інструментальних творів.

Маємо підкреслити думку, що у добу техніко-композиційних новацій використання семіотичного та смислотворчого потенціалу музичної інтертекстуальності веде не тільки до різнобарв'я палітри стильових, стилістичних та міжтекстових сполучень, але й активізує слухову пам'ять, вкорінюючи в конотації сучасних музичних композицій і художньо-естетичну свідомість їх інтерпретаторів та реципієнтів зв'язок із текстами і творчими постатями минулого, тобто, культурними традиціями, що має непересічне стабілізуюче значення для жанрово-стильової системи музичного мистецтва в цілому [див.: 162].

Водночас, разом із повсюдним введенням елементів музичної інтертекстуальності в сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості спостерігається тяжіння і до *міжмистецької інтерференції*. Це призводить до виникнення нового типу структурно-сміслової організації музичних композицій *на засадах інтермедіальності*. Ця композиторська стратегія моделювання цілісності музичних творів заснована на принципі взаємодії семіотики і семантики музичної та екстрамузичної інформації [див.: 156].

Таким чином, якщо інтертекстуальна стратегія в музиці спрямована на освоєння спорідненого мовно-знакового і художньо-виражального досвіду, тоді як інтермедіальна, навпаки, – неспорідненого.

Так, дослідження особливостей музичного мислення видатних композиторів (і виконавців також) незмінно виводило науковців на думку, що логіка творчого процесу, вочевидь, виходить за межі конкретного виду мистецтва в інтерсеміотичну зону проєкції креативних ідей. У момент творчості композитор ніби «переводить» загальний потік художньої свідомості у локальну форму музичного твору. Цей процес М. Арановський називає «акомодацією» [13, с. 122], тобто своєрідним пристосуванням загальнохудожніх ідейних стимулів до інтрамузичних семантичних можливостей, коли «вся система музичного мислення з усіма своїми підсистемами, моделями, стереотипами бере участь у багатомірному процесі перетворень “позамузичного змісту” в музичний» [там само, с. 123].

За такої умови в культурному семіозисі «областю операціональності перетворень матеріально-ідеальних сутностей виступає культура» [320] як творча «ноосфера» (або інфосфера). Саме ця спільна культурно-мистецька матриця, що утворюється шляхом сполучення смислотворчих, художньо-виражальних та конструктивних засобів різних медіа, і є «колискою» первинних музично-естетичних ідей. Відтак, більшість вчених погоджуються з тим, що задум майбутньої композиції народжується в надрах не суто музичного, а художньо-образного мислення в цілому. Адже творча свідомість повсякчас виходить за межі музичного мистецтва у інтерсеміотичну зону програмно-тематичних, стилістичних і семіотичних проєкцій, а також образних аналогій з художніми артефактами неспоріднених знаково-символічних систем.

З огляду на сказане вище, ми абсолютно поділяємо думку І. Борисової про те, що «творча свідомість уявляється нам як інтермедіальна: поетика самого творчого процесу знаходиться поза межами будь-яких мистецтв чи наук, маніфестуючи єдиний механізм породження нових повідомлень. І в цій проблемі ми вбачаємо осередок будь-якого наукового культурологічного дискурсу» [40, с. 1]. Про участь різних знакових систем у складному процесі інтермедіального виробництва сенсу говорить і М. Арвідсон. Ба, більше, для

нього «цілком очевидно, що музика не повинна бути інтерпретована лише як звукова матеріальна субстанція, але водночас як вербальна та візуальна також» [389]. Ще далі йде О. Тімашков, який вважає інтермедіальність «авторською стратегією художньої культури» в цілому [325, с. 22].

Якраз ці наукові гіпотези підтверджують автоінтерпретаційні роздуми самих композиторів – безпосередніх носіїв і креаторів нових ідейно-образних і техніко-конструктивних синопсисів. «Ми зараз знаходимося на такому етапі розвитку інтелектуальної публіки, – зазначає композитор Володимир Рунчак у своєму інтерв'ю, – з якою можемо говорити не тільки мовою звуків, а мовою знаків, мовою натяків, коли задіяно не тільки вуха, а й інтелект, і зір...» [54]. Фактично, це означає, що на межі ХХ–ХХІ століть композитори, які працюють в царині сучасної академічної музики, як ніколи раніше, воліють привернути, захопити і, найголовніше, втримати увагу сучасної аудиторії (особливо, молодіжної). Адже художня свідомість, способи сприйняття інформації та естетичні смаки публіки значно модифікуються у тяжінні до яскравих, мультисенсорних, синестетичних образів-символів – лаконічних, але одночасно висококонцентрованих за змістом.

Тому, все більшої ваги набувають позамузичні, інтермедіальні стимули народження художньо-музичних задумів, що актуалізуються не тільки на передтекстовому рівні виношування творчих ідей, але й знаходять конкретне семіотичне втілення у текстовому просторі музичних композицій, а відповідно впливають і на характер художньо-мистецької комунікації.

Наприклад, протягом останнього півстоліття у камерно-інструментальній творчості українських композиторів багатосторонньо розкривається філософська проблематика музичного мислення у своїй концептуальній еволюції від натурфілософського, піфагорійського розуміння музичної образності і структури до філософії медитації та відображення світоглядних систем Сходу. Це дедалі більше увиразнює взаємозв'язок філософії як «теорії духовного освоєння світу» (за В. Діановою) та музики як духовного феномену культури, що носить понятійний статус метамистецтва

(Г. Макаренко). Адже, вітчизняні митці повсякчас торкаються глибинних пластів історії світової філософії та естетики у їх давньогрецькій та східній (передусім, азійській) традиціях, що відображається засобами авербальної музичної палітри у дзеркалі композиторського, а потім і виконавського бачення.

Так, повернення до інтелектуально-вербальних витоків музичної практики, зокрема її філософського підґрунтя, пропагують українські композитори Валентин Сильвестров та Вікторія Польова. Приміром, В. Сильвестров вважає свої опуси останніх років «тіньовою музикою», неосимволістськими «мікроформами музичних миттєвостей», «озвученими платонівськими ідеями», в які треба вслухатися і не відкидати після першого «знайомства»: тільки у такий спосіб можна пізнати їх пафос, що йде у нескінченність [див.: 194, с. 575].

Серед іншого, поетичне слово визнає стартовим майданчиком своєї творчості Олег Кива, який вважає, що «музика прихована у метроритмічному ряді поезії» [194, с. 248]. Разом з тим, Віктор Степурко відмічає, що його творча свідомість «прив'язана до вербального типу викладу матеріалу. Візуальність та картинність – ще одна риса моєї творчості» [196, с. 139], як зауважує автор. У творах Юлії Гомельської часто виразність музичного «рельєфу» обумовлена метою «створити певну графічну музичну проекцію слова», як про це казала сама композиторка [195, с. 217]. Нерідко ставить собі за мету створити своєрідні музично-звукові аналоги – «переклади», «розшифрування» поетичного тексту Святослав Луньов, шукаючи у поезії певні алгоритми, які закладаються в основу майбутніх музичних тем.

Власні алгоритмічні методи композиції безперестанку вдосконалює також і Леонід Грабовський, який знаходить натхнення у ідеях семіотики математичних конструкцій, що безпосередньо впливають на піфагорійське розуміння композитором онтології музичної образності та структури. «В творчому плані мені допомогли сформуватися наукові ідеї семіотики», зазначає в інтерв'ю митець [194, с. 434]. Для нього «алгоритм – це

архітектура» [там само, с. 440] музичної композиції, тобто, структурний каркас, який забезпечує її стійкість та, одночасно, постійну мінливість в межах застосованої техніки випадкових чисел.

Водночас, Леся Дичко парадоксальним чином бачить у музичному ракурсі стрункість архітектурної графіки: «я можу за будь-якою архітектурною спорудою написати музичний твір і, навпаки, за музичним твором накидати графіку архітектурної будівлі», «всі твори бачу в кольоровій розмальовці та як архітектурний макет», каже композиторка [там само, с. 298–299]. До слова, Л. Дичко п'ять років поспіль відвідувала лекції з теорії та історії мистецтв у різних київських університетах, що безумовно розширило її культурологічне видноколо та, вочевидь, допомогло збагнути глибинні закономірності розвитку суміжних видів мистецтв та логіку вибудовування художньо-естетичних паралелей між ними.

Витончене відчуття пластичних властивостей звукової матерії притаманне й Олександру Щетинському. Натомість, Євген Станкович особисто зізнається, що оперування кінематографічними прийомами у складанні музики є його свідомим кроком [там само, с. 123].

Дослідження перехрещень музичності і дансантиності викликає інтерес у Олексія Шмурака. Так, композитор у кооперації з танцівником і хореографом Олександром Любашиним та іншими митцями протягом 2015–2017 років працював над серією міжнародних проектів-резиденцій з теорії і практики інтервидової взаємодії під загальною назвою «Міждисциплінарна лабораторія у сфері нової музики, сучасного танцю, театру і нових медіа». За підтримки Гете-Інституту в рамках цієї лабораторії було реалізовано кілька резиденцій: «Rave-Research», «Intersection of parallel», «Atmen», «Weinen I, II», «PUST*» та ін. [див.: 211].

Вельми цікавими є також експерименти Кармелли Цепколенко з використання принципів фрактальної геометрії в музиці, а також сценарної розробки музичного матеріалу (ідейної, фабульної, літературної), зокрема й у контексті т. зв. «спонтанної кольорової пластики». Останній творчий метод,

за словами композиторки, веде до «активного використання (“перекодування”) інших видів мистецтв» [354, с. 1], коли кольоровий код малюнку стає основою майбутньої звукової структури музичної композиції [див.: там само].

Разом з тим, серед українських композиторів є і такі, що з успіхом реалізують свій творчий потенціал паралельно у кількох мистецьких іпостасях. Приміром, згадаємо поетичний хист Альони Томльонової або багатостороннє обдарування Святослава Крутикова, який не тільки надихається живописними полотнами, але й власноруч створює їх та експонує.

Як приклад наведемо персональні художні експозиції останнього автора: «Vade Mecum», що була присвячена композитору Борису Лятошинському та художнику Юрію Кононенку – викладачам С. Крутикова (Київ, 2007 р.) або виставку «Барви і звуки» (Дрогобич, 2016 р.), яка за задумом митця супроводжувалася відповідним тематичним музичним «оформленням». Як зазначає сам автор: «Музику писав з дитинства. Малювати мріяв також з дитинства, але “прорив” настав лише наприкінці шкільного навчання, коли я вперше побачив Крим і закохався у нього назавжди. Потім малював кількома “хвилями”» [178, с. 1]. Тож, безсумнівно, що ці сфери творчого самовираження обопільно підсилюють одна одну та скеровують мистецькі устремління С. Крутикова до інтермедіальних обривів.

Так, дослідниця життєвого шляху і стильових засад музичної та художньої творчості згаданого митця О. Зінькевич вказує на домінування ліричного та романтичного світогляду у його творах (попри переважне тяжіння до «неоконкретної» музики та абстракціонізму в живописі). Прозора, «акварельна» музична палітра, з одного боку, а з іншого, – «метафізичний реалізм» живопису С. Крутикова, що нагадує імпровізацію в музиці, створює надзвичайно витончені міжвидові паралелі. Як зауважує О. Зінькевич, деякі музичні композиції автора викликають прямі або приховані аналогії з його

живописними роботами і навпаки, – виразні музичні інтенції простежуються у багатьох картинах митця, серед яких: «Чернетка симфонії», «Після концерту», «Старовинна музика». Крім того, такі картини С. Крутикова як «Фортепіанна п'єса Дебюсі» та «“Розриви площин” Годзяцького» є художніми екфразами до реальних музичних композицій [див.: 99, с. 7–13].

На нашу думку, поява окреслених вище проявів інтермедіального мислення, зазвичай, обумовлена світоглядно-філософськими, художньо-естетичними поглядами композиторів та може бути біографічно вмотивованою. Разом з тим, як виявляє дослідження особливостей художньої свідомості в підґрунті цих процесів закладено феномен космополітизації та номадизації внутрішнього світу творчої особистості, коли «все, що виникає у формі екстрамузичного стимулу, відразу включається в процес перетворень, який веде до утворення плану змісту» [13, с. 123]. У такий спосіб виявляється полілогізм авторського мислення у його інтермедіальній поетиці, що сприяє виникненню плуралізму техніко-композиційних та інтерпретаційних схем і навіть стає естетичною домінантою індивідуально-творчого стилю деяких композиторів.

Зазвичай, окреслена вище сфера позамузичних образів-імпульсів пов'язана з колом інтермедіальних інтенцій як абстрактно-загального плану (тобто таких, що ґрунтуються на принципах загальної програмності у відображенні явищ оточуючого природного і предметного світу), так і конкретної змістової тематики (а саме тих, які виникають на базі художньо-естетичних паралелей з творами різних видів мистецтв).

В останньому випадку, тексти-референти інших художньо-семіотичних систем (літературні, образотворчі, театральні, кінематографічні тощо) стають смисловим стрижнем, який моделює інтермедіальний простір музичної композиції зсередини, експліцитно чи імпліцитно існуючи як її паралельна структура. Варто нагадати, що саме це явище в теорії інтермедіальності називається «*ремедіацією*» (Дж. Д. Болтер, Р. Грусін), яка описує процеси «запозичення» програмно-змістових концепцій з одних медіа та їх, нерідко,

багаторазові екфрастичні «відновлення» або переінтерпретації в «тілі» інших.

Відтак, інтермедіальність знаходить своє відображення на драматургічному, сюжетно-персонажному, образно-тематичному, міфопоетичному та інших рівнях музичного тексту. На це можуть вказувати відповідні маркери інтермедіальності – додаткові образно-змістові структури, що містять певні інформаційно-художні вказівки на твори літератури, зображальних та незображальних видів пластичних мистецтв, кіномистецтва та ін. У цьому контексті, зберігається актуальність дослідження характеру паратекстуальних зв'язків, що генеруються в інтермедіальній площині діалогічних рефлексій, зокрема і на тему культурно-історичної пам'яті.

Водночас, окреслений аспект народження креативних ідей на міжвидовому «порубіжжі», нерідко, має визначальну роль у досягненні не тільки художньо-естетичної, але й семіотичної цілісності музичних композицій. Оскільки, інтерсеміотичний смисловий зв'язок музичного тексту зі своєю екстрамузичною частиною, зазвичай, підкреслюється й у мовно-виражальний спосіб. А саме, шляхом взаємодії (поєднання, транскодування, перекодування) різновидових семіотичних структур за допомоги відповідних прийомів медіального синтезу, транспозиції та синергії (про які детально йшлося у попередньому підрозділі).

Все це дозволяє розглядати інтермедіальні процеси в музиці не тільки з точки зору явища концептуально-змістової ремедіації, але також у семіотичному ракурсі опрідметнення кодомовних зв'язків художніх і нехудожніх знакових систем. Адже позамузичне «пристосовується» не тільки до інтрамузичної семантики, але й одночасно до можливостей семіотичного «словника» музики, тезаурусна універсальність якого це цілком дозволяє.

З огляду на це, саме дослідження явища інтермедіальності є одним з центральних аспектів наших роздумів щодо специфіки семіозису мистецтва, зокрема і в сучасній камерно-інструментальній музиці.

З семіотичної точки зору застосування інтермедіальної стратегії в композиторській творчості, по-перше, створює особливі прецеденти приєднання або «вкладення» до музично-семіотичного ряду іншомовної кодової інформації, що здатна доповнювати, трансформувати і, навіть, специфічно перекодовувати мову музичного мистецтва.

По-друге, з цією стратегією пов'язано супутнє введення у знакову і виражальну систему музики функцій і прийомів інших медіа. Зокрема, йдеться про методи мозаїчно-монтажної, колажної, іконічної, алгоритмічної та інших технік структурування музичного тексту, що у процесі інтермедіального взаємообміну «мігрують» із нехудожніх практик та суміжних видів мистецтв (подібно до того як, наприклад, використання музичної техніки контрапункту, модуляції, варіацій, системи лейтмотивів збагачують художньо-літературний інструментарій).

По-третє, інтермедіальна стратегія творчості, на нашу думку, значно впливає на характер еволюції нотації як семіотичної системи та її традиційних функцій, а саме фіксує, комунікативної та естетичної (за О. Дубінець [83]). На сьогоднішній день стала типовою ситуація, коли «кожен композитор – це окрема система, “всесвіт” зі своїм стилем і, навіть, власною формою запису музики», констатує Сергій Зажитко [195, с. 304]. Спостерігаємо розвій авторської фантазії у введенні розмаїтих конфігурацій нотно-графічного та художньо-естетичного оформлення музичних рукописів, які фактично є графічно-образним вираженням взаємодії різних медіа у нотних текстах.

Йдеться про винахід нових знаків та методів нотації, що у т. ч. включає розмаїті способи графічного запису алеаторики, а саме: стохастичної (на основі математичних графіків), пропорційної (орієнтація на часові та візуально-графічні пропорції довжини звуків у межах умовних тактів – «рядків-систем»), зонної (вільний вибір параметрів звуку в межах чітко визначених зон, що окреслені квадратами або прямокутниками), табличної (горизонтальний рядок таблиці є часовою координатою, вертикаль –

звуковою), нотації у стилі «mobile» (складання музичних фрагментів за принципом мозаїки), графічної (суміщення традиційного нотного запису та художньої графіки – т. зв. «музика для ока») та вербальної нотації («інструктуючий» / «асоціативний» типи, які часто використовуються при створенні хеппенінгів) [див. докладніше: 83].

Перелічені методи сучасної нотації, поряд з широким використанням усіляких графічно-живописних елементів (позначок, малюнків, абстракцій, символів, емблем) та іншими неуніфікованими авторськими способами фіксації музики, викликають у синестезійному процесі студіювання музичних творів комплексні світомоделюючі, звукообразні асоціації – не тільки аудіального, але й візуального характеру.

Відтак, усебічне дослідження і розуміння структурно-композиційних та інформаційно-художніх аспектів інтермедіальної стратегії композиторської творчості дозволяє не тільки обґрунтувати засадничі семіотичні та семантичні принципи моделювання сучасних камерно-інструментальних творів, але й разом з тим відповісти на питання, яким чином виконавці-інтерпретатори (та слідом за ними й реципієнти) починають вбачати у музиці риси філософічності, живописності, поетичності, театральності, кінематографічності, геометричної просторовості тощо.

Варто також наголосити, що інтертекстуальна та інтермедіальна стратегії творення художньо-естетичної та семіотичної цілісності композицій можуть бути застосовані композиторами як нарізно, так і водночас, і в останньому випадку не тільки співіснувати в просторі однієї музичної композиції, але й накладатися одна на одну.

З одного боку, у ситуації продукування все більш розгалужених міжтекстових мереж часто «“текст” / “інтертекст” / “транстекст”, створений в одному медіумі, отримує друге життя в іншому» [313]. Приміром, це відбувається шляхом накладання маркерів інтермедіальності на наявну інтертекстуально-полістилістичну основу (або навпаки). З іншого боку, – інтертекстуальна та інтермедіальна стратегія перетинаються і в семіотичній

площині діалогу мистецтв. Приміром, звукомузичні монограми, що генеруються медіальним шляхом та утворюють стійкі мовно-інтонаційні сполучення, починають відігравати й інтертекстуальну (автоінтертекстуальну) роль у випадку їх багаторазового дублювання у інших музичних творах цього або іншого автора.

Тож, у підсумку зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть процеси оновлення та індивідуалізації композиторської лексики висувають проблеми організації структурної, семіотичної та естетичної цілісності музичного матеріалу у контексті певних авторських стратегій їх кодомовної та смислової організації.

Осягнення поетики художньо-музичної свідомості та аналіз семіозису композиторської творчості виявляє, що у ході моделювання музичних композицій на інтрасеміотичному (інтрамузичному) та інтерсеміотичному (міжвидовому) художньо-знаковому перетині семіотики і текстів культури актуалізуються розмаїті міжстильові, міжжанрові, міжтекстові, міжавторські, міжвидові зв'язки. Їх вертикальні та горизонтальні проєкції утворюють численні діалогічні (полілогічні) паралелі – своєрідну поліфонію культурних шарів, яка увиразнюється експліцитно чи імпліцитно представленими інтертекстуальними та інтермедіальними маркерами.

Сформована у такий спосіб складноструктурована, багатовимірна, поліперспективна семантична та семіотична композиційна єдність сучасних творів музичного, зокрема і камерно-інструментального, мистецтва засвідчує домінування принципів їх структурно-смислової організації на засадах інтертекстуальності та інтермедіальності. Повсюдне застосування даних композиторських стратегій стає визначальним фактором активізації макродіалогу культур та, водночас, вказує на чіткі обриси новітньої універсальної семіологічної концепції, що здатна об'єднати в єдиній системі типологічної класифікації інтрасеміотичних (інтертекстуальних) та інтерсеміотичних (інтермедіальних) зв'язків розмаїття їх семіотичних та ідейно-смислових проєкцій в культурі та мистецтві.

2.3. Естетико-герменевтичні аспекти ансамблевого виконавства в семіотико-комунікативних горизонтах постмодернізму

В контексті розглянутих у попередньому підрозділі чинників актуалізації інтертекстуального та інтермедіального макродіалогу культур у розмаїтті його семіотичних (міжвидових, міжжанрових, міжстильових, міжтекстових, міжавторських) постмодерних проєкцій, не можуть залишатися поза увагою естетико-герменевтичні аспекти семіології виконавського камерно-інструментального мистецтва. Останні слугують вагомою складовою формування новітньої парадигми постсучасної музичної культури, оскільки виконавство є тією ланкою музично-творчої діяльності, що «відповідає» за сценічне оприлюднення та характер реалізації мистецьких задумів у художньо-звуковій якості.

Зважаючи на це, будь-які кроки з модифікації композиторської техніки, безсумнівно, мають прямі та опосередковані наслідки у практично-виконавській площині музичної творчості. Поступово накопичуючись, вони призводять до чималих зрушень у загальній концепції музичного виконавства, що вкупі ведуть до розширення мовно-інтонаційного розмаїття, оновлення історично-усталених техніко-стилістичних, комунікативно-рольових, просторово-мізансценічних та низки інших виконавсько-артистичних параметрів камерно-інструментального мистецтва. З огляду на це, увиразнення основних тенденцій естетики і семіології ансамблевого виконавства в контексті мовно-інтонаційних видозмін, ключових мистецьких течій і технологій та авторських стратегій постсучасної музики є актуальним завданням для мистецтвознавства та музичної культурології.

Так, в системі художньо-мистецької ансамблевої комунікації кінця ХХ – початку ХХІ століть спостерігаємо комплексну трансформацію художньо-музичної техніки інструменталістів, коли сучасні естетико-семіотичні стратегії полістилістики, інтертекстуальності та інтермедіальності закладають розширені вимоги до виконавської пластичності. Йдеться про те,

що оновлення композиторської лексики автоматично висуває додаткові запити до виконавської лексики та впливає на появу виконавського типу універсального інтерпретатора, що охоплює кілька центральних і додаткових (але не менш значущих) рівнів і проявів виконавсько-інтерпретаторського універсалізму. Головно, йдеться про базові рівні такого універсалізму – з одного боку, міжстильового, а з іншого – міжмистецького, що включають різнобічні аспекти своїх окремих проявів у виконавській площині музичної творчості [див.: 150; 158].

Насамперед, у музично-виконавському процесі висувається питання адекватного прочитання нотної графіки в усіх її уніфікованих та неуніфікованих семіотичних формах. Відомо, що з плином історичного розвитку методи фіксації музичної думки значно еволюціонували і натепер щонайпершою виконавською здатністю є вміння безпомилкового розкодування авторської нотації – від докласичних, класичних і аж до акласичних форм запису. Останнє можна розглядати як своєрідний прояв лексичної універсальності, до якої схиляються чимало музикантів-інструменталістів, що прагнуть розширення репертуарного діапазону та власних зовнішньо-ансамблевих комунікативних можливостей, не локалізуючись на творах якоїсь однієї історико-стильової епохи. Тому, вільне орієнтування у семіотичних системах різних видів музичної нотації можна почасти порівняти зі знанням декількох історичних комунікативних стилів «поведінки» в публічно-мовленнєвому дискурсі.

В музиці така універсальність надає «ключ» до осягнення будь-яких текстів – від старовинних рукописів, «уртекстів» (приміром, розшифрування цифрованого басу Сонати для скрипки і чембало Максима Березовського) до опанування відносно сучасних рукописів ХХ століття. Скажімо таких, як ансамблеві твори Романа Хаубеншток-Раматі (польського композитора, який навчався у львівському Вищому музичному інституті імені М. Лисенка), що написані у графічному стилі нотації (приміром, «Multiple I», для двох струнних інструментів *ad libitum*, 1965).

Так само, і камерно-ансамблеві партитури кінця ХХ – початку ХХІ століть, безсумнівно, потребують ретельного виконавського дешифрування. І хоча композитори, зазвичай, супроводжують свої тексти розлогими інструкціями, але, за нестачі відповідного рівня досвіду, цей процес може створювати значні перепони для музикантів-ансамблістів. Оскільки, як відомо з пересічної української освітньо-професійної практики, виконавське студіювання факсимільних видань композицій з деякими елементами сучасної нотації, зазвичай, обмежується творчістю європейських модерністів початку ХХ століття (неокласицизм, неоромантизм) або деякими кітчевими п'єсами з українського авангарду 1960–70-х років.

Відтак, на сьогоднішній день, коли майже кожний композитор презентує власну систему нотного запису, стала вельми типовою музично-виконавська ситуація, «коли при прочитанні тієї самої недетермінованої партитури може виникати абсолютно різна музика» [83, с. 155].

Найголовніше, тут дається взнаки відсутність історично сталих взірців, на які можна орієнтуватися сучасним виконавцям у техніко-стилістичному відношенні (особливо, виконавцям-початківцям). А також, крім проблеми вичерпно точного осягнення закодованих у сучасній нотній графіці знаків та їх значень, подібній варіабельності тлумачень семіотики музичної інформації сприяє і ряд інших факторів. Приміром, стає у нагоді гранична насиченість музичних текстів алеаторичними епізодами, що наділяють виконавців абсолютною імпровізаційною свободою.

Водночас, із винайденням нових виконавських шляхів збагачення спектру інтонаційних, артикуляційних, колористичних, шумових можливостей акустичного інструментарію (особливо, групи струнних і духових інструментів) з'явився чималий пласт аklasичних виконавських прийомів, що поповнили звичний діапазон музично-артистичної лексики. До того ж, виконавські навички нестандартної мануальної техніки (артикуляційної, моторної, аплікатурної тощо), нетипове функціональне використання традиційних інструментів (зокрема, їх конструктивне

удосконалення), застосування різноманітних аксесуарів звуковидобування (належних до інших інструментів або взагалі – побутових предметів) відіграють вирішальну роль у набутті нового ігрового та слухового досвіду, а відтак, і сьогочасного уявлення про художньо-звуковий універсум і семіосферу музичної творчості кінця XX – початку XXI століть.

Серед них, своїм темброво-виражальним та -артикуляційним потенціалом вирізняються виконавські прийоми мікротонового інтонування, володіння якими потребує специфічних технічних та слухових навичок. Дана виконавська техніка безмежно розширює традиційні звукові можливості, передусім, групи струнних інструментів, що значною мірою формує стилістичну палітру семіотики постмодерного мистецтва. Відтак, сьогодні «нова інтонаційно-сонористична парадигма сучасної музики уявляється як чотиривимірна, з додаванням темброво-артикуляційної характеристики звуку в якості рівноправної координати» [183, с. 42].

Безперечно, аklasичні музично-виконавські прийоми звуковидобування тонового, мікротонового та шумового генезису перебувають у постійному діалозі з класичними. Оскільки однією з прикметних ознак сучасної творчості, зокрема і камерно-інструментальної, є тяжіння до експерименту з поєднання ніби непоєднаних стилів і стилістики – історично віддалених та новочасних.

Такий підхід знаходить своє виявлення у різних сферах музично-творчої діяльності – складанні концертних програм (зіставлення творів різних епох з відповідною презентацією контрастних виконавських стилів і технік), об'єднанні електронних і старовинних інструментів в ансамблі, комбінуванні різних прийомів артистичної техніки в межах однієї композиції тощо. І, зважаючи на це, стає очевидним, що поліфункціональне розширення виконавського лексикону є в інтересах самих виконавців. Адже, сьогодні «в світі камерної інструментальної музики виникає потреба в типі ансамблю, що, за своєю суттю, є універсальною концертною одиницею: професійним, гнучким в плані сприйняття сучасних тенденцій, з широким спектром

технічних і музичних можливостей, здатним бути цікавим публіці» [68, с. 60].

Відтак, універсальність у техніко-виконавському аспекті та, навіть, мультиінструменталізм музикантів надає можливість ансамблевим колективам бути гнучкими щодо володіння різними історичними виконавськими стилями та репертуарної політики – себто, грати на різних сценах для будь-якої публіки.

Все це стає особливо важливим у контексті сучасних естетико-семіотичних тенденцій полістилістики та інтертекстуальної стратегії композиторської творчості, де існує виконавська необхідність миттєвого «переключення» з однієї стилістичної манери гри на іншу на «коротких дистанціях» одного твору. Окрім власне техніко-виконавського аспекту, вирішальну роль у цьому процесі відіграє присутність якнайповнішого і, бажано, бездоганного відчуття та розуміння історичного й індивідуально-авторського стилю, щоби мати можливість безпомилково «зібрати» ті полістилістичні «пазли», інтертекстуальні «головоломки», які так часто пропонують до розгляду, зокрема і сучасні композитори.

У той же час, як ми вже зазначали раніше, на перетині ХХ–ХХІ століть із розширенням техніко-конструктивних і виражальних можливостей художньо-музичного висловлювання спостерігаємо не тільки нашарування стильових і стилістичних шарів у музиці, але й «вихід» за її мовно-знакові межі в інтермедіальний простір полілогу мистецтв.

Сценічна затребуваність подібних творів з полівидовою семіотикою дозволяє науковцям висловлювати думку, що сьогоденній постмодерний період можна також вважати «пост-медіальним», тобто таким, як пише Жан-Марк Л. Лару, де ідеї медіації домінують [414]. Інтермедіальна взаємодія музики, літератури, театру, балет-пластики, живопису, фото- та відео-арту тощо, безсумнівно, впливає на характер музично-виконавської комунікації. Тож, за умов семіотико-інтермедіального розширення мистецької реальності слідом трансформується естетика і стилістика ансамблевого виконавства.

Сьогодні артисту-ансамблісту вже недостатньо володіти різними історичними стилями і мануальними техніками музикування – мати виконавський хист до створення взірцевих автентичних інтерпретаційних версій творів минулих епох або мати здатність вільно переходити з однієї стилістичної манери виконання на іншу, втілюючи композиції з елементами полістилістики / інтертекстуальності. Також, наразі замало бути мультиінструменталістом, приміром, рівноцінно володіти технікою гри на різних інструментах з клавішної групи (клавесин / орган / фортепіано / синтезатор) чи зі струнної групи (віола да гамба / віолончель / електровіолончель) тощо.

У ситуації приєднання іншовидових мовних структур, «анексованих» зі словника різних видів мистецтв, існує потреба в універсалізмі виконавських якостей зовсім іншого типу – не тільки міжстильового, але й міжмистецького. Оскільки інтермедіальна стратегія текстотворення якраз і спричиняє появу таких композицій, де використання семіотичних ресурсів (знакових засобів інформації) різних медіа, обумовлює необхідність застосування різних модусів (способів) їх виконавської реалізації (трансляції, мовлення). Саме цей перехід на якісно новий рівень художнього універсалізму артистичного самовираження музикантів-інструменталістів значно прискорює і поглиблює трансформацію естетичної парадигми музичного виконавства, зокрема і камерно-інструментального.

З цією думкою ми безпосередньо підійшли до аналізу необхідних виконавських здатностей реалізації мультисенсорних образів, що створює нові виклики в сучасній виконавській практиці. Адже, фактично, існування мультисеміотичних опусів, якщо прямувати за роздумами Еріка Уолрупа, означає, що їх виконавська презентація з музичної події перетворюється на «мовну подію» [430, с. 353] або, навіть, багатомовну подію з точки зору сукупної кількості тих мовно-знакових комплексів, які складають її художньо-естетичну цілісність.

Тому, з огляду на різні виконавські ситуації та комбінації медіа, артист-ансамбліст повинен або враховувати наявність іншосеміотичного ряду, або ж безпосередньо ставати виконавцем текстових складових екстрамузичної природи. Тобто, володіти не тільки «рідною» мовою музики, але й «іноземними» мовами інших видів мистецтв.

Так, у першому випадку, а саме у ході виконання творів з елементами медіального синтезу з використанням зовнішнього джерела трансляції екстрамузичної інформації (приміром, того чи іншого художньо-візуального чи літературного оформлення музичної композиції), перед ансамблістами постає подвійне завдання з координації власних виконавських дій не тільки у внутрішньо-ансамблевій, але й у зовнішньо-ансамблевій площині.

Варто зазначити, що подібні мультисеміотичні композиції передбачають доволі тривалу попередню підготовку усього виконавського складу. Однак наявність додаткової мистецько-технологічної (наприклад, відео-демонстрації) або артистичної підтримки домінантної музичної лінії (у виконанні запрошених акторів, читців, мімів, танцівників тощо), хоча і потребує задіяння режисерсько-координаційних якостей та певної драматургічно-рольової синхронізації, проте не вимагає від самих музикантів опанування додаткових прийомів з інтервидових модусів виконавської техніки. Оскільки, виконання або трансляція запланованих видовищних, театралізованих ефектів тут забезпечуються за допомоги незалежних ресурсів. Вони лише супроводжують музичну дію, що суттєво не змінює типові музично-виконавські ансамблеві функції та форми артистичної експресії музикантів-інструменталістів.

З іншого боку, маємо відмітити, що чим далі творча свідомість виходить у міжсферну зону культивування загальнохудожньої стратегії взаємодії мистецтв у площині програмно-тематичних, мовно-стилістичних експериментів, тим більше виконавське мистецтво тяжіє до впровадження полімодальних конфігурацій артистичної мануальної та позамануальної техніки.

Загалом, полімодальність у семіології окреслює здатність індивідуума оперувати декількома мовно-знаковими модусами – семіотичними режимами або способами комунікації у процесах пізнання та смислотворення. Тож, у даному випадку йдеться про те, що наявні міжмистецькі кореляції стають осяжними для безпосереднього сприйняття не у віртуальній синестезійно-асоціативній площині і, навіть, не у реальній ситуації паралельної презентації деякого зовнішньо-музичного супроводу, а завдяки виконавському відтворенню самими музикантами текстів або семіотичних фрагментів екстрамузичного походження.

Саме на цьому аспекті варто зосередити особливу увагу і наголосити, що артистична полімодальність значно впливає на трансформацію характеру ансамблевої естетики, семіології та, відповідно, художньо-комунікативних функцій камерно-інструментальних форм ансамблевого висловлювання. Адже, якщо звернути свою увагу на інтермедіальні композиції цього різновиду, стає очевидним, що тут музиканти-інструменталісти повинні не тільки узгоджувати свої музично-виконавські дії, але й водночас особисто ставати тим джерелом, що транслює екстрамузичну інформацію.

Це веде до засвоєння виконавцями-інструменталістами немусичних видів техніки, що засвідчує постійне полімодальне розширення артистичного лексикону у бік його екстрамузичної мультифункціональності. Зокрема, йдеться про володіння музикантами-ансамблістами елементами ораторського мистецтва, мелодекламації та співу, акторської майстерності, основами сценічного руху і дансатності, прийомами скульптурування тіла і пантоміми, а також вміння працювати з різноманітним реквізитом тощо.

Безумовно, все це потребує наявності специфічних виконавських здібностей, своєрідної «виконавської інтермедіальності» (Ч. Каттенбельт [405, с. 29]) – міжмистецького універсалізму, що передбачає як опанування окремих артистично-виконавських модусів різновидової природи, так і здатності до їх органічного поєднання у цілісному «модальному ансамблі» (Гюнтер Кресс [413, с. 28]).

Окрім додаткових вимог до виконавської пластичності таке суміщення модусів музичного та екстрамузичного мовлення створює особливий комунікаційний «клімат» у камерному ансамблі. Оскільки у разі присутності, навіть, незначних елементів виконавської техніки неінструментальної (зокрема і позамануальної) природи піддаються суттєвому коригуванню не тільки нормативні техніко-виражальні, комунікативно-рольові, інтерпретаційні, але й психоемоційні параметри ансамблево-ігрової взаємодії.

На нашу думку, саме інтермедіальні виміри в еволюції семіології музичного мистецтва та похідні тенденції виконавської інтермедіальності, що в сьогочасній музичній практиці набувають все більшої ваги, призводять до виникнення абсолютно нової психологічної концепції виконавсько-артистичної творчості, що потребує усебічного наукового висвітлення. Як зазначають науковці, в її основі закладено явище «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» [86, с. 261–262].

Як бачимо, продуктивність художньої комунікації тут пов'язується з кількома аспектами музично-творчої діяльності. Тобто, асоціюється не тільки з бездоганним техніко-виконавським оформленням музичного твору як семіотичного цілого, але, насамперед, залежить від достеменної інтерпретації закладеного композитором смислу.

Справа в тім, що у кожному творі композитор, спираючись на власні звуковідчуття, інтонаційно моделює та розкриває «звуко-музичну свідомість епохи, що формується з мовно-стильових та семантичних принципів відтворення звукового образу світу» [288, с. 184]. Конкретизуючи цю думку зазначимо, що у звуко-музичній свідомості відображаються такі світоглядно-

естетичні концепти, як: «дух епохи», «образ світу», «чуття життя» [186, с. 309]. Тому, у ході перетворення статичної композиторської мови на динамічне і «живе» виконавське мовлення, для артиста-ансамбліста першорядним є створення максимально об'єктивної інтерпретаційної версії твору, що адекватно би передавала цей «дух епохи», а також конкретизувала закладені образи і змісти, виявляла основну думку і характер світосприйняття, безпосередньо, автора виконуваного твору.

Водночас, маємо зазначити, що у ході культур-герменевтичного осягнення змісту, нерідко, можливе домішування до первинного авторського задуму деяких суттєвих «викривлень». Останні, зазвичай, не обумовлені природнім плином музично-виконавського мовлення, коли у момент звукової інтерпретації тексту відбувається немовби додавання до композиторської ще однієї творчої волі – виконавської (а, відповідно, і частки суб'єктивності). Інтерпретаційні «прогалини» найчастіше виникають, по-перше, через нестачу розуміння мовних особливостей певного стилю та можливих історичних й індивідуально-авторських форм його тлумачення. А, по-друге – у випадках браку вивірених жанрово-стильових інтерпретаторських еталонів презентації конкретних творів. Щодо останнього маємо зазначити, що тут особливо дається взнаки відсутність подібних взірців для значного пласту ансамблевих композицій сучасної академічної музики на матеріалах яких, до прикладу, можна було би навчатися музикантам-початківцям.

Як відомо, спрямованість виконавця-інтерпретатора на осягнення авторського задуму має синкретичний логіко-інтуїтивний характер. Тож, зазвичай, інтерпретація музики та її виконання відбуваються з опорою на «еталонні слухові уявлення» (І. Ігнатченко), «звукоідеали», «еталонні виконавські версії» (М. Кононова). Іншими словами, з огляду на коло естетичних вподобань, сформоване на перетині індивідуального досвіду сприйняття, аналізу та оцінки музичних творів і традицій національних (регіональних) музично-виконавських шкіл. У той само час, слухач у момент

звукообразної реалізації музичного твору також виступає його інтерпретатором, розкриваючи нові смисли і підтексти.

Відтак, незнання сучасної мови музики та її звукоідеалів (або не тільки сучасної, а й будь-якої академічної мови музики взагалі) може негативно позначитися на якості техніко-стилістичного виконання, інтерпретації та слухацької рецепції, відповідно. Так само і навпаки, присутність певних еталонних слухових взірців, які вкорінюючись, безальтернативно домінують у музично-естетичних смаках виконавців та / або аудиторії, часто може суттєво заважати на шляху опанування нової та новітньої музики і становити перепони її розумінню.

З іншого боку, певна річ, що кожний художньо-естетичний погляд є індивідуальним, адже у ситуації наявності або відсутності своєрідного «резонансу» виконуваного музичного твору з внутрішнім «Я» можуть виникати семантичні збіги чи розбіжності. Останні, у ході культур-герменевтичного осмислення породжуються нескінченною варіантністю можливих точок зору на стиках взаємообміну музичною інформацією у художньо-комунікаційних «каналах» (тобто, між її генератором, транслятором та сприймачем). Через те, доволі значну частку суб'єктивності носять не тільки виконавсько-інтерпретаційні версії, але й їх подальші відображення у дзеркалі суб'єктивної естетичної рецепції слухачів.

Тим паче, що сучасна полістилістична, інтертекстуальна, інтермедіальна естетосфера музичної культури з її винятковим індивідуалізмом артистичних (музичних та екстрамузичних, мануальних і позамануальних) форм самовираження, як ніколи раніше, ускладнює герменевтичні процедури виконавського і слухацького декодування художньо-сміслових значень. Оскільки тут завдання обтяжується необхідністю володіння неабияким історико-стильовим «багажем» музичних та загальнохудожніх знань, гарною культурно-асоціативною пам'яттю і, щонайважливіше, – розвиненим, але, водночас, незаангажованим слуховим і загальнокультурним досвідом.

Таким чином, будь-яку художньо-творчу дію зі створення, відтворення чи сприйняття композицій можна розглядати як процес самоусвідомлення, саморефлексії, тобто осмислення себе через музичний твір. Тут роль таких контекстуальних факторів, як: загальна історико-стильова ситуація, культурний досвід, світоглядні позиції, біографічний / творчий етап, чуттєво-естетичний стан, особливості психології світобачення та емоційного світу автора / виконавця / слухача, а також соціокультурні умови виконання і сприйняття, має вагоме сенсоутворююче значення, впливаючи, зокрема, на змісти і форми камерно-інструментального мистецтва.

Зважаючи на семіотичну абстрактність музичної мови, що носить статус метамови мистецтва, та філософічність музичного смислу (з чого випливає можливість безлічі інтерпретаційних варіантів його осягнення), очевидно, що без урахування авторської позиції адекватна інтерпретація музичного образу практично неможлива. Принаймні, щодо творів сучасного музичного мистецтва у ситуації майже цілковитої відсутності історичних жанрово-стильових еталонів інтерпретації новітніх опусів.

Оскільки натепер музично-виконавське мовлення майже не є керованим ніякими попередньо напрацьованими стилістичними нормами, нерідко, питання забезпечення максимально об'єктивного відтворення авторського тексту вирішується завдяки щільній композиторсько-виконавській комунікації, особливо, щодо підготовки прем'єрних (найчастіше фестивальных) показів композицій. Такі композиторсько-виконавські тандеми надають можливість актуалізувати мистецькі задуми, скоординувавши обопільні наміри у єдиній інтерпретаційно-виконавській версії задля створення її показово-ідеального, в плані узгодженості, зразка. Хоча, навіть і без особистої участі автора твору, виконавське розуміння графічного, художньо-знакового коду (вкупі з наявністю заявлених автором паратекстуальних маркерів, інших ремарок) надає можливість музикантам (а, відповідно, і слухачам) максимально наблизитись до глибинних культурно-смислових шарів конкретної композиції.

Однак, так чи інакше практика співпраці у композиторсько-виконавських тандамах у ході студіювання музичних програм залишається натеper вельми розповсюдженою. Її основною метою є обговорення питань техніко-артистичної та культур-герменевтичної взаємодії композиторської і виконавської лексики в процесі творення, трансляції та інтерпретації ансамблевих творів. Зокрема, це є актуальним щодо композицій, сповнених полістилістичних шарів та вагомих у смислотворчому значенні інтертекстуальних «натяків», або стосовно творів інструментального театру чи перформансів, де наявність іншовидових знаково-символічних рядів хоча і доповнює абстракції музичної палітри конкретно-наочними деталями, але не завжди є гарантованою запорукою спрощення сприйняття їх змісту.

Зазвичай, у композиторсько-виконавських тандамах піддаються усесторонньому обговоренню основні структурно-технологічні та семантичні «вузли» ансамблевої композиції. Приміром, уточнюється характер виконання інноваційних прийомів звуковидобування або екстрамузичних семіотико-комунікативних модусів артистичного вираження, що виходять за межі знайомих більшості музикантів музично-мовленнєвих комплексів та відомих форм їх запису. Також у особистих бесідах може наголошуватись на концептуально-змістових аспектах виконуваної композиції та художніх імпульсах, що передували її написанню. Зокрема, розкриватися естетика міжмистецької синестезії у вибудовуванні внутрішньої драматургії сценарного розгортання музичної дії та уточнюватися механізми артистичної імітації художньо-виражальних рис і функцій інших видів мистецтв, а саме відтворення просторової (пейзажно-плерної, пластичної) або риторичної експресії в музиці.

Особливо, це стосується випадків наявності структурно-змістової організації музичного матеріалу на засадах медіальної транспозиції або медіальної синергії, що носять імпліцитний характер і не вповні піддаються миттєвому виконавському декодуванню (а слухацькому і поготів). Задля налаштування каналів виконавського та слухацького сприйняття у наперед

визначеному смисловою спрямуванні деякі композитори навіть наполягають на неухильному дотриманні власних вербальних інструкцій, складають своєрідні літературно-поетичні есеї або виголошують звернення-преамбули до аудиторії.

Разом з тим, у музично-творчому процесі дедалі частіше музиканти-ансамблісти відіграють не тільки суто артистично-виконавську роль, але й займають активну режисерсько-генеруючу позицію, створюючи власні концептуальні художньо-музичні проекти.

Такий потяг до коригування власного амплуа, що розширює потенційні можливості мистецької самопрезентації ансамблевих колективів та їх художніх керівників, можна розглядати як своєрідний прояв загальнопрофесійного універсалізму виконавської творчості. Йдеться, як правило, про певні інтермедіальні доповнення основної музичної лінії, приміром, елементами виконавської театралізації, літературно-поетичними коментарями, світло-візуальними або фото-, відео-інсталяціями, іншими варіантами естетико-семіотичного оформлення, що також часто супроводжуються підбором незвичайних сценічних локацій. Подібні виконавські ініціативи з урізноманітнення художньо-мистецької реальності презентують слухачській аудиторії цілісні художньо-музичні історії, вибудовуючи майже театралізовані сюжетно-образні концепції та внутрішні драматургічні вигини, що актуалізують нові культурні контексти та примножують культурні змісти у полілозі мистецтв.

Щодо організації простору соціокультурного освоєння камерно-інструментальної музики та створених на її основі поліхудожніх проектів, варто зазначити про наявність як традиційних мізансценічних орієнтацій, так і тенденції експериментального перенесення виконання у аklasичні (іноді взагалі непристосовані) просторово-акустичні умови, що у такий спосіб піддаються естетизації та «окультуренню».

Насамперед, це пов'язано із тим, що в естетиці ансамблевого виконавства кінця XX – початку XXI століть спостерігається присутність

суспільного запиту на «споживання» культурно-мистецької інформації як у традиційній атмосфері обмеженого простору камерних залів (від лат. «camera» – кімната, палата), так і в ненормативних сценічних умовах просторово-симультанного типу. Остання тенденція мізансценічної організації ансамблевого спілкування нерідко обумовлюється тяжінням до подолання дистанційності та дієвої інтеракціональної взаємодії зі слухацькою аудиторією.

До того ж, поєднання комунікативних кодів різних видів мистецтв, а також художніх і нехудожніх знакових систем та перманентний вплив технологій на музичне мистецтво часто вимагають від музикантів-інструменталістів створення / освоєння нетипового ігрового простору, що потребує спеціальних художньо-організаційних, культуротворчих зусиль. Безсумнівно, це значно урізноманітнює форми виконавсько-ігрової та соціокультурної комунікації в культурно-мистецькому середовищі функціонування камерно-інструментальної музики.

Тож, у підсумку зазначимо, що на перетині XX–XXI століть спостерігаємо розширення семіотико-естетичного та соціокультурного простору побутування камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування, що впливає на генезу нової художньо-комунікаційної системи. Значному коригуванню піддається поняття виконавсько-інтерпретаторського універсалізму, що виходить за межі його традиційного розуміння як здатності музиканта оперувати музично-виконавськими стилями різних культурно-історичних епох та вільно володіти технікою гри на сучасних і старовинних інструментах. Натепер, у ході трансформації семіотичної парадигми музичного мистецтва перед виконавцями-ансамблістами висуваються додаткові техніко-артистичні та комунікативні вимоги, що окреслюють новий рівень універсалізму як у міжстильовому, так і міжмистецькому вимірах виконавської творчості.

Зазначені напрями універсалізації виконавського музичного мовлення набувають свого творчо-концептуального розвитку в зв'язку з

універсалізацією композиторського лексикону. В окреслений хронологічний період застосування в композиторській творчості полістилістичної / інтертекстуальної та інтермедіальної стратегій, відповідно, передбачає не тільки поєднання різностильової музичної інформації, але й «вкладення» до музично-семіотичного ряду іншомовної кодової інформації, що здатна доповнювати, трансформувати і навіть специфічно перекодовувати автентичну мову музичного мистецтва.

Подібна модифікація мовних показників семіозису жанрів камерно-інструментального ансамблю створює особливі прецеденти для камерно-інструментального виконавства, значно впливаючи на оновлення виконавських параметрів ансамблевої музики – естетичних, техніко-стилістичних, комунікативно-рольових, інтерпретаційних, просторово-мізансценічних, соціокультурних. Перед музикантами постають проблеми розуміння конструктивного та смислового аспектів системно-структурної організації семіотики музичної інформації (особливо тієї, що не має історичного виконавсько-інтерпретаторського еталону) та пошуку шляхів розв'язання питань артистично-технологічного і культур-герменевтичного характеру.

Інтермедіальна стратегія творення мультисеміотичних композицій висуває суттєві додаткові вимоги щодо розширення виконавсько-інтерпретаторського потенціалу музикантів-інструменталістів та обумовлює необхідність впровадження поліфункціональних техніко-стилістичних форм виконавської лексики. Остання поступово виходить за інтрамузичні межі артистичної техніки і типових форм жестово-соматичної експресії інструменталіста в інтервидову площину універсальної полімодальності виконавських якостей. Насамперед, йдеться про застосування у розмаїтих комбінаціях: вербально-вокальних (вербалізація, вокалізація, мелодекламація), паралінгвістичних (вигуки, дихання, зітхання, шипіння), кінесичних (тілесних, жестових, мімічних, пантомімічних, дансантичних та ін.) комунікативних кодів.

У семіологічному контексті постмодернізму синергія техніко-виконавських, семіотико-комунікативних модусів різновидової природи (музичної та екстрамузичної, мануальної та позамануальної) викликає трансформацію та комплексну міжстильову і міжмистецьку універсалізацію художньо-музичної ансамблевої лексики. Це нерідко обумовлює ускладнення герменевтичних процедур здобуття та диференціації смислу в комунікаційному колі класичної тріади: «композитор–виконавець–слухач», застосування як традиційних, так і інноваційних принципів мізансценічної організації простору внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії, а також стимулює режисерські інтенції виконавської творчості у ході розгортання мистецьких акцій.

Відтак резюмуємо, що зазначені вияви світоглядно-культурного універсалізму в естетиці і семіології камерно-інструментального виконавського мистецтва закладають основи формування новітньої естетико-герменевтичної концепції ансамблевого виконавства в постмодерному дискурсі музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Висновки до другого розділу

У ході дослідження з'ясовано, що у понятійній системі гуманітарних наук дефініція «медіа» застосовується для позначення широкого спектру матеріально-технологічних та культурно-мистецьких явищ у соціальному просторі, зокрема і музичних. Доведено, що використання терміну медіа є можливим щодо означення будь-якого носія інформації (у т. ч. і музики) – знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції генерування, трансляції, інтерпретації та обміну семіотичною інформацією між знаковими кодами різних видів мистецтв, а також художніх та нехудожніх знакових систем.

На основі узагальнення аналітичного досвіду сформований семіологічний погляд на феномен інтермедіальності в музичному мистецтві.

З'ясовано, що інтермедіальність постає як метакатегорія та метатеорія відносно концепцій синтезу і синестезії мистецтв, що інтегруються у її семіологічний дискурс, що охоплює питання техніко-конструктивного, структурно-сміслового, художньо-виражального, програмно-номінативного медіального перетину семіотичних комплексів і текстів, належних як до мистецької, так і позамистецької концептуальних сфер (технічних, ігрових, соматичних).

На основі дослідження способів функціонування у семіотичному просторі камерно-інструментальних композицій знакових кодів і стилістики мистецького та позамистецького походження (мультисеміотичного / моносеміотичного, експліцитного / імпліцитного, координаційного / субординаційного) представлено концепцію інтермедіальності, яка ґрунтується на принципах медіального синтезу, транспозиції та синергії. Медіальний синтез – це поєднання семіотичних рядів різних медіа. Медіальна транспозиція є умовним «перенесенням» художньо-виражальних ознак неспоріднених медіа в музичне середовище. Медіальна синергія окреслює принципи функціонування музичних структур за законами інших медіа у власному семіотичному полі. Звідси виводиться тлумачення концепту музичної інтермедіальності як комунікативного та культурсеміотичного явища, що апелює до інтерсеміотичних комбінацій різних медіа у техніко-конструктивній та світоглядно-контекстуальній площинах їх взаємодії на засадах медіального синтезу, транспозиції та синергії.

Дослідження семіозису композиторської творчості у камерно-інструментальному мистецтві виявляє, що інтертекстуальність та інтермедіальність є універсальними стратегіями музично-семіозисного мислення.

На основі аналізу автоінтерпретацій українських митців висвітлено концептуально-тематичні вектори інтертекстуального творення, що розкриваються у реставрації музичної картини минулого, нотуванні образу полікультурного світу в абстракціях музично-стильової палітри,

дешифруванні стильових «масок»-образів (як складової інтертекстуальної гри), створенні комплементарних, антитетичних інтертекстуальних зіставлень свого та «чужого» висловлювання, відстороненні від реалій сьогодення як прояву естетичного суму за гармонією і красою минулого у музичних «епітафіях» та ін. Витоки інтермедіальної природи творчого мислення окреслюються інтелектуально-вербальними (філософськими, літературно-поетичними), образотворчими та необразотворчими візуальними стимулами (живопис, архітектура), театральними, кінематографічними, хореографічними, семіотико-математичними інтенціями. Визначено, що сфера музичних та позамузичних образів-імпульсів пов'язана з колом абстрактно-загальних та конкретно-змістових рефлексій, розпізнавання яких забезпечується шляхом паратекстуального програмування (назви, епіграфи, присвяти, коментарі, анотації, інші авторські ремарки).

У ході дослідження семіотичного віддзеркалення зазначених способів текстотворення підкреслено, що інтертекстуальна стратегія в музичному мистецтві спрямована на освоєння спорідненого мовно-знакового, текстового і художньо-виражального досвіду, тоді як інтермедіальна, навпаки, – неспорідненого.

Перша реалізуються за допомоги техніко-конструктивних засобів музичної полістилістики (прийоми стилізації, ремінісценції, алюзії, цитації, колажу, інші способи міжтекстової асиміляції), друга – шляхом взаємодії (поєднання, транскодування, «перекодування») різновидових семіотичних структур (прийоми медіального синтезу, транспозиції, синергії).

Доведено, що з семіотичної точки зору застосування інтермедіальної стратегії в композиторській творчості: 1) слугує введенню у знакову і виражальну систему музики іншомовної кодової інформації; 2) сприяє апробації технік структурування музичного тексту, що «мігрують» з суміжних видів мистецтв та нехудожніх практик (мозаїчно-монтажна, колажна, іконічна, алгоритмічна та ін.); 3) впливає на характер еволюції нотації як семіотичної системи, її фіксує, комунікативної та естетичної

функцій; 4) створює особливі структурно-сміслові прецеденти у перетині з інтертекстуальною стратегією.

Семіологічне осягнення композиторських стратегій виявляє, що у ході моделювання музичних композицій на інтертекстуальному та інтермедіальному художньо-знаковому перетині мови і текстів культури актуалізуються міжстильові, міжжанрові, міжавторські, міжтекстові, міжвидові зв'язки. Їх вертикальні та горизонтальні проєкції утворюють діалогічні (полілогічні) інтрасеміотичні (інтрамузичні) та інтерсеміотичні (міжвидові) паралелі, що знаходить своє відображення на мовностильовому, жанровому, мелодико-тематичному, фонологічному, інтонаційному, фактурно-гармонійному, драматургічному, сюжетно-персонажному, образно-тематичному, міфопоетичному та інших рівнях музичного тексту.

Семіотичне розширення музичної реальності у її полістилістичних, інтертекстуальних та інтермедіальних вимірах веде до універсалізації виконавської лексики ансамблістів і трансформації системи художньо-виконавської комунікації, що висуває додаткові техніко-стилістичні, комунікативно-рольові та виконавсько-інтерпретаційні вимоги: 1) адекватного прочитання нотної графіки в усіх її уніфікованих і неуніфікованих формах запису; 2) володіння різними виконавськими стилями у їх історичних та індивідуально-авторських мовних особливостях; 3) здатність миттєвого реагування у «переключенні» з однієї стилістичної манери гри на іншу (твори з елементами полістилістики, інтертекстуальності); 4) апробація нових виконавських прийомів (мануальних та позамануальних, тонового, мікротонового, шумового генезису); 5) використання нестандартних аксесуарів, електронного інструментарію, конструктивно-удосконалених акустичних інструментів, мультиінструментальної техніки, технологій мистецтва; 6) упровадження полімодальних конфігурацій артистичної лексики, що полягають у здатності виконавця оперувати кількома семіотико-комунікативними модусами музичного та екстрамузичного висловлювання (твори з елементами

медіального синтезу); 7) декодування і виконавське втілення синестетичних образів – просторової (пейзажної, пластичної), риторичної експресії, сценарної драматургії (твори з елементами медіальної транспозиції або синергії); 8) координування виконавських дій у внутрішньо-ансамблевій та зовнішньо-ансамблевій комунікативних площинах; 9) створення об'єктивних інтерпретацій з огляду на жанрово-стильові інтерпретаторські еталони, а у випадку їх відсутності – на основі індивідуального досвіду сприйняття, аналізу і оцінки музичного матеріалу; 10) інтерпретація інструменталістами-ансамблістами як музичного, так і позамузичного наративу (твори з елементами медіального синтезу); 11) виконання камерно-інструментальних композицій у традиційних та інноваційних мізансценічних умовах просторової організації; 12) реалізація виконавсько-режисерських ініціатив в ансамблевій творчості.

Доведено, що суміщення історично-віддалених і сучасних виконавських стилів, конвенційних та неконвенційних прийомів артистичної техніки обумовлює полімодальне розширення виконавського лексикону у бік його музичної та екстрамузичної мультифункціональності. Це піддає коригуванню художньо-естетичні, техніко-виражальні, комунікативно-рольові, інтерпретаційні, мізансценічні та психоемоційні параметри ансамблево-ігрової взаємодії та веде до міжстильового, міжмистецького універсалізму у виконавському камерно-інструментальному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть.

РОЗДІЛ 3

УКРАЇНСЬКЕ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА МІЖВИДОВІ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ

3.1. Жанрові метаморфози українського камерно-інструментального ансамблю на перетині століть

У культурно-мистецькій практиці постмодерної доби хід еволюційного техніко-композиційного, жанрово-стильового поступу засвідчує значні зрушення у «морфологічній системі» музики (О. Соколов), коли «відбуваються докорінні зміни не тільки у змісті музичної творчості, але й у критеріях музичної краси і цінності, у психології сприйняття, в самій людській психології, в самій людині» [353, с. 613]. Синтетичний, творчо-концептуальний підхід у винайденні та широкому застосуванні знаково-стилістичних і жанрово-конструктивних новацій стимулює інтенсивні семіотичні модифікації органологічних та текстологічних показників музичних жанрів, зокрема і камерно-інструментальних – «розмиваються звичні жанрові кордони, відбувається відкриття нових жанрів, в яких ледь упізнаються обриси старих» [190, с. 158].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть напрацювання численних вільно-індивідуалізованих жанрових рішень оголює незворотні зміни в типології камерно-інструментального ансамблю, що знаходиться на новому етапі своєї *семіотичної еволюції*. Як зазначає Юлія Гомельська, «в творчому процесі жанрові витoki набувають переосмислення, відтак робота точиться на жанрових стиках, гранях, їх суміщеннях, співвідношеннях, взаємодотиках, перехрещеннях» [195, с. 203]. Дані трансформаційні процеси ілюструє поява у творчості сучасних композиторів *новітніх жанрових зразків* – інструментального театру, перформансів, quasi-, анти-жанрів, інших численних жанрових «гібридів», «мікстів», характерних для пост-модерністських художніх текстів.

У зв'язку з цим виникає питання, на якій стадії свого культурно-історичного семіозису знаходиться сучасна система ансамблевих жанрів, і які процеси обумовлюють вкорінення чи відкидання тих чи інших постмодерних жанрових новацій, адже одні з них залишаються лише творчим експериментом, а інші – стають традиціями?

З огляду на це, семіологічне дослідження органологічних та естетико-семантичних параметрів і функцій жанрів камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть набуває особливої доцільності. Оскільки це дозволяє не тільки унаочнити жанрово-типологічний фонд камерно-інструментального ансамблю, наявний на сьогоднішній день у доробку митців української композиторської школи, але й одночасно наближає до осмислення сучасної кодомовної ситуації в музиці, її філософських, естетичних та текстологічних вимірів. Все це розкриває семіотичну еволюцію жанрових метаморфоз камерно-інструментальної музики України на стику ХХ–ХХІ століть.

3.1.1. Семіотичні тенденції жанротворення: параметри і функції

Аналіз жанрів сучасної української камерно-інструментальної музики за різними органологічними показниками (ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний інструментальний склад) виявляє використання широкої акустичної палітри монотембрових, темброво-однорідних та темброво-неоднорідних (змішаних) інструментальних складів, а також наочно демонструє їх належність до ансамблевих типів різного ступеня жанрової стабільності – від «константних» до «вільно-варіантних» інструментальних моделей.

Щодо цих дефініцій, одразу маємо зауважити, що тут і надалі спираємось на класифікацію ансамблевих жанрів І. Польської, а саме їх акустичної, органологічної структури, параметрів жанрової стабільності / релятивності й відповідну термінологію [267, с. 424–435]).

Однак, у зв'язку із появою на межі ХХ – початку ХХІ століть значного розмаїття нових жанрових форм камерно-інструментального ансамблю, що не увійшли у зазначену класифікацію, ми вважаємо за необхідне її доповнення і розширення, спираючись на результати наших обґрунтувань типологічної приналежності наявних в українській музиці зразків до тих чи інших жанрових моделей [див.: 165; 167].

Серед них зустрічаємо історично-усталені, класичні жанри камерно-інструментальної музики «з високим ступенем жанрової кристалізації, структурною й семантичною визначеністю» [265, с. 5] – т. зв. *константні жанри*, звернення до яких є традиційним у практиці української композиторської школи. Наприклад, дуети – фортепіанний («Ескіз» Олександра Красотова, 1993), скрипковий («Ноктюрн» Людмили Самодаєвої, 1996), віолончельний («Гравітація» Алли Загайкевич, 2002), флейти та арфи («Діадема» Юлії Гомельської, 2001), скрипкова чи віолончельна сонати («Post Scriptum» Валентина Сильвестрова, 1990; Соната для віолончелі та фортепіано Альони Томльонової, 2002), фортепіанне та струнне тріо («Музика рудого лісу», 1992; «Смиренна пастораль», 1996 р., обидва – Євгена Станковича), струнний квартет («Consequences» Олександра Красотова, 1999) та ін.

Одночасно спостерігаються процеси темброво-акустичного оновлення константних жанрів шляхом часткових інструментальних змін, варіантних взаємозамін або доповнень, що додає елементи релятивності до їхніх якісних нормативних характеристик. У такий спосіб утворюється група *константно-варіантних жанрів* камерно-інструментальної музики, які «наближені за семантикою до того чи іншого типу константних жанрів, проте мають деякі відхилення від їхніх органологічних схем» [там само]. У своїй творчості українські композитори використовують як ті константно-варіантні жанрові моделі, що вже мають попередню історію свого побутування (наприклад, флейтове тріо – «Ще!..» Сергія Зажитька, 1999; кларнетовий квартет «Мистецтво німих звуків» – «щось на зразок квартету» Володимира Рунчака,

1997), так і новітні зразки, що на перетині ХХ–ХХІ століть урізноманітнили палітру даного типу ансамблю, проте досі не отримали наукового обґрунтування своєї типологічної належності.

Серед останніх спостерігаємо виокремлення двох основних тенденцій жанротворення на шляху еволюції – від константних до константно-варіантних типів камерно-інструментального ансамблю.

Перша тенденція полягає у внесенні до усталеного інструментального складу константних жанрів часткових змін, що не носять принципового характеру. Зокрема, це можна проілюструвати на прикладах трансформації класичного віолончельного дуету, шляхом заміни однієї віолончелі на її історичну попередницю віолу да гамба – споріднений інструмент тієї ж групи («Забуті танці II» Людмили Самодаєвої, 1998) або варіантної взаємозаміни інструментів у ансамблі (Квартет для скрипки, кларнета / чи альту, віолончелі та фортепіано, 1992; «De profundis clamavi» для скляної гармоніки / чи фортепіано, флейти та віолончелі, 1993 – обидва Вадима Ларчікова).

Друга тенденція пов'язана з уведенням прийомів нетипового використання традиційних інструментів, шляхом почергової зміни виконавцем декількох різновидів одного інструменту або застосування основного та паралельно додаткового інструменту з іншої групи (приміром, «Крізь кристали готичної мозаїки» для флейти / альтової флейти, віолончелі та фортепіано Юлії Гомельської, 2006; Соната № 2 для скрипки та фортепіано / з перкусією Людмили Самодаєвої, 1997; Соната для альту і фортепіано / з лінійними дзвіночками Альони Томльонової, 2005 та ін.).

В основі всіх цих варіантно-доповнюючих модифікацій лежить принцип перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанрової структури, що функціонально розширює семіотико-естетичний простір побутування константних камерно-інструментальних жанрів. Адже внесення навіть незначних релятивних складових впливає не лише на зміну темброво-акустичного балансу, а й може додавати елементи видовищності, що коригує традиційні ансамблево-комунікативні, соціокультурні,

мізансценічні й інші композиційно-функціональні та виконавські параметри ансамблевих жанрів.

Окрім цього, як зазначає М. Лобанова, «на стані жанру позначається і своєрідна мовна ситуація, що склалася в цей час: з нею пов'язані і жанрове експериментування, і пошук етимологічних зв'язків, і накопичення взаємодоповнюючих смислів, що відображаються в позначеннях, і заміна старих, родових назв новими» [190, с. 153]. Незважаючи на стійкість органологічної структури константних жанрів (або стабільність її основ, якщо йдеться про константно-варіантні моделі), вміщення їх у той чи інший мовно-стилістичний контекст впливає на рухливість типових семіотико-естетичних жанрових ознак та здатність до їх переінтерпретацій.

Особливо наочно це проявляється у відродженні й реконструкції із семіотико-виражальних позицій постмодерної стилістики жанрів *барокової традиції* (зокрема і за участю старовинних інструментів), які продовжують надихати сучасних митців вже у стилістиці «необароко» [96].

Приміром, камерно-інструментальні жанри, що розпочали свою історію у західноєвропейській музиці близько другої половини XVII – початку XVIII століть, такі як: дуети флейти і клавесину (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. Ф. Е. Бах), фаготу і клавесину (К. Шаффрат), віолончельний дует (Д. Габріеллі, А. Вівальді, Ф. Куперен, Л. Боккеріні, Й. Гайдн, Й. Мислівечек, Ж. Оффенбах, Ф. Серве), тріо віолончелей (Б. Марчелло та ін.) наприкінці XX століття вводяться у жанровий контекст українського музичного мистецтва зі значними стилістичними оновленнями. Це детермінує появу діалогічних інтонаційно-стильових паралелей, переважно, комплементарного змісту у функціонуванні даних жанрів у різних темпоральних і стилістичних координатах – від бароко до постмодерну, що може розглядатися як своєрідна «друга хвиля» необароко в Україні.

Сучасні твори вітчизняних композиторів для зазначених складів: дуетів флейти і клавесину (наприклад, «Інтроспекція» Олександра Щетинського,

1996), фаготу і клавесину («Вікна» Марини Денисенко, 2002–2003), тріо віолончелей («Ritual Actions» Людмили Самодаєвої, 2010) демонструють різноплановість ідейно-образного змісту та естетико-стильових орієнтирів. Крім того, новітні семіологічні принципи формотворення та поєднання елементів музичної мови увиразнюються у композиціях для віолончельного дуету, зокрема і в авторських «моножанрових» (за Г. Дауноравічене [75, 103]) константно-варіантних версіях для дуету віолончелі та віоли да гамби у творчості Валентина Сильвестрова («П'ять серенад», 2002), Вікторії Польової («Голос», 2005), Ганни Хазової («Гімн», 2007) та ін. [докладніше див.: 50; 321].

Відтак, спостерігаємо продовження «життя» класичних жанрів у постмодерних умовах за збереження нормативних кількісно-якісних і семантичних (зокрема, семантико-рольових) жанрових ознак і функцій, коли композиторам вдається відобразити новий зміст у «старих» формах. Використання останніх, хоча і у дещо видозмінених, за рахунок нових композиційних технологій і знакових інновацій, спосіб розкриває хід семіотичної еволюції та жанрових метаморфоз (згадаємо, приміром, розглянуті вище кодомовні форми українського необароко в ансамблевій музиці).

Однак, застосування можливостей сучасної стилістики у «переінакшенні» жанрів камерно-інструментальної музики може створювати не тільки комплементарні, але й мовні паралелі антитетичного змісту, що ускладнює процеси міжжанрової діалогічності.

В результаті, тлумачення ансамблевих жанрів може набувати іронічного або жартівливо-ексцентричного забарвлення, що підкреслюється винахідливими назвами та *анти-жанровими* або *не-жанровими* визначеннями музичних композицій – по суті, термінологічними нонсенсами, навіть оксюморонами відносно родових назв. Такий характер жанрової презентації вказує на концептуалізацію авторської позиції щодо певних аспектів семіотичного і структурно-сислового моделювання композиційної

цілісності. Приміром, вбачається критичне ставлення до традиційних жанрових моделей з точки зору неможливості втілення нового змісту у «старих» мовно-знакових формах і стилістиці, навмисне заперечення родових жанрових ознак або підкреслення їхньої невизначеності на тлі застосування сучасних стилістико-технологічних прийомів.

У цьому контексті згадаємо, зокрема, «жанрові антитези» Володимира Рунчака, серед яких: «Розмова з часом», *анти-соната* для 2-х фортепіано (1993), «Пошепки...Вслухаючись», *щось на зразок тріо* для скрипки, альту і фортепіано (1997), «Мистецтво німих звуків», *щось на зразок квартету* для 4-х кларнетів (1997) та ін. Автор, залишаючись відданим своєму девізу: «Надати нову ідею, але не ув'язнювати її в якийсь формотворчий жанровий “одяг”» [цит. за: 196, с. 76], немовби пародіює чи входить у полеміку з константними жанровими моделями, «граючи» із традиційними та інноваційними стилістичними засобами. Це цілком відповідає постмодерній естетиці гри у сенсі, де «акцентується момент перестановки, зміни контексту при пізнаванні заданих (фіксованих) елементів» [132, с. 9], а також вельми приваблює та фокусує увагу слухацької аудиторії на декодуванні авторської інтриги.

Винахід та неодноразове звернення до парних альтернатив у заміні усталеного, «нейтрального» жанрового означення на його антипод робить даний метод «анти-жанрового» програмування художньо-естетичної цілісності творів додатковою складовою мистецької самоідентифікації Володимира Рунчака, своєрідною «візитівкою» його авторського стилю. Тож, зацікавленість постмодерного митця у віднайдені яскравого способу кодомовної презентації власного творчого «продукту» широкому загалу є очевидною.

Відповідно, зі збільшенням ступеня жанрової мобільності спостерігаємо подальші процеси трансформацій органологічної структури ансамблевих жанрів, що призводить до появи *релятивно-константних моделей* камерно-інструментального ансамблю. Релятивно-константні – це

ансамблі різноманітних інструментальних складів, що «не мають кристалізованого нормативного виконавського складу та індивідуальної семантичної, комунікативної та ін. специфіки, а володіють лише обов'язковою структурною домінантою, яка виконує певні жанротворчі функції» [265, с. 5].

Серед них уже типові на кінець ХХ століття ансамблі, приміром, дуети: кларнету і фортепіано («Танці» Сергія Пілютикова, 1997), гобою і фортепіано («Taurus» Олександра Яковчука, 2005), фаготу і фортепіано (Соната «Terra Incognita» Володимира Губи, 1998), валторни і фортепіано («Багатель» Юлії Гомельської, 1996), скрипки та віолончелі («Соната-діалог» Вадима Ларчікова, 1990; «Маленька різдвяна сюїта» Золтана Алмаші), альтовий дует («Метаморфози 1», три п'єси Людмили Самодаєвої, 1997) тощо.

Іншу групу релятивно-константних моделей утворюють камерно-інструментальні ансамблі, які відносно нещодавно увійшли до музичного обігу. Їхнє інструментальне розмаїття практично не дозволяє конкретизувати сталі сполучення, проте уможлиблює виокремлення певного акустичного базису органологічної структури. У великих за кількісними параметрами складах таким структуротворчим ядром може виступати фортепіано у т. зв. камерно-фортепіанних за ансамблевим типом складах (наприклад, фортепіанний септет чи октет) або певна група струнних чи духових інструментів у темброво-однорідних (духовий секстет) чи змішаних складах без участі фортепіано.

Однак, в усіх цих випадках аналіз виявляє дію вже раніше згаданого принципу перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанрової структури, що стає засадничою стратегією творення нових інструментальних комбінацій та окреслює сходинки еволюції камерно-інструментальних жанрів – від константних до константно-варіантних і далі, від константно-варіантних до релятивно-константних зразків. Йдеться про утворення релятивно-константних жанрів на основі константно-варіантних жанрових моделей (за аналогією з процесами утворення константно-

варіантних жанрів на основі константних моделей). Це відбувається шляхом часткових інструментальних змін, варіантних взаємозамін або доповнень, а також нетипового використання специфічної мови інструментів, що впливає на оновлення і розширення кількісних та якісних показників вихідної структурної моделі.

Так, константно-варіантне тріо кларнету, віолончелі та фортепіано перетворюється на релятивно-константний квартет за умови приєднання до цієї інструментальної групи тромбона («Без ілюзій» Олександра Щетинського, 2001). Або ж орієнтацію на константно-варіантний квартет вбачаємо, серед інших прикладів, у квінтеті Світлани Азарової «Профіль часу» з інструментальним складом: фортепіано, скрипка, кларнет, віолончель + флейта (2002). У даних прикладах з творчості сучасних українських композиторів саме принцип варіативного додавання «зайвого» інструменту (фактично, ще одного релятивного компонента) до базової жанрової моделі дестабілізує баланс органологічної структури у бік підвищення рівня її релятивності та забезпечує появу нових зразків у жанровій типології камерно-інструментального ансамблю наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

Динаміка подальших модифікацій органологічної структури камерно-інструментальних жанрів призводить до появи *вільно-варіантних* (за І. Польською) жанрових моделей. На відміну від константних, константно-варіантних і релятивно-константних жанрів, де використовується суто традиційний ансамблевий інструментарій (окрім випадків одночасного використання основного і додаткового інструмента, наприклад, перкусії для суто колористичного ефекту), вільно-варіантний тип ансамблю посідає найвищий ступінь жанрової мобільності у превалюванні необмеженої релятивності його кількісних і якісних органологічних характеристик.

Дослідження варіантів акустичних і семіотичних трансформацій у ансамблевих складах цього типу дозволяє здійснити їх внутрішню систематизацію за декількома основними напрямками, викладеними нижче, що засвідчують суттєве жанрово-типологічне оновлення й мовно-семіотичне

збагачення системи камерно-інструментального ансамблю на стику ХХ–ХХІ століть.

У практиці сучасної української композиторської школи такі новації пов'язані з інструментальними нововведеннями у камерних складах, що полягають, по-перше, у створенні композицій для нетипових темброво-однорідних, однойменних складів. Наприклад, 4-х віолончелей («Квартет-реквієм» Вадима Ларчікова, 1989), 8-ми віолончелей («Балада» на тему Beatles Володимира Зубицького, 1999), 3-х контрабасів («From Corner to Corner» Кармелли Цепколенко, 1995), 4-х контрабасів («Багателі» Альони Томльонової, 2008), 5-ти гітар («Дзеркало душі» Світлани Азарової, 1999), 4-х саксофонів (Квартети Олександра Козаренка і Ганни Гаврилець, 1990 та 1991, відповідно; «Вітер, що прагне співу» Асматі Чібалашвілі, 2016), 10-ти саксофонів («Бал» Сергія Пілютикова, 2000) та ін.

По-друге, представлені композиціями для нетипових темброво-однорідних та змішаних ансамблевих складів, де у вільно-варіантних поєднаннях з акустичним традиційним (академічним), застосовується нетрадиційний для класичних ансамблевих типів інструментарій – народний, екзотичний, перкусійний, джазовий, електромюзичний.

По-третє, у вільно-варіантних моделях камерно-інструментального ансамблю спостерігаємо композиційне суміщення конструктивних можливостей та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв.

Так, наприклад, на межі ХХ–ХХІ століть спостерігаємо синтез академічних і народних інструментів в ансамблі. Зокрема, активно інтегрується у академічний жанровий та інструментальний простір камерної музики «некласичний» інструмент – баян. Цьому сприяє поява у доробку українських композиторів значної кількості оригінального репертуару для дуетів скрипки і баяну (зокрема, «Ave Maria Stella» Вадима Ларчікова 1995–1998), баяну та фортепіано («Від Фанчеллі до Галліано» Володимира Зубицького, 1998; «Once upon a time» Асматі Чібалашвілі, 2011), баяну і кларнета («Двоє...Паралельно...Окремо?» Олександра Щетинського, 1996–

1998), баяну і фагота («Deo Volentum» Альони Томльонової, 2004), баяну і саксофона-альта («Інтриги» Сергія Пілютикова, 2002), тріо баяну, скрипки та гітари («Sans l'Eloignement de la Terre» Алли Загайкевич, 1994), а також у інших складах від квартету до октету. Таке жанрове розмаїття ансамблевих складів з баяном, на думку І. Єрґієва, є прямим свідченням того факту, що «процес становлення українських камерно-баянних жанрів приймає стабільний характер» [88, с. 12].

Цікавими також є приклади введення традиційних українських народних інструментів. Приміром, гуцульської дримби у ансамблі з кларнетом, бас-кларнетом і фортепіано («Фрагменти» Богдани Фроляк, 1998), цимбал у ансамблі з фортепіано («Українське рондо» Оксани Герасименко, 2003), флюяри з «живою» електронікою («Електронний етюд» Остапа Мануляка для дуету виконавців, 2011), домри з гітарою («Сюїта» Валерія Івка, 1996), бандури з фортепіано («Концертні варіації» Оксани Герасименко, 1990), бандури з гітарою («Середина шляху» Марини Денисенко, 1998), бандури з флейтою / або флейтою Пана («Сонячний промінь» Оксани Герасименко, 1992), бандури з «живою» електронікою («Друже Лі Бо» Алли Загайкевич, 2015) тощо.

Відзначимо часом використання екзотичних для вітчизняного музичного простору етнічних інструментів інших народів світу. Зокрема, у поєднанні академічних інструментів з: китайськими старовинними інструментами – шеном та ерху (Алла Загайкевич «GO» для шена, ерху, перкусії та електронного запису, 2009), литовськими бірбіне і канклесом (Кіра Майденберг-Тодорова «A TRE», 2012), мексиканською маримбою (Євген Станкович «Лабіринт», 2006; Кармелла Цепколенко «Блукання у просторі трикутника», 1994; Олександр Щетинський «Маятник», 2002; Марина Денисенко «Мине рік», 2002), вірменськими дудуком та кануном (Світлана Азарова «On Tuesdays», 2007) та ін.

Спостерігається інтерес до типово оркестрових інструментів, що досить зрідка або ніколи раніше не використовувались у камерно-

інструментальній музиці. Серед них: челеста (Людмила Самодаєва «Once upon a time», 2005), литаври і ксилофон (Сергій Зажитько «Ще!..», 1998), вібрафон (Вікторія Польова «Містерія!», 1998; «Messages for onesimpleman», 2009) та інші перкусійні інструменти, партії яких набувають самостійного значення у камерно-інструментальних ансамблях кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Також інтенсивно вводиться у камерно-інструментальні твори один з основних інструментів джазової та естрадної музики – саксофон. Останній знаходимо у композиціях Олександра Щетинського («Pas de Quatre» для саксофона, тромбона, перкусії та гітари, 1999) та багатьох інших сучасних українських авторів – Олександра Козаренка, Сергія Пілютикова, Володимира Рунчака, Людмили Юріної, Ганни Гаврилець, Людмили Самодаєвої, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської.

Із розширенням традиційних звукових можливостей і функцій ансамблевих інструментів наприкінці ХХ – початку ХХІ століть значного переосмислення свого нормативного амплуа (зокрема, і стилістичного, темброво-артикуляційного) набувають старовинні інструменти – орган, клавесин, фісгармонія, віола да гамба, басетгорн та ін. Їхнє відродження, як у типових складах часів барокової музики, так і в жанрах нової і новітньої музики, є однією з тенденцій культурно-мистецької практики сьогодення.

Приміром, згадаємо тріо Золтана Алмаші «Бачата L» для кларнету, віолончелі та клавесину (2012). Відзначимо також непоодинокі випадки використання органу (як духового, так і електрооргану Хаммонда) у камерно-інструментальних ансамблях у досить незвичних поєднаннях з трубою, перкусією (Кармелла Цепколенко «Дуель-Дует» № 3, 1993; «Нічний преферанс – Гра в карти № 3», 1991), саксофоном («Troix dans la ville» Людмили Самодаєвої, 2012), тромбоном («Клейноди» Володимира Губи, 1997) та іншими інструментами.

До слова, поряд з вже артикульованими тут тенденціями віддзеркалення нового змісту у «старих» формах або переосмислення «старого» амплуа

музичних інструментів, зазначимо й про зворотню тенденцію – відображення «старого» змісту у нових, неканонічних жанрових формах та ансамблево-інструментальних аранжуваннях. Яскравим прикладом тут слугують авторські транскрипції Вікторії Польової творів Й. С. Баха. А саме, бахівських «Гольдберг варіацій» для клавесина (1741) у новій інструментальній інтерпретації для скрипки, маримби, вібрафона, чембало та віолончелі (2012) або Прелюдії і фуги № 14 *fis-moll* («Добре темперований клавір», II том) для скрипки, маримби, чембало і струнного ансамблю / або оркестру (2010).

Подальші трансформації камерно-інструментальних жанрів пов'язані з напрацюванням численних вільно-інтерпретованих жанрових моделей, поліфункціональних, синтетичних форм і музичної стилістики. Як зауважує М. Арановський, «якщо у центрі уваги XIX століття була людина, яка відчуває, то нині нею стає та людина, що винаходить» [11, с. 81]. Тож, «гіперіндивідуалізм» (В. Ценова) мистецького самовираження у вільному оперуванні традиційними та інноваційними жанровими, інструментальними, мовно-знаковими ресурсами, з одного боку, та впровадження музично-інформаційних технологій задля розширення тембрально-кolorистичного спектру звукового потоку та програмного «конструювання» ансамблевих композицій, – з іншого, стає прикметною ознакою сучасної камерно-інструментальної музики України.

Так, в новочасному універсумі музичної творчості спостерігаємо зростання ролі технологій мистецтва, що надають потужний імпульс еволюції академічної музики України. Поява інструментальних творів, в основі яких закладено техніко-конструктивний принцип електроакустичної синергії звукових шарів, вельми збагачує морфологію жанрів ансамблевої музики новими, досі неконвенційними інваріантами. Вони, закріплюючись у виконавській практиці, формують координати сучасного аудіального простору, який в естетосфері постмодерної культури часто перетинається з візуальними компонентами.

Поєднання традиційних художньо-виражальних засобів та технологій мистецтва, а саме використання різних мов і платформ музичного програмування та медіа-проекування повсякчас народжує досі невідомі зразки композицій, що важко піддаються жанровій типологізації з точки зору класичної музичної естетики. Тож, композиційна електроніка взагалі, та електроакустичні та аудіовізуальні (інтерактивні) форми ансамблевої взаємодії зокрема, мають значний онтологічний вплив на процеси модифікації жанрової специфіки, а відтак і виконавської естетики камерно-інструментального ансамблю, що позначається на системі художньо-музичної комунікації кінця ХХ – початку ХХІ століть, в цілому [див.: 153].

Серед найбільш характерних прикладів є апробація українськими композиторами електромузичного інструментарію. Він застосовується як в ансамблевому сполученні з акустичними інструментами (наприклад, «Концертна п'єса» Олександра Козаренка для флейти, синтезатора та струнних, 1990; «Варіації контрастів» Остапа Мануляка для струнного квартету і синтезатора, 2001), так і самостійно («Sky way of cello» Людмили Самодаєвої для електронних віолончелі та фортепіано, 2012).

Дедалі активніше митцями використовуються різноманітні способи програмування та обробки звучання у студійних або концертних умовах. Йдеться про: 1) використання мікрофонів для звукопідсилення акустичних інструментів з метою створення ефекту об'ємної звукової перспективи – ілюзії розташування музикантів у різних точках концертного залу («Cryptogram» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних Любови Сидоренко, у версії зі стереофонічним озвученням, 2009); 2) розповсюдження комп'ютерних методів програмування алгоритмічних композицій («Повітряна механіка» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнету, фортепіано та перкусії Алли Загайкевич, 2005); 3) сполучення фіксованого аудіозапису та акустичних інструментів («Геронея» для фагота, фортепіано, скрипки, віолончелі та електронного запису Алли Загайкевич, 2002; «Contre S.» для контрабасової флейти, контрабас-саксофона, туби та

електронного запису, 2011); 4) експерименти з магнітною плівкою («Ad ovo ad infinitum» – колаж-квінтет для 2-х скрипок, альту, віолончелі, фортепіано та магнітної плівки Івана Тараненка, 1994; «Постлюдія» – «перспектива сучасності» (за авторською ремаркою) Володимира Буланова для труби, фортепіано та магнітної плівки, 2000; «Чарівний песик Пти-крю» Вікторії Польової для вільного ансамблевого складу виконавців та магнітної стрічки, 1995).

Заслуговують на окрему увагу поєднання музичного звучання в ансамблі з «живою» електронікою (live electronics) або віджеїнгом (VJing), що передбачають наявність спеціального мультимедійного технічного устаткування і програмного забезпечення. Останнє призначається для оперування семплами (аудіо- або відео-фрагментами) та накладання спеціальних ефектів в режимі реального часу (аудіальних або візуальних, відповідно).

У цьому контексті яскравим прикладом слугують оригінальні авторські концепції акустичних та електронних звучань у композиціях: Людмили Юріної («Topos Uranios» для клавесину та «живої» електроніки, 2001), Івана Тараненка («A Prima Vista... З першого погляду» для струнного квартету, арфи, перкусіоніста та автора: рояль, синтезатор, комп'ютер, 2013), Остапа Мануляка («Розгалуження» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнету, фортепіано та електроніки ad libitum, 2012; «Коло. Натуральні структури» для скрипки, фортепіано, ударних, електроніки та віджеїнгу, 2011), а також Алли Загайкевич («VENEZIA» для віолончелі, електронного запису, обробки в реальному часі та відео-арту Вадима Йовича, 2008).

Розглядаючи щойно згадані приклади, стає очевидним, що «електронна музика – абсолютна реальність нинішнього століття, яка передбачає цілком нове ставлення і композитора, (і виконавця – А. К.), і слухача до музичної матерії, акустики залу, спрямованості звукових потоків, участь або неучасть звичайного інструментарію, їх різні поєднання всередині себе, а також

синхронізацію із зображенням, світлом, кольором та іншими виразовими засобами» [279, с. 16].

Безумовно, за такого художньо-технологічного способу формування семіотичної та естетичної цілісності композицій виникає питання – чи можна, взагалі, вважати подібні виконавські склади ансамблевими, і до якого виду мистецтва вони належать – музичного чи медіа-арта?

Задля обґрунтованої відповіді на це дискусійне питання, окрім суто теоретичних міркувань, маємо звернутися до музично-сценічної практики, оскільки саме музиканти «дають життя» новим жанрам, здійснюючи пошук адекватних виконавських рішень у ході практичного втілення тих артистичних завдань, що нерідко висуваються композиторами вперше. Зауважимо, що висвітлення основних творчих засад та виконавський аналіз деяких електроакустичних та аудіовізуальних концертних проектів сучасних українських камерно-інструментальних ансамблів буде здійснено у відповідному підрозділі. Однак тут маємо зазначити, що, за міркуванням Остапа Мануляка – композитора і виконавця електроакустичної музики, остання «безпосередньо пов'язана з досвідом акустичної музики. Навіть, коли я komponую суто електронну композицію, ситуація ідентична написанню твору для акустичного інструмента. Крім того, написання електроакустичного твору є процесом ще більш природнім, аніж музики для акустичних інструментів, бо там ти уявляєш це звучання в голові, а тут – одразу чуєш результат, який ще більш виразно веде тебе за собою» [224, с. 1].

Тож, спираючись на зазначені вище роздуми композитора і виконавця-практика української музики, можна констатувати те, що логіка творення електроакустичних композицій (так само, як і інших експериментальних, інтерактивних видів синтетичних композицій) виходить з традиційного музичного мислення. Згідно з цим, подібні виконавські кількісно-якісні склади можна класифікувати як ансамблеві та, в певному сенсі, вважати інструментальними, адже апробація музикантами винаходів музичної інженерії (фактично, іншого виконавського інструментарію) залишає

незмінними базові ансамблево-комунікативні функції. Особливо це стосується випадків, коли «партія» електроніки або віджеїнгу є не опціональним, а невід'ємним складником твору. У сценічно-ігровій ситуації всі учасники мистецької дії, незалежно від свого статусу – чи то музиканти-інструменталісти, чи то музикант-звукорежисер (або діджей), чи то відеохудожник (віджей), мають не тільки обопільно синхронізувати свої виконавські дії, але й сумісними зусиллями домогтися втілення як авторського задуму, так і інтерпретаторського естетично-чуттєвого бачення, об'єктивно транслюючи зміст твору підвладними їм засобами.

Разом з тим, окрім електромузичних інструментів та «живої» електроніки (наразі вже знайомих з точки зору їх практичного застосування), зазначимо, що у своїй ансамблевій творчості вітчизняні митці послуговуються й винаходами, які пропонує музична інженерія ХХ – початку ХХІ століть. Серед них, приміром, монохорд конструктора Пйотра Сиха, який став своєрідною високотехнологічною версією свого праобразу – давньогрецького монохорду (Остап Мануляк «Музика для скрипки та електроніки», 2011), або терменвокс (Алла Загайкевич, електроакустичний перформанс «Musique naïve» для терменвокса, баяна, гітари та електроніки, присвячений Тріо САТ, 2011).

Відтак, використання електромузичних та інтерактивних технологій в сучасній академічній практиці, з одного боку, відкриває неосяжні перспективи для темброво-акустичних та жанрово-композиційних винаходів, що вельми збагачує систему ансамблевих жанрів новими інваріантами, однак з іншого, – ніби «розхитує» усталені кількісно-якісні жанрові параметри. Адже, при семіологічному аналізі органологічних параметрів творів сучасного камерно-інструментального мистецтва, цей «складний, виразний простір, що формується за допомогою музичних технік, сучасних технічних засобів, які впливають на жанрову основу твору» [19, с. 121], залишає враження семіотичної еkleктики та жанрово-типологічної нестійкості.

Цю думку своєрідно підкреслює Людмила Самодаєва, створюючи між 1999–2001 роками низку квартетів та квінтету із префіксом «*Quasi-*» для оригінальних темброво-неоднорідних складів із залученням баяну, перкусії, синтезатора. Застосований тут принцип вільного діалогу традицій і новацій у синергійному сполученні типового і нетипового для ансамблевих складів інструментарію впливає на універсалізацію виражального потенціалу музичного нарративу та модернізацію техніко-конструктивних схем жанротворення. Подібні семіотичні та жанрові неоновачії оновлюють типологію 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.

Водночас, для мовної реалізації останніх окремим творчим персоналіям недостатньо семіотики самої лише музики [див.: 173]. Спостерігаємо «вихід» музичної творчості в *інтерсеміотичний простір полілогу мистецтв* – взаємодії структурних кодів різних видових мистецьких практик, коли «музика, живопис і література рухаються вперед, неминуче перетинаючись у синтетичних мистецьких вимірах та впливаючи на виражальні можливості один одного» [365, с. 10–11].

Тож, дію принципу синергії традицій і новацій вбачаємо не тільки у мовно-знакових межах музичного мистецтва, але й у міжвидовій площині, що пов'язано із оперуванням *інтермедіальною стратегією* композиторського мислення, яка набуває одного з провідних значень в художній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Інтерсеміотичні кореляції конструктивних та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв – музики, літератури, живопису, театру, пантоміми, балет-пластики та ін., здійснюють активний внутрішній модифікаційний вплив на органологічні параметри камерних жанрів. Тут проникнення та імплементація іншосеміотичних кодів у мовно-знакову

систему музики стимулює динамічні трансформації жанрових структур у бік необмежено-варіантної релятивності їх кількісних та якісних характеристик.

Результати цих експериментів відображаються у новостворених «ліброжанрах» (Г. Дауноравічене) камерно-інструментальної музики – фактично, не жанрах, а своєрідних жанрових формах. Ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний виконавський склад останніх виходить за нормативні межі типових ансамблевих семіотичних, жанрово-структурних і виконавсько-інтерпретаційних значень (що буде надалі детально проаналізовано і продемонстровано на емпіричному матеріалі у підрозділі 3.3).

Стосовно цього, зазначимо на завершення лише те, що такі тенденції знаходять яскраве відображення у камерно-інструментальних перформансах 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. Композитори не тільки коригують усталені інструментально-виконавські амплуа музикантів, але й вводять у якості рівноправних ансамблевих партнерів читців, професійних акторів (С. Зажитько «Нестор Батюк», «Лука Батюк», 2000–2001 рр.), мімів (Л. Юріна «Waterdreams», 2001), що надає значного розширення семіотичному та семантичному простору функціонування ансамблевих жанрів і впливає на граничне підвищення рівня їх мобільності.

3.1.2. Міжжанрова діалогічність в ансамблевій музиці

Подальший семіологічний аналіз модернізації принципів жанротворення в українській камерно-інструментальній музиці переводить дослідницьку увагу з розгляду органологічних параметрів на питання віддзеркалення в камерно-інструментальному ансамблі родових ознак інших жанрів, що, загалом, загострює увагу на проблемі розмежування та злиття

жанрових кордонів. Так окреслюється шлях формування ще однієї тенденції жанротворення, безпосередньо пов'язаної, з одного боку, із винахідливим експериментуванням з довільної трансформації типових жанрово-органологічних схем. А з іншого, – із явищем міжжанрової діалогічності, коли «різноманітні зміни у житті родів і жанрів, їх складний взаємовплив, виникнення нових та переосмислення попередніх явищ» [310, с. 184] здійснюють злам звичних стереотипів їх традиційного побутування.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть в ансамблевій музиці українських композиторів широкою апробації набуває техніка «змішаного» (М. Лобанова) жанру, в основі якої закладено композиційні принципи *жанрової інтерференції*, які полягають у суміщенні органологічних та естетико-семантичних параметрів жанрів різної спорідненої або неспорідненої належності. Згідно з цим, відбувається переакцентуація жанрових ознак і функцій, що стимулює появу т. зв. «*поліжанрів*» (Г. Дауноравічене) або творів з ознаками поліжанровості – проміжних жанрових моделей змішаної структури, які вносять знаково-типологічні корективи в історично сформовану «семіотичну діяду: “план змісту – план вираження”» [349, с. 30].

В залежності від обраної стратегії модифікації жанрових показників, що може здійснюватись як на органологічному, так і/або на естетико-семантичному рівнях, жанровій інтерференції можуть піддаватися всі відомі моделі камерно-інструментального ансамблю, незалежно від критеріїв їх стабільності / мобільності.

Застосування цього прийому, з одного боку, надає значний трансформаційний імпульс усім органологічним і текстологічним показникам жанру («план вираження» – як зовнішньо-структурні, органологічні, лексичні параметри), тобто змінюється ансамблевий склад, акустичний баланс, інструментальна група, що призводить до появи нових ансамблевих типів. З іншого боку, – уможливорює модифікації традиційних семантичних амплуа («план змісту» – як внутрішній контент) жанрів

камерно-інструментальної музики та їх естетичної специфіки, що коригує усталені семантико-рольові, просторово-мізансценічні, соціокультурні, комунікативні й інші композиційно-функціональні та художньо-виконавські параметри ансамблевих жанрів.

Дослідження «змішаних» жанрів в українській камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє широкий спектр ансамблевих творів, де прояви жанрової інтерференції можна спостерігати як у межах органологічних моделей камерного роду, так і поза ним, а саме у *внутрішньожанровій, родовій, міжродовій та видовій* площинах [див.: 411].

Зокрема, стрімкість семіотичної модифікації жанрових структур спостерігаємо під дією процесів *внутрішньожанрової інтерференції*, в основі якої закладено суміщення кількісно-якісних показників двох (і більше в окремих випадках) камерно-інструментальних жанрів у єдину композицію.

У семіозисі жанру це призводить до утворення кількісно «великих» жанрових моделей від квінтету до ундецимету, змішаної інструментальної групи з темброво-неоднорідною акустичною структурою (струнні й духові інструменти з фортепіано). При цьому кожен із жанрів, що піддаються інтерференції, безумовно, втрачає свою самостійність й індивідуальну естетико-семантичну специфіку. Адже, відповідно до зміни числових моделей та способу композиційного моделювання музичного матеріалу, відбувається руйнування первинної «естетичної гармонії» (В. Холопова) та перерозподіл внутрішньо-ансамблевих функцій, зокрема і комунікативних. Відтак, коригується рівновага ансамблевих партій (розподіл мелодичних і гармонічних функцій інструментів у зміні ієрархічної підпорядкованості), а також підлягають диференціації психологічно-рольові моделі ансамблевого спілкування, коли діалогічний тип може змінюватись на полілогічний тощо.

Приміром, аналіз кількісних та якісних характеристик нонету Віталія Годзяцького «Сни про дитинство» (1997) демонструє «злиття» у повних нормативних складах двох класичних, константних жанрів –

духового квартету та фортепіанного квінтету: флейта, гобой, кларнет, фагот + 2 скрипки, альт, віолончель, фортепіано. Також вбачаємо орієнтацію на дві чітко означені жанрові доміанти – камерно-фортепіанний дует і струнне тріо (кларнет, фортепіано + скрипка, альт, віолончель) – у наступному прикладі: квінтеті «Післямова» Олександра Щетинського (1993).

Подібні новоутворені поліжанри камерно-інструментальної музики мають значний ступінь релятивності, і, незважаючи на непоодинокі розповсюдження різноманітних комбінацій, вони наразі не набули індивідуалізованих органонологічних схем та, відповідно, стійких естетико-семантичних функцій. Проте варто зазначити, що дані поліжанрові семіотичні моделі, в цілому, володіють нормативною для камерно-інструментальних ансамблів естетичною та семантичною специфікою, адже знаходяться у межах типових значеннєвих функцій семіотики музики. Це, зокрема, стосується орієнтації на ординарні темброво-акустичні, структурно-числові й просторово-мізансценічні моделі, а також опори на типові принципи внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої (соціокультурної) комунікативності.

Широке практичне застосування в українській камерно-інструментальній музиці знаходить також інший тип жанрової інтерференції – *родовий*, що передбачає здійснення жанрових трансформацій шляхом структурно-семантичного зближення споріднених в межах камерного роду жанрів – *ансамблевих камерно-інструментальних, камерно-вокальних та камерно-оркестрових*.

Результати системно-жанрового аналізу вказують на те, що спрямованість жанрової інтерференції у площину *інтеграції камерно-інструментальних і камерно-оркестрових жанрів* можна виявити, здебільшого, у ансамблевих творах з максимальними кількісними параметрами їх учасників (нонети, децимети, ундецимети, дуодецимети) або у композиціях з контрастним зіставленням солюючого інструменту та інших інструментів ансамблевої групи.

Ознаки інтерференції цього типу знаходимо у багатьох прикладах з творчості сучасних українських композиторів, зокрема, у октетах та нонеті Людмили Самодаєвої («Концертштюк» № 1 та № 2, 1995–1996 рр.; «On the ground and in the Heaven», 2013), дециметі Сергія Пілютикова («Бал», 2000), ундециметі Алли Загайкевич («Інтерлюдія», 1998), дуодециметі Юлії Гомельської («AtomAnatomy», 2007) та ін. Тут вбачаємо тенденції «розростання» структури камерно-інструментальних жанрів до значних кількісних параметрів, що наближаються до камерно-оркестрових. Також у таких ансамблях спостерігаємо залучення типово оркестрового інструментарію (контрабасу, арфи, перкусії, розширеної групи мідних духових тощо).

Чітко означену орієнтацію на концертність також виявляємо у камерно-інструментальних ансамблях, де у типово оркестровому співставленні «solo – tutti» надається перевага партії одного з інструментів, як солюючої, відносно партій інших учасників камерно-інструментальної групи. Так, на прикладі твору «Sonata da Camera» для віолончелі та камерного ансамблю з 11 виконавців (1998) Олександра Щетинського спостерігаємо відродження й переосмислення в сучасній стилістиці барокового жанру, що відіграв важливе історичне значення як перехідна форма жанрової еволюції від камерно-інструментальної сонати до концерту.

Схожий принцип органологічної побудови жанрової структури та розподілу ансамблевих функцій виявляємо й у таких композиціях, як: «Vestigia» для альтової флейти та струнного квартету (Богдана Фроляк, 2000), «Гра звуків», матч з музики у 5-ти раундах між кларнетистом і струнним квартетом (Володимир Рунчак, 2001), «Rossiniana», *концерт* для баяна і 4-х флейт (Володимир Зубицький, 1994) або «Концерт-рапсодія» у авторському перекладенні для труби і фортепіано (Євген Станкович, 2010).

Тут наочно простежуються і навіть постулюються самими авторами у жанрових визначеннях риси концертно-віртуозної естетики із семіотичною опорою на семантико-рольові моделі змагального діалогу між солістом й

ансамблем у «груповій грі» чи «драматичному конфлікті» (І. Польська), що у фіналі перетворюються, здебільшого, на злагожену «дружню бесіду» всіх інструментальних партій.

Функціонально вельми розширює семіотико-естетичний простір сучасних композицій проникнення неуніфікованих форм і засобів вокального інтонування в інструментальні жанри камерної музики. Зокрема, у процесі жанротворення набуває розповсюдження *інтерференція камерно-інструментальних і камерно-вокальних жанрів* з тенденцією експлікації у формі міні-вистави, зокрема і за типом міні-моноопери.

Серед таких творів «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано (1993) Віктора Каменського, де у точці «золотого перетину» за задумом автора флейтисти співають 116-й псалом зі 116-ї кафізми Псалтиря Пророка Давида: «Хвалите Господа вси языцы, похвалите Его вси людие, яко утвердися милость Его на нас, и истина Господня пребывает во век». Також, можна згадати «Аум-квінтет» для саксофона-тенора, мецо-сопрано без слів, фортепіано, скрипки та віолончелі Кармелли Цепколенко (1993), «Связавший время с пространством» – «*сверхоперу* после сочинений Велимира» Вадима Ларчікова для двох віолончелей, за мотивами творчості В. Хлебнікова (2012), «Строфи» на вірші Ігоря Потоцького для скрипки-*читця* та фортепіано-*читця* Людмили Самодаєвої (1997) та деякі інші композиції. В них повсюдно використовуються різноманітні мовно-інтонаційні, паралінгвістичні способи вербалізації, мелодекламації та вокалізації.

Зазначимо, що внесення цих релятивних складових неінструментальної природи впливає на модифікацію органологічних показників семіозису камерно-інструментального ансамблю, що створює ефект жанрової невизначеності, балансування між камерним інструментальним та вокальним началом, а відтак, вказує на поліжанровість природи подібних зразків музичної творчості.

Подальший шлях інноваційної модернізації техніко-конструктивних прийомів жанротворення значно поглиблює розуміння феномену

поліжанровості в сучасному камерно-інструментальному мистецтві, коли процеси жанрової інтерференції відбуваються не тільки у внутрішньо-жанровій чи родовій, але й у *міжродовій* площинах. На відміну від жанрової інтерференції в межах камерного роду, міжродові суміщення виникають на основі апелювання камерно-інструментальної музики до неспоріднених жанрів, контрастних за морфологічною та функціональною ієрархією.

У цьому контексті пропонуємо розглянути композиції з доробку Володимира Губи («Квартет-симфонія» № 4 пам'яті Осипа Мандельштама для 2-х скрипок, альту і віолончелі, у 5-ти частинах, 1988) та Євгена Станковича («Музика для небесних музикантів», мікросимфонії для квінтету дерев'яних духових, 1993; Камерна симфонія № 8 для голосу, флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних, 1997). Тут спостерігаємо появу авторських моделей *квартет-симфонії* та *мікросимфонії* (зокрема і з голосом).

На перший погляд, подібне контрастне суміщення викликає родо-жанровий і семіотичний дисонанс, адже кожному жанру відповідає своя форма та мова, і чим віддаленішими є жанри у морфологічній системі, тим менше у них можливостей інтерференції у процесі моделювання структурно-естетичної і кодомовної цілісності музичного матеріалу. Саме тому, форма симфонії (навіть, її камерного різновиду) видається занадто масштабною для її втілення органічними і мовно-тембровими ресурсами камерно-інструментального ансамблю (обмежених, передусім, кількісно).

Щодо цього маємо зазначити, що такі інтерференції відбуваються не на органічній рівні, а здебільшого на семантичному. А саме, шляхом «перенесення» *естетико-семантичних* родових ознак одного жанру у відповідний контекст іншого з неспорідненої групи. Відтак, естетико-семантичні параметри симфонії та камерно-інструментального ансамблю можуть тяжіти до гармонійного міжродового злиття за умови «розуміння міри естетичної співзвучності обраного жанру новій функції» [310, с. 200].

Згідно з цим, у даних композиціях Володимир Губа та Євген Станкович здійснюють включення іншородових естетико-семантичних ознак в структурно-функціональну систему камерно-інструментальних жанрів. Завдяки оркестрово-симфонічному мисленню зазначених авторів, закони композиційної логіки жанру симфонії (конгломерат персоналізованих образів, тем й інтонацій, створення концептуально-структурної драматургії, циклічність багаточастинної логіки, сонатна циклічна форма, принцип контрастності тематичного матеріалу при загальній ідейній єдності, вихід у фіналі на вищий рівень смислового навантаження тощо) починають «працювати» в камерних «межах» константних жанрів квартету і квінтету – мікроформах, відносно такого масштабного жанру як симфонія.

Таким чином, спостерігаємо неначе відображення дискурсу симфонічного «Я» у камерно-інструментальній музиці, коли на основі принципів контрастності та єдності відбувається певна смислова, естетико-семантична (не органологічна у даному випадку) *інтерференція камерності та симфонічності*. При цьому об'єднуючою ланкою виступає здатність обох жанрів до філософських узагальнень у «тезових» музичних висловлюваннях: з одного боку, – камерно-інтимного, особистісного, а з іншого, – загальнолюдського значення, що і дозволяє композиторам жанрово маркувати свої ансамблеві твори як «мікросимфонії» та «квартет-симфонії».

Примітно, що феномен поліжанровості в ансамблевій музиці знаходить своє естетико-семантичне відображення й у міжмистецькій площині жанрового симбіозу, коли «специфіці іншого мистецтва просто надається категоріальне значення, і вона стає непрямим носієм семантичного повідомлення в самому тексті, тобто, кажучи узагальнено, розмиваються семіотичні кордони мистецтв, дискурсів» [41]. Відтак, хід подальшої модернізації принципів жанротворення пов'язаний із перехрещенням принципів медіальної взаємодії (на семіотичному рівні) та жанрової інтерференції (на естетико-семантичному рівні).

Цей тип жанрової інтерференції – *видовий* – має інтермедіальне підґрунтя і полягає у «перекладі» за допомоги універсальної мови музики номінативних ознак жанру-референта іншого художньо-семіотичного ряду або ж парного, умовного суміщення жанрів неспорідненої видової належності.

З одного боку, це веде до виникнення інтермедіальних *кросжанрових посилянь* на жанри інших видів мистецтв, що піддаються т. зв. «омузиченню» і нерідко пов'язані програмно-асоціативними зв'язками з конкретними мистецькими артефактами (т. зв. музичні містерії, казки, портрети, есеї та ін., що будуть детально проаналізовані надалі у підрозділі 3.3). З іншого боку, – вельми поглиблює розуміння синергійного значення техніко-конструктивного прийому жанрової інтерференції поява в українській камерно-інструментальній музиці *кросжанрів* як результату процесу міжвидового жанрового симбіозу. Перетікання останнього відбувається, переважно, на естетико-семантичному та синестезійному рівні суміщення контрастно-жанрових і стилістичних ознак та функцій різних медіа.

Мова йде про створення оригінальних кросжанрових інваріантів у подвійних музично-літературних, музично-зображальних номінаціях, таких як: «Соната-діалог» для дуету скрипки і віолончелі Вадима Ларчікова (1990), «Соната-Диптих» для кларнету і фортепіано Світлани Азарової (1999), «Соната-феєрія» для 2 флейт і фортепіано Володимира Губи (1998), «Рапсодія-діалог» для флейти і фортепіано Ганни Гаврилець (1992) та ін. Окрім цього, у творчості українських митців зустрічаємо й потрійні музично-літературно-живописні інтермедіальні кросжанрові перехрещення, наприклад, як у камерно-інструментальній композиції Кіри Майденберг-Тодорової «Діалоги» із жанровим авторським означенням – триптих (2005).

Закладені у цих новітніх композиціях інтермедіальні кросжанрові паралелі свідчать не тільки про естетико-семантичне зближення та програмно-образні екстраполяції. Зазвичай, вони також координуються з принципами медіального синтезу та медіальної транспозиції, а саме, передбачають одночасне введення або

транскодування у знаковій системі музики мови, функцій, прийомів та образів з інших видів мистецтв. Відтак, за метафоричним висловом Майкла Д. Кнофа, «крос-жанровий композитор стає добровільним музичним мігрантом, що постійно перетинає кордони у музичній повсякденності» [408, с. 17] – жанрово-видові, мовно-знакові, стильові і художньо-стилістичні.

Отже, як видно з попередніх прикладів, застосування у камерно-інструментальній творчості українських композиторів техніко-конструктивного прийому жанрової інтерференції у внутрішньожанровій, родовій, міжродовій та видовій площинах набуває значного евристичного потенціалу [див.: 174]. Саме такий поліжанровий «сплав» споріднених або неспоріднених семіотико-жанрових характеристик виводить семіозис жанрів камерно-інструментальної музики на новий щабель у морфологічній системі музичного мистецтва.

3.2. Інтертекстуальність полістилістичних структур камерно-інструментальної музики

У хронології жанрово-стильової еволюції розвиток музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть вирізняється особливим прагненням композиторів до специфічного типу синергії традицій та новацій у взаємодії «старих» і «нових» жанрових, стильових, формотворчих, кодомовних систем. Це стає одним із визначальних факторів естетики постмодерного творення, де «багатство стильового і жанрового синтезу, прагнення єдиної гармонії прикрашають найбільш плідні пошуки складного сенсу в здається несумісних, але внутрішньо близьких об'єктах музичного світу» [190, с. 178].

Сьогодні оточуючий культурно-комунікаційний простір сучасної людини являє собою світ різноманітної інформації і текстів, кожен з яких, за висловом Р. Барта, «зітканий із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел» [22, с. 388], зокрема і музичних. Оскільки практично кожен

сучасний «художній текст є трансдіалогічним, він посилається на діалог чи на квазидіалог» [308, с. 19] різних культурно-історичних та стильових епох, музичних артефактів, мистецьких шкіл або окремих творчих персоналій, тому повсякчас наше «минуле парадоксально стає нашим теперішнім» [56, с. 1], що відображається у розмаїтті інтертекстуальних кореляцій.

Відомо, що з точки зору мовного аспекту реалізації інтертекстуальних принципів у музиці домінують полістилістичні тенденції вибудовування міжтекстових зв'язків. Тут музичний стиль у його цілісності тлумачиться як семіотичний об'єкт, а численні мовні проєкції у поєднанні контрастних стилістичних елементів розглядаються як зіставлення, уподібнення або, навпаки, зіткнення, розтотожнення різних історичних музично-семіотичних просторів. Своє текстове втілення інтертекстуальності знаходить за допомоги введення полістилістичних прийомів ремінісценції, алюзії, цитування тощо, які різняться ступенем диференціації в роботі з авторськими текстами та загальномузичними мовно-стильовими кодами різних епох. При цьому, змістовий аспект міжтекстової взаємодії нерідко підкреслюється завдяки паратекстуальному програмуванню, коли у назві (або супроводжуючих авторських епіграфах, ремарках, коментарях) закладається відповідний інтертекстуальний маркер. Зазвичай він вказує на наявність концептуальних перехрещень з конкретним музичним твором-праобразом та наголошує на ймовірності іншотекстових семіотичних включень, оброблених і презентованих у світлі техніко-композиційних методів полістилістики та інтертекстуального бачення [див.: 171].

З огляду на це, кожен музичний текст стає місцем семіотичного перетину інших текстів у горизонтальних та вертикальних проєкціях прямих чи прихованих діалогічних (полілогічних) інтертекстуальних зв'язків. Формується багатовимірна, поліперспективна композиційна цілісність сучасних камерно-інструментальних творів у різноманітті постмодерних текстових проєкцій – міжстильових, міжавторських.

Тому і донині залишається актуальною потреба осмислення семіотико-значеннєвих аспектів явища інтертекстуальності в камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть та функціонального статусу полістилістики. Оскільки прийоми останньої повсюдно застосовуються в техніко-композиційній практиці української музичної школи як провідні засоби композиційного моделювання інтертекстуальних структур та пов'язаних із цим гіпертекстових вимірів розгортання змістів у символічних макроциклах культурно-асоціативної пам'яті.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть мультистильовий та мультистилістичний універсум постмодерної музичної творчості продовжує надалі розбудовуватися завдяки застосуванню прийому *стилізації*. Він дозволяє відтворювати або імітувати у власній (досить часто навмисно акцентований) спосіб загальноприйнятій інтонаційно-тематичні, фактурно-гармонійні формули, «почерпнуті» з розмаїтого мовно-музичного ресурсу, виробленого і накопиченого протягом віків попереднього культурно-історичного розвитку.

Так, у сучасній камерно-інструментальній творчості українських композиторів спостерігаємо появу стилізованих композицій або введення фрагментів-«вставок» музичного матеріалу, що відсилають до музичних стилів різних історичних періодів.

Приміром, згадаємо декілька неоромантичних, неосимволістських серенад Валентина Сильвестрова, створених у 2000-х роках для різних дуетних камерно-інструментальних складів: «Серенаду» для скрипки та альту, «Серенаду» для скрипки і фортепіано (з циклу «П'ять п'єс»), а також «Перервану серенаду», «Прощальну...», «Ранкову...», «Вечірню...», «Миттєвості серенади» для віолончельного дуету (цикл «П'ять серенад»).

Неодноразове звернення композитора до цього жанру вказує на певну знаковість цих камерних опусів. Вони сповнені лірики, проте відкрито не пов'язані із притаманними класичній серенаді художньо-поетичними образами кохання. Скоріше, це намагання у безпристрасних, дещо

відсторонених, однак, задушевних мініатюрах сконцентрувати неймовірно насичений смисловий простір за допомоги задіяння максимально «простих», технічно непереобтяжених, художньо-виражальних засобів.

Домінування безперервного витонченого мелодизму, делікатно-приглушена динаміка, «дихаюча» фактура, мікро-агогічне нюансування, семантична значущість пауз – все це безпосередній вияв персонально-авторського коду. Останній полягає у зверненні до т. зв. «слабкого стилю» (за визначенням композитора), суголосного його світовідчуттю у зрілий період творчості, що сприймається на слух близьким до ранньоромантичної манери музичного письма. Недарма, у інтерв'ю Ганні Луніній і сам Валентин Сильвестров на прохання сформулювати творче кредо та узагальнити джерела власного натхнення, відповідає: «Напевне, це лірична, але не суб'єктивна свідомість. Моя свідомість близька “шубертівській”» [цит. за: 194, с. 557]. Водночас композитор зазначає про те, що спеціально не коригує власну манеру письма та не імітує романтичну стилістику, а неначе черпає з загальновідомого мовно-інтонаційного словника музики.

Поряд з подібними, витриманими у єдиному рішенні авторського моностилю п'єсами, частіше в камерно-інструментальній музиці межі ХХ – ХХІ століть зустрічаємо введення окремих стилізованих епізодів, що слугують створенню певних «гравітаційних» тяжінь або віддалень поміж різних музично-стильових й часових відтинків. Такий ефект досягається шляхом згущення / розрідження звукопису, створення ретро-стильових «відлунь», або навпаки – контрастно-дуальних або колажних міжстильових зіставлень.

Так, різноманітні прийоми стилізації знаходимо у творчості Юлії Гомельської. Наприклад, у п'єсі для фортепіанного дуету «До сонця. Весняний ритуал» (2006) авторка транслює потужну ритмо-енергетику прадавньої обрядовості, вводячи барвисті ладо- та мелодико-інтонаційні поспівки, заклички, в руслі стилістики неофольклоризму.

В цьому зв'язку зазначимо, що композиторка неодноразово відмічала опосередкований вплив на свій авторський почерк деяких етнонаціональних тенденцій, характерних для творчості Ігоря Стравінського, Родіона Щедріна та Бели Бартока. Цих композиторів Ю. Гомельська вважала видатними авторитетами власної музичної біографії, які у роки її становлення серед інших, особливо вразили своїми новаторськими опусами (зокрема, такими цінними для історії світової музики зразками з доробку згаданих композиторів, як балет «Весна священна», Перший концерт для оркестру «Озорные частушки», фортепіанна п'єса «Allegro Barbaro», відповідно [111]).

Відтак, спостерігаємо як у багатьох ансамблевих творах Юлія Гомельська також вибудовує стилістичні шари з яскраво вираженою (квазі)етнохарактерною специфікою. Вони створюють звукові образи синкретично-обрядових, народно-танцювальних, ярмаркових дійств та органічно поєднуються або чергуються з епізодами неокласичної, неоавангардної орієнтації, інколи, навіть, з ледь помітними «вкрапленнями» джазово-стилізованих мотивів і ритміки. Прикладом цього можуть слугувати такі її композиції, як квіртет «Phonium-Folk» або дуетна чи квіртетна версії твору «Гуцулка-денс» та деякі інші.

Загалом, такі парадоксальні техніко-стилістичні мікси, колажні зіставлення «усього з усім», нерідко з позицій стильових «перевтілень» – умовної «гри» стильовими альтернативами, є суцільно притаманними композиційній практиці постсучасної доби. Адже мистецтво постмодернізму адаптує, ніби «переплавляє», змішує семіотику-стильову палітру попередньо накопиченого віками досвіду різних мистецьких течій, напрямків, технік письма.

У результаті, на основі спостережених принципів стилізації постають й інші прийоми полістилістики, зокрема, *ремінісценції*, *алюзії*, *цитації*, які ґрунтуються на дещо інших способах структурування художньо-музичного матеріалу та презентують вже ступінь інтертекстуальних зв'язків.

Так, застосування прийому *ремінісценції* переводить музичні кореляції з міжстильової у міжавторську площину. Адже цей прийом орієнтований не на відтворення загальних стильових контурів тих чи інших історичних епох, а на моделювання еталонних для них індивідуальних композиторських стилів, що нагадує процес «складання шифрів» [177, с. 104]. Тобто, йдеться про відображення безпосередньо упізнаваних «чужих» авторських мовно-стильових кодів: «панзнаків» (О. Козаренко) їхньої музичної мови, «ключових слів» – яскраво виражених музичних зворотів (лейтінтонацій, -інтервалів, -гармоній, -тембрів, -ритмів).

Приміром, введення ремінісцентного матеріалу є характерним для авторського стилю Альони Томльонової, що знаходить своє яскраве відображення в Сонаті № 2 для скрипки і фортепіано (1992). Суто жанрова, а не програмно-номінативна назва композиції не містить інтертекстуальних маркерів, однак вказує на важливий момент – пріоритетність форми (тричастинної з ознаками рондо-сонати), що ніби «цементує», утримує у своїх «мембранах» розмаїття лексико-семіотичних новацій постмодерної творчості. В цьому творі композиторка активно експериментує з тембро-колеристичною палітрою, зокрема, використовує особливим чином «приготоване» фортепіано, вводячи багато прийомів гри на відкритих струнах роялю, що у відповідних моментах перегукується з розсипами «колючих» *pizzicato* скрипки.

Водночас фрагменти (пост)трагічного забарвлення чергуються з ремінісцентними квазі-Бах, квазі-Моцарт «осередками». Зокрема, винятковою споглядальною ліричністю відзначені епізоди з Рондо – третьої частини цієї Скрипкової сонати, що ніби повертають слухачів до музики доби класицизму. Тут співоча мелодія скрипки, що «ширяє в повітрі» високої теситури й підтримана легкою арпеджованою фактурою фортепіано, змальовує пасторальні картини ідилічного спокою з легкими «нотами» світлого смутку. Опісля чого, у нижні регістри фортепіано спочатку поодинокі, а потім з пришвидшеною динамікою кількісного наростання

проникають похмурі «грони» сонорних кластерів. Вони поступово ущільнюють фактуру, неначе стискають, а згодом, і повністю витісняють інтонаційні звороти моцартівського типу, повертаючи надекспресивну звукову подачу, «знервовані» *perpetuum mobile* фортепіано, ударну артикуляцію, вкупі зі супроводжуючими стуками й шурхотами тощо.

На відміну від ремінісценції, полістилістичний метод *алюзії* орієнтований не на семіотичне відтворення загальної специфічності авторських мовно-стильових кодів, а на введення упізнаваних фрагментів авторських текстів. Відповідно, це активує не тільки міжстильові, міжавторські, але й міжтекстові паралелі діалогічних зв'язків.

Зазвичай, алюзійним матеріалом стають окремі структурні (інтонаційно-тематичні, фактурно-ритмічні) елементи з конкретного текстового джерела – здебільшого, досить відомого музичного твору, що піддаються довільному семіотичному переосмисленню, модифікаціям, переінтерпретації, комбінуванню, «розчиненню» в новому текстовому контексті, при впізнаваності своїх, хоча і «розмитих», контурів.

Так, аналізуючи партитуру Другої скрипкової сонати Мирослава Скорика (1991), дослідниця Т. Омельченко виокремлює наявні в тексті «фактурні лейтобрази» т. зв. «Місячної» сонати Л. Бетховена, а також характерні остинатні, блюзові ритмо-формули з Сонати для скрипки і фортепіано G-dur Моріса Равеля і, крім того, завуальовані обриси теми Петрушки з однойменного балету Ігоря Стравінського [див.: 246, с. 128–139]. Тут, на нашу думку, за відсутності будь-яких вербальних маркерів інтертекстуальності, однак за збереження доволі опуклих семіотичних обрисів, автором закладається висока ймовірність декодування іншотекстових запозичень (безперечно, за умов володіння достатнім рівнем слухових компетенцій та музично-культурної обізнаності). Саме тому, використання алюзійної техніки дещо перегукується з прийомом цитування, коли алюзії постають в сучасних музичних текстах як «непроявлені», видозмінені квазі-цитати.

Від років свого створення неодноразово ставала у нагоді митцям (зокрема, і радянським кіно-композиторам) та піддавалася численним аранжуванням і реінтерпретаціям й відома фанфарна тема з оркестрової сюїти Георгія Свиридова «Время, вперед!». Саме на цю тему дослідниця Л. Зима вбачає алюзії у вступному розділі фортепіанного квінтету Олени Шевченко «Mobile» (2010) [98, с. 158–162]. На нашу думку, ці заклично-мобілізаційні інтонації, динамічний пульс, що у попередні часи стали музичною «візитівкою» стрімкої повоєнної індустріалізації та економічного відновлення, у творі Олени Шевченко отримують сучасне структурно-семіотичне і змістове переосмислення. А саме, зберігши свою стрімкість, що координується з авторською назвою композиції («Mobile» – «жвавий рух»), однак втративши натхненно-патетичний відтінок, вони набули дещо саркастично-тривіальних граней, символізуючи безперервну метушливість життя, його нескінченну, інколи, бездумну круговерть.

Зважаючи на доволі високий ступінь текстових адаптацій первісних фрагментів та смислових переакцентуацій раніше відомих мотивів, алюзіям все ж залишається притаманним, хоча і деякою мірою впізнаваний, але ненаочний, напів-прихований характер. Звісно, окрім випадків оприлюднення самим автором у автокоментарях або назві композиції відповідної вказівки на текстове першоджерело, що здебільшого означає присутність семіотичних та / або концептуальних перехрещень із ним.

Щодо цього, треба зауважити, що паратекстуальне програмування неначе натякає, але не завжди неодмінно передбачає наявність у творі іншотекстових семіотичних структур. Адже міжавторський перетин може відбуватися не на мовно-музичному, а тільки на концептуально-смисловому рівні, коли моделювання художньої цілісності створюваної композиції здійснюється за аналогією до певного програмно-естетичного прототипу. Тобто, за т. зв. «принципом інтертекстуальної гри» [214, с. 116]. «Урівнюючи в правах дійсне і вигадане, гра викликає ситуацію необмеженої

кількості значень твору, бо його сенс жодним чином вже не пов'язаний з передіснуючою реальністю», як відмічає І. Ільїн [418, с. 187].

Саме ця виразна особливість постмодерної творчості – здебільшого, оминання нейтрально-жанрових назв і тяжіння до ексцентричних, багатозначних заголовків композицій, досить вдало «працює на ідею». В органічному переплетенні з прийомами полістилістики це спрямовує рефлексивну свідомість у потрібному композитору напрямку пошуків інтертекстуальних «обертонів». З одного боку, це інколи полегшує сприйняття та, одночасно, вельми інтригує, провокує на роздуми щодо специфіки міжтекстових / міжавторських кореляцій у сенсо-структурних відповідностях або розбіжностях сучасного твору та залученого до його семіотичних і контекстуальних обріїв історичного артефакту.

Так, приміром, посилання на конкретний твір-праобраз знаходить своє відбиття безпосередньо у назві композиції Володимира Рунчака «Час 'X'... або 'Прощальна' не-симфонія» для квінтету флейти, кларнета, фортепіано, скрипки й віолончелі (1998).

Аналіз структурно-сміслових параметрів цього камерно-інструментального твору не виявляє будь-яких ознак інтерференції жанрів симфонії та камерного ансамблю, тобто свідчить про художню і знакову відсутність текстових або жанрових елементів, притаманних симфонії, що відповідно підкреслено композитором у *анти*-жанровій назві.

Натомість, формування художньо-естетичної та семіотико-семантичної цілісності композиції відбувається на основі мозаїчно-монтажної техніки розгортання текстового матеріалу та певної міжжанрової, міжавторської смислової гри у конотативному зв'язку із «Прощальною симфонією» Йозефа Гайдна, на що і вказує інтертекстуальний маркер у назві. За аналогією до програмного змісту цього твору, де музиканти один за одним припиняють грати свої партії та йдуть за лаштунки, ансамблісти квінтету Володимира Рунчака мимоволі застигають з інструментами, намагаючись покинути сценічний майданчик.

Отже, у цьому випадку міжтекстової взаємодії на семіотичному рівні не відбувається, адже композитор моделює художньо-естетичну та текстологічну цілісність твору за допомоги «віртуалізації претексту» [308, с. 57] – типової постмодерністської методології, коли «проекується обраний сенс на заданий текст і метафорично “обґрунтовується” можливість і продуктивність їх відповідності» [338, с. 160]. Тим не менш, використання досить простого, але ефектного методу алузійно-асоціативної екстраполяції програмної концепції відомої симфонії у змістове поле квінтету одразу скеровує слухачів до відповідних «сміслових берегів», що активує процес вибудовування міжавторських діалогічних паралелей.

Наступну «сходінку» у семіотичній роботі з чужими текстами презентує прийом *цитуння*, що отримав значне розповсюдження у техніко-композиційній практиці не тільки теперішнього часу, але й минулих поколінь. Цитування передбачає «дослівне» перенесення у новий семантико-семіотичний контекст опублікованих раніше відомих авторських музичних «висловлювань», незмінна або максимально збережена оригінальність мови яких дозволяє (незважаючи на присутність або відсутність інтертекстуальних маркерів) визначити їх першоджерело. За висловом Ігоря Щербакова, таке «зіставлення авторського матеріалу з іншим у творі, умовно кажучи, є музичною графікою у форматі 3D. Це охоплення глибинних часових пластів» [196, с. 269].

Наприклад, у музично-філософському творі Вадима Ларчікова «Inter Lacrimas et Luctum» (у перекладі – «Серед сліз та печалю») для дуету віолончелей (1995) надається пряма й доволі лаконічна вказівка на цитатність використаного музичного матеріалу. У преамбулах до виконання цього твору, особливо наголошується на тому, що у його назві композитор використав епіграф, який був написаний рукою Людвіга ван Бетховена до одного зі своїх творів як реакція на звістку про смерть Йозефа Гайдна.

Підсилює ідейний «бекграунд» цієї п'єси введення оригінальної цитати з Віолончельного концерту C-dur Йозефа Гайдна, що вкупі з авторськими

квазі-романтичними мотивами та мікротоновою стилістикою вибудовує полістилістичну структуру композиції, яка містить «конгломерат трьох шарів: класицистського, quasi-пізньоромантичного та сучасного» [321, с. 126]. Відтак, завдяки введенню у семантичний і семіотичний простір даної музичної композиції бетховенського епіграфу і гайднівської цитати, що активують інтертекстуальну взаємодію, формується зріз діахронічних зв'язків. Вони «ліквідують», «стирають» умовні часо-просторові бар'єри у діалозі авторських текстів культури різних історичних епох, світів, жанрових і стильових систем.

Однак, на противагу від вищезазначених прикладів, де *вертикальні проєкції* інтертекстуальних зв'язків відображені у стилізаціях, цитаціях, алюзіях, ремінісценціях-поверненнях до інтерпретації стильового і стилістичного досвіду попередніх часів, міжтекстовий діалог може розгортатися й у *горизонтальній площині*, а саме в апеляціях до творчості найближчих попередників і сучасників.

Тому, поряд з діахронічними, спостерігаємо розгортання численних наскрізних синхронічних зв'язків: жанрово-стильових, інтонаційно-стилістичних, програмно-естетичних тощо. Серед таких творів «Сюїта на теми Г. Свиридова» Олександра Красотова для двох фортепіано (1993), а також «Балада на тему від Beatles» Володимира Зубицького для 8 віолончелей (1999) із зверненням до цитування та обробки тем популярного британського рок-колективу.

Вкупі цей діахронічний і синхронічний зріз інтертекстуальних зв'язків утворює спільний діалогічний простір культурно-історичної, жанрово-стильової та музично-семіотичної пам'яті, де у наближенні або дистанціюванні відносно «чужого» текстового матеріалу «перетинається та нейтралізується множинність висловлювань» [177, с. 46]. І саме в цьому полягає головний потенціал та унікальність значення інтертекстуальності як способу текстового генезису та постулювання авторського світовідчуття, що являє собою «діалог з певною чужою смисловою позицією» [362, с. 203].

Однак не тільки з чужою, але подекуди і зі своєю (у режимі своєрідного «автодіалогу»).

Щодо цього варто зазначити, що багатоманітність явища інтертекстуальності не вичерпується процедурами оперування лише «чужими» текстами. У ході розробки класифікацій типологічних проявів музичної інтертекстуальності, як виявилось, виокремлюються два аспекти: з одного боку, перехресної взаємодії «чужих» текстів, а з іншого, – власних. Це загострює дослідницьку увагу на *феномені автоінтертекстуальності* в музиці.

Серед прикладів використання автоінтертекстуальних самоповторень наведемо твір Олександра Козаренка – балет «Дон-Жуан з Коломиї» (інспірований мотивами творів Леопольда фон Захер-Мазоха, 1994). Тут автором використано метод автоцитування деяких «гуцульських» тем зі свого більш раннього камерно-ансамблевого опусу – Квартету «Інвенції» (для 4-х саксофонів або у версіях з вільними «автозамінами» цього ансамблевого складу на будь-який інший квартет інструментів темброво-однорідної акустичної структури, 1990).

Також згадаємо П'яту симфонію з пенталогії Альони Томльонової під програмною назвою «Номо ludens» («Людина граюча», 2012–2013 рр.). Тут в окремих епізодах спостерігаємо «проростання» музичного матеріалу з її ж камерно-інструментальної п'єси «Імпровізація» для фортепіано та перкусії (2013). Це створює ефект наявності в симфонічному циклі не тільки інтонаційно-тематичного, але й «мікрожанрового» камерного осередку, немов жанру в жанрі. Таким чином, авторка епізодично неначе дублює свій власний голос, «відтіняючи» основний музичний матеріал включенням автоцитат.

Введення композиторами подібних «гіперпосилань» на свій музичний матеріал є свідченням руху до культури «автокомунікативного типу» (Ю. Лотман [192, с. 45]), що в кожному індивідуальному випадку вмотивоване тими чи іншими особистісними творчими інтенціями. В їхній

підоснові, зазвичай, закладено певний ідейно-змістовий «бекграунд», коли використання прийомів автоінтертекстуальності здійснюється з метою розкриття ідей другого, фонового плану, створення умовного контрапункту до голосу власного авторського «Я», нерідко, й самоіронії, самопародіювання. З огляду на це, тяжіння до автокомунікативного типу висловлювання часто сприймається як концептуально закладена позиція творчості суб'єкта, схильного до філософської рефлексії і саморефлексії, що може відобразитися у формах «філософського споглядання, інтроспекції, роздумів, самозанурення, автоспілкування» [367, с. 3].

Тому очевидно, що композиторська логіка розташування автоінтертекстуальних «повідомлень» в різножанровому контексті власних творів носить не випадковий, а цілеспрямований характер. Оскільки, як правило, відображає, підкреслює, увиразнює певні авторські концептуальні узагальнення і досить часто керується певною макро-ідеєю, мета-темою, яка понад усе в той чи інший період життєтворчості цікавить композитора і немовби «мандрує» з твору в твір. Так, для Альони Томльонової такою макро-ідеєю стало розкриття трагізму людського буття, що у розмаїтих іпостасях і відгомонах «червоною лінією» проходить крізь увесь її творчий шлях та різножанровий музичний доробок. Натомість, Остап Мануляк щодо феномену автоцитатування у своїх роботах зазначає: «я можу так прикипіти до власного матеріалу, що використовую одні й тіж самі фрагменти в різних творах» [220, с. 1]. Відтак, об'єднані «мережею» автоцитат композиції складаються у символічні авторські цикли, що несуть завуальоване мистецьке послання.

Отже, з одного боку, актуалізовані в ансамблевих композиціях за допомоги художньо-композиційних принципів полістилістики багат шарові інтертекстуальні зв'язки формують діалогічні комплементарні або антитетичні семіотико-змістові концептуальні паралелі, коли «потрапляючи у новий знаково-смісловий контекст у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, коди, знаки, символи отримують додаткові конотації, часто утворюючи

пастіш художніх форм і сенсів» [18, с. 117]. Водночас, з іншого боку, – такі притаманні жанрові ознаки як «смыслопороджущая энергетика жанру на різних рівнях музичної композиції» та «можливості створення ієрархічної жанрової драматургії всередині артефакту» [346, с. 69] вказують на наявний художньо-структурний потенціал жанрів. Це надає їм, нарівні зі стилем, роль одного з провідних засобів композиційного та смислового моделювання міжавторських інтертекстуальних зв'язків.

Так, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть активне використання окресленого інтертекстуального потенціалу жанрових структур у комплексному поєднанні із семіотичною множинністю стильових і стилістичних сполучень обумовлює збагачення жанрової палітри камерно-інструментального ансамблю новими зразками. Йдеться про непоодинокі звернення українських авторів до т. зв. «творів пам'яті», «музики спогадів». У сукупності своїх численних різновидів – *музичних дарунків, привітань, посвят, епітафій, постлюдій* – вони належать до *жанрів-метогу* (або «музичних меморіалів») та, як зазначає М. Лобанова, «ґрунтуються на підкреслюваних зв'язках з традицією, де часто використовується “техніка нагадування” (зокрема, монограми, прийоми анаграмування), символіка, створюються стійкі асоціації з “минулим”, “чужим” словом» [190, с. 159].

Аналіз органологічних параметрів «творів пам'яті» у камерно-інструментальній музиці українських композиторів виявляє їх належність до різноманітних камерно-ансамблевих моделей – від історично-усталених до вільно-індивідуалізованих, експериментальних. Тож, термін «жанри-метогу» має узагальнююче значення, що по-перше, вказує не на здатність формування самостійного жанрового інваріанту з конкретними показниками його кількісної та якісної структури, а на жанрове явище, своєрідний «жанровий нахил» [310, с. 204] композиції – тобто, певний ідейно-змістовий аспект, що має вплив на організацію семіотичної та художньо-естетичної цілісності музичного матеріалу.

Приклади творів-memoгу неодноразово зустрічаємо у камерно-інструментальній музиці багатьох сучасних українських композиторів: Євгена Станковича («Присвята» для скрипки і фортепіано, тріо «Епілоги», обидва – 2007), Юлії Гомельської («...гербарій...музика спогадів...» для скрипки, альту, віолончелі, 2000), Богдани Фроляк («Suita in C» для дуету віолончелі та фортепіано, присвячена пам'яті американського продюсера і композитора з українським корінням Ігоря Соневицького, 2008), Альони Томльонової («Сум'яття почуттів» для альтової флейти, альту і фортепіано, пам'яті одеського фортепіанного дуету Надії Журавської та Віктора Фрейдмана, 2000), Вадима Ларчікова («Тиха музика пам'яті Альфреда Шнітке» для віолончелі та гамби та віолончелі, 1998), Олени Шевченко («Елегія пам'яті Дмитра Шостаковича» для фортепіанного тріо), Олександра Щетинського («Прощання» пам'яті В. Бібіка для кларнета, віолончелі та фортепіано), Людмили Самодаєвої («Моління за сільвою» для скрипки, контрабаса, фортепіано та перкусії, пам'яті мексиканського композитора Мануеля Мора, 2003). А також: Остапа Мануляка («Шопен...враження» для флейти, гобою, скрипки, віолончелі та фортепіано, 2010; «Короткий погляд на краєвид» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, ударних та фортепіано, присвячено П'єру Булезу, 2015), Алли Загайкевич («Mithe IV: KS» для скрипки та «живої» електроніки, присвячено Каролу Шимановському, 2011), Вікторії Польової («Liebesbotschaft» у перекладі «Любовне послання» – приношення Шуберту для скрипки і фортепіано, 2011) та ін.

Як бачимо, у згаданих вище творах-memoгу «пріоритетне значення має особистісний контент, а також різного роду посилання, що виконують роль немовби вказівки, “пускового механізму” сенсоутворення» [148, с. 71].

Актуалізовані в цих творах, завдяки використанню полістилістичних методів стилізації, ремінісценції, алюзії, цитації, діалогічні інтонаційно-стильові, жанрово-стилістичні та програмно-естетичні паралелі створюють особливу «позачасову» ауру функціонування камерно-інструментальних

жанрів «старої» та «нової» музики, умовного об'єднання різних темпоральних і стилістичних координат та творчості різних мистецьких персоналій. У цих номадичних «мандрах» історією світової музики наочно увиразнюються діахронічні зв'язки історично віддалених музичних епох, через своєрідний поклик до віддання пошани уславленим діячам мистецтва як давніх поколінь, так і найближчим попередникам та старшим сучасникам через прямі аналогії до їхньої творчості або приховані, подвійні екстраполяції.

Серед таких композицій, згадаємо, наприклад, камерно-інструментальний ансамбль Володимира Рунчака «Скажіть, чи чарівні флейти?... – Так, чарівні» для двох виконавців: 5 (3) різновисоких флейт та фортепіано (1991 р.). Тут конкретний інформаційно-художній маркер у авторській ремарці «*музичний дарунок В. А. Моцарту*» та паратекстуальне програмування самої назви із «натяком» на відому оперу-зінгшпіль «Чарівна флейта» одразу скеровує увагу слухачів у відповідне русло. Адже, як зауважує щодо подібних прийомів «подвійного кодування» О. Афоніна, закладені «коди-образи та коди-символи в назві твору забезпечують його розпізнавання» [20, с. 127]. Це відбувається навіть попри те, що очікуваного введення цитатного матеріалу або загальних інтонаційних формул, стилізованих під моцартівський тематизм, у творі немає.

Тож, зважаючи на те, що функціонування інтертекстуальних зв'язків являє собою «складну систему відносин опозицій, ідентифікацій та маскуваня з текстами інших авторів» [336, с. 20], у цій п'єсі Володимир Рунчак використовує саме стратегію маскуваня, немовби «подвійного кодування» сенсів – один зі своїх найулюбленіших прийомів. Йдеться, як з'ясувала І. Коханик, про апелювання композитором до творчості віденського класика не безпосередньо, «напрямую», а через інтертекстуальне посилення на одну з версій композиції «Moz-Art» Альфреда Шнітке – «Moz-Art a la Mozart» для 8 флейт та арфи (1990 р.) [див.: 148].

На нашу думку, подібне ускладнення процедур тексто- і смислотворення, одночасно, є зверненням до інтелектуальних компетенцій як виконавців-ансамблів, так і слухачів. Вони у намаганнях встановити зв'язок між назвою та реальним музично-змістовим наповненням композиції неначе мимоволі залучаються до умовної «гри» з дешифрування авторської інтриги, де «блукання» у семантичних «лабіринтах» культурно-асоціативної пам'яті може вивести, інколи, й на хибну стежку пошуків неіснуючого.

Введення метогу-маркерів, спрямованих на збереження традицій культурно-історичної, стильової, жанрової пам'яті, є характерною рисою музики Валентина Сильвестрова. Як зазначає сам композитор, «вся культура у певному сенсі – епітафія, оскільки є пам'яттю про попередні покоління <...>, через такі жанри як епітафія, постлюдія легко увійти і вести діалог на відстані – діалог з музикою минулого, з композиторами минулого та їхньою творчістю» [цит. за: 194, с. 633]. Ця магістральна ідея музичного діалогу з минулим, насичення музичного простору т. зв. «іменними жанрами» [319, с. 291] пронизує, без перебільшення, усю творчість Валентина Сильвестрова, який присвячує буквально все усім.

Згадаємо зокрема його своєрідні *музичні приношення* Р. Шуману («2.06.1810... до дня народження R. A. Sch.») та Й. С. Баху («21.03.1685... до дня народження J. S. B.») для віолончельного дуету (обидва – 2004), або ж *музичну посвяту* П. Чайковському – «25.X.1893 року ... пам'яті П. І. Ч.» (для скрипки і фортепіано, 2004). Одночасно, у творчості Валентина Сильвестрова виняткового інтимно-автобіографічного значення набувають ностальгійні композиції, такі як «Епітафія Л. Б.», що була створена на спомин спочилої дружини Лариси Бондаренко (для альту і фортепіано, 1999).

Разом з тим, наведемо сонату для скрипки і фортепіано «Post Scriptum» (присвята Дітеру Рексроту, 1990), зміст якої «треба, мабуть, сприймати як ретроспективний погляд у минуле, в даному випадку на класичну музичну спадщину як на вічний еталон краси і довершеності» [246, с. 121]. Адже, це неосимволістська музика, яка викликає відчуття зворушливого спогаду,

«домовляння» того, що вже було колись висловлено. Вона сповнена стилізованих та алюзійних натяків-метафор на класичні та романтичні інтонаційно-мелодійні звороти та фактурні формули квазі-моцартівського, квазі-бетховенського, квазі-шубертівського періоду, що почергово ніби виринають і занурюються у прозору, задумливу, сентиментальну тишу.

Щодо цього маємо відмітити, що всі свої твори-memoiry різноманітної, зокрема і неспорідненої жанрової належності Валентин Сильвестров ніби об'єднує у символічні макроцикли, де у подоланні темпоральної дистанційності виникає музично-діалогічне поле між культурно-мистецькими феноменами та творчими персоналіями різних епох, включно з найближчими сучасниками композитора.

Тож, з огляду на зазначене вище, необхідно підкреслити думку, що у вирі семіотичних і техніко-композиційних (інколи занадто і невиправдано еспатажних) експериментальних пошуків кінця XX – початку XXI століть, твори-memoiry є важливою стабілізуючою ланкою у жанрово-стильовій системі музики. Завдяки прийому стилізації та введенню інтертекстуальних «гіперпосилань» вони знов і знов актуалізують механізми культурно-асоціативної пам'яті, чим збалансовують (доволі «розхитані», або іноді взагалі відсутні) координати постмодерної творчості та задають чітку візію подальшого розвитку музичної культури у безперервному зв'язку минулих і майбутніх поколінь. Саме в цьому проявляється унікальність інтертекстуального потенціалу полістилістичних структур творів камерно-інструментального мистецтва України на межі століть.

3.3. Інтермедіальність жанрово-стильових моделей камерно-інструментального ансамблю

Поряд з інтертекстуально-полістилістичними вимірами, актуалізованими в українській композиторській практиці на порубіжжі XX–XXI століть, еволюція композиторських принципів пов'язана також із

тенденцією проникнення мови та образів різних видів мистецтв, а також семіотичних кодів нехудожніх знакових систем у структури, змісти і конотації творів сучасного камерно-інструментального мистецтва. В результаті, на базі структурної взаємодії та образно-стилістичних, програмно-тематичних аналогій між семіотичними кодами, художньо-виражальними засобами і мистецькими текстами неспоріднених знаково-символічних систем, виникає розмаїття *інтермедіальних проєкцій* на *моносеміотичному* чи *мультисеміотичному* тлі камерно-інструментальних композицій.

Так, на межі ХХ–ХХІ століть в ансамблевій творчості українських композиторів повсякчас спостерігаємо перехрещення мовно-знакових комплексів музики та інших видів мистецтв у *мультисеміотичних* комбінаціях їх обопільної взаємодії. В камерно-інструментальній музиці це супроводжується появою жанрово-стильового різноманіття оригінальних зразків, зокрема, перформансів та інструментального театру, де основним конструктивним і змістовим інструментом їх побудови виступає техніко-композиційний прийом *медіального синтезу*.

Приміром, значного розповсюдження у творчості українських композиторів набувають елементи аудіовізуальної взаємодії мистецтв, коли під час виконання музичної композиції на сценічне тло або стіни зали проєктуються динамічні відео- або фото-інсталяції та різноманітні світло-кольорові ефекти. Тут введення іншого семіотичного ряду відіграє допоміжну роль у розкритті авторського задуму композитора і хоча має важливе смислове значення, проте ніяким чином не впливає на зміну нормативних жанрових показників камерно-інструментальних композицій та техніки їх виконавської реалізації.

Зокрема, під час «живого» акустичного виконання твору «Соната чекання» Юрія Ланюка для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки / або мелодичних голосів (1993–1995 рр.) демонструються динамічні світлокольорові інсталяції, що сприяють проникненню в образно-змістовий

простір композиції, неначе нівелюючи дистанційність виконавсько-сценічної та слухацької зон концертного залу. Закладена тут семіотична рухливість передбачає підпорядкований зв'язок використаних позамузичних рядів відносно художньо-естетичної повноцінності музичного тексту, оскільки дані світлові проєкції можуть бути задалегідь варіантно замінені на розсуд виконавців або взагалі вилучені. Однак, незважаючи на те, що твір Юрія Ланюка є автономним та цілком може виконуватись і без світловізуальної підтримки, цей медіальний синтез у паралельному «зануренні» у музичне та, одночасно, візуально-кольорове сенсорне середовище вельми підсилює образно-емоційну рецепцію.

Серед інших камерно-інструментальних зразків творчості українських митців межі XX–XXI століть наведемо опус Вікторії Польової «Сліпа рука II» для співаючого баяну і насвистуючого терменвоксу / або віолончелі (2013), а також тріо Володимира Рунчака «Осанна – музикантам, яких немає з нами ... вже і ще» для двох саксофонів, перкусії та фортепіано (1997). Музичні партитури цих опусів задалегідь доповнені вербальними та театральними компонентами. На відміну від попереднього прикладу з творчості Ю. Ланюка, такі елементи, згідно задуму композиторів, потребують обов'язкового виконавського оприлюднення ансамблістами.

Приміром, задіяння В. Рунчаком у згаданому вище творі інших семіотичних рядів – вигуків, промовляння, шепотіння слова «осанна» – є центруючим чинником програмно-тематичної концепції твору. Вкупі з окремими перформативними елементами, зокрема введенням епізоду гри саксофоністом одночасно на двох саксофонах (за двома пюпітрами), це створює атмосферу удаваної присутності в ансамблі четвертого виконавця – того, кого «немає з нами – вже і ще».

Таким чином, застосовані композитором семіотичні компоненти позамузичного походження набувають тут чітко керованої заданості. Вони контекстно доповнюють, розбудовують програмно-асоціативні ряди, задають емоційно-енергетичного тону та акцентовано підсилюють визначені

кульмінаційні епізоди п'єси, зберігаючи при цьому субординаційні зв'язки відносно базового, домінантного музичного ряду.

Подальший рух у бік уведення сценарних принципів розвитку музичного матеріалу та використання розмаїтих прийомів виконавської театралізації у нетеатральних за своєю природою жанрах камерно-інструментальної музики розглянемо на прикладі октету Кармелли Цепколенко «Кабіна для восьми» (для флейтиста, кларнетиста, саксофоніста, перкусіоніста, піаніста, скрипаля, альтиста та віолончеліста, 2002).

Цей музичний перформанс розгортається у межах «відкритого» сценічного простору та «закритого» – чотирикутної кабіни (3 x 3 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. І саме такий оригінальний ідейний синопсис композиції не тільки «виправдовує» доцільність перформативних ефектів його художнього втілення, але й яскраво відображає творче кредо самої авторки – повсякчас відображати «зв'язок мистецтва з життям» [255, с. 173], що «упредметнюється у безупинному прагненні до розширення горизонту художніх явищ» [там само].

Використаний тут засадничий принцип вільного діалогу традицій і новацій відбивається як на композиційно-функціональному рівні органології жанрових структур, так і на художньо-виконавському. Внутрішня драматургічність інтермедіального мислення Кармелли Цепколенко в цьому творі виступає об'єднуючою естетико-сисловою ланкою, що спонукає до застосування зовнішньо-театральних ефектів. Музикантів авторка перетворює на дійових осіб, які дотримуються конкретного сценарію, що передбачає не тільки виконання музичних партій, а й елементів акторської пластики – різномітного сценічного руху всередині та ззовні кабіни, прийомів скульптурування тіла, театральних жестів, пантоміміки, «німої інтонації» (Б. Асаф'єв) тощо.

Це вносить значні корективи у традиційні семантико-рольові моделі ансамблевої комунікативності та переводить акцент з музичної медіа-домінанти у бік видовищно-візуальної сценічної дії. Як особисто зауважує композиторка щодо свого творчого методу, використання сценарних принципів увиразнює факт використання додаткових засобів стимуляції художньої фантазії, що концентрує програму дій, яка визначає основні структурно-семантичні, емоційно-драматургійні «вузли» композиції і є суцільно протяжною плину музики [див.: 354].

Порівняно з цим прикладом із творчості Кармелли Цепколенко, ще далі у світ *інструментального театру* занурюються Сергій Зажитько та Людмила Юріна («Waterdreams», 2001). Вони не тільки коригують усталені інструментально-виконавські амплуа ансамблів, але і вводять у свої твори партії, що виконують професійні артисти немuzичної спеціалізації, які «працюють» з музикантами на рівні паритетної артистично-ансамблевої взаємодії, тобто як рівноправні сценічні партнери.

Так, пошук експериментально-синтетичних, театроподібних форм вираження епатажних ідей, що інколи межує з гепенінгом чи театром абсурду, є візитівкою стилю Сергія Зажитька. Нерідко естетику абсурду в його творах підкреслює відсутність сюжету та безпосереднього зв'язку назви з контентом. Відтак, саме виявлення і розкриття прихованого, «віртуального» сенсу (тобто фактично того, чого реально немає) створює інтригуючу загадку для слухацької аудиторії та епатажний шлейф, – цього і прагне автор.

У цьому контексті достатньо згадати серію «Батюків» – перформансів для різних виконавських складів, де митець не обмежується залученням лише музикантів-інструменталістів. Поряд з ними, «героями» цих умовно сюжетних («Лука Батюк» – «історія кохання» за авторською ремаркою композитора, 2001) або безсюжетних творів («Нестор Батюк» – «монолог з пританцюванням», 2000) стають актори, міми, читці, танцівники. Їх виконавські партії значно розширюють семіотичний простір камерно-

інструментальних композицій, створюючи ефект поліхудожньої суміші, мовного багатоголосся.

«Мені потрібна синтетична форма для вираження своїх думок. Самої музики для цього недостатньо» [195, с. 264], як констатує автор, описуючи власні інтенції щодо вибору творчого методу складання художньо-музичних композицій.

Тож, з огляду на це, зазначимо, що ансамблевий склад твору «Нестор Батюк» важко піддається однозначній жанровій та видовій типізації. Цей «монолог з пританцьовуванням» (для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків) залишає враження екстравагантної вигадки, навмисного підкреслювання жанрово-семіотичної невизначеності, створення плутанини у багатоваріантності жанрово-видових тлумачень, виконавської несумісності. Адже паралельно з музичними, композитором вводяться семіотико-конструктивні елементи, художні засоби виразності та образності неінструментальної етимології. Йдеться про хореографічні (квазі-ритуальні, квазі-архаїчні) елементи, звуки шумового генезису, а також окремі звукові фонемі, речитації, мелодекламації, вокалізації, зокрема на реінтерпретовані рядки з вірша М. Лермонтова «Белеет парус одинокий», які постійно повторюються і чим далі, тим більше позбавляються будь-якого сенсу, оскільки подані у суперечливому, алогічному контексті.

Компонування цієї, на перший погляд, безладної «суміші» музичного та екстрамузичного семіотичного матеріалу засвідчує застосування *монтажних принципів* мислення, що хоча і порушують традиційні правила музичної композиції, але водночас надають нові художньо-комунікативні можливості. Тому, нерідко, композитори прагнуть покласти свою ідею (певну кодову інформацію) у ємну, лаконічну форму, щоби точково зафіксувати увагу аудиторії та утримувати її завдяки постійній зміні «кадрів» – майоріння різновидових семіотичних уривків. Це цілком координується з парадигмою «кліп-культури» (Е. Тоффлер) з її «короткими модульними

спалахами інформації» [329, с. 278] і відповідного їй стилю мислення, репрезентації та сприйняття контенту, де «увага концентрується на процесі творчості, а не на кінцевому результаті» [59, с. 60].

Хоча аналіз кількісно-якісних органологічних параметрів цього твору С. Зажитька виявляє опору на камерно-інструментальну групу інструментів, дана семіотична еkleктика створює видовий, естетико-родовий, жанровий, а також «стилістичний дисонанс нової природи <...>, що вписується в естетику епохи постмодернізму з її некерованим змішуванням надбаного та ультрасучасного» [222, с. 188]. При цьому, в таких театроподібних жанрах камерно-інструментальної музики спостерігається функціонування координаційних зв'язків з тяжінням до рівноправної взаємодії семіотики музичних і позамузичних рядів, що стають принципово невіддільними, формуючи «монолітну» художньо-естетичну якість та строкату мультисеміотичну цілісність композицій.

Безумовно, всі ці творчі новації беруть початок із досліджуваних нами інтермедіальних вимірів логіки і поетики творчого процесу в музиці. Однак окреслений аспект народження креативних ідей на міжкультурному, міжвидовому прикордонні знаходить в камерно-ансамблевій творчості українських композиторів своє практичне виявлення не тільки у мультисеміотичних комбінаціях, де результат медіальної взаємодії як синтезу семіотичної інформації неспорідненого видового походження перебуває, так би мовити, «на видноті».

Паралельно існують й *імпліцитні* способи медіальної взаємодії, що «проростають» у *моносеміотичній* музичній тканині ансамблевих творів сучасності. Мова йде про втілення принципів *медіальної транспозиції* та *медіальної синергії* в музиці, що будуть проілюстровані на матеріалі камерно-інструментальної творчості нижче.

Так, застосування прийомів *медіальної транспозиції* вельми часто зустрічаємо в практиці української композиторської школи минулого і сьогодення. Медіальна транспозиція розуміється нами як вияв семіотичної

інтерпретації, що є специфічним відтворенням за допомоги звукозображального потенціалу універсальної мови музики художньо-виражальних прийомів і засобів інших видів мистецтв. Вибудовування мовних аналогій здійснюється шляхом транскодування семіотичних структур, своєрідного ототожнення різновидових мовно-стилістичних прийомів та їх умовного «перенесення» до музично-семіотичного середовища. Це веде до опредметнення окремих просторово-плерних, пейзажних, пластичних ефектів, риторичної експресії в музиці, а також появи цілісних музичних екфразисів на твори різних видів мистецтв.

Щодо останнього зазначимо, тут поняття «екфразису» використовуємо у традиційному розумінні його як «сателіту до проблематики інтермедіальності» [224, с. 291]. Йдеться про опис тих чи інших творів або явищ одного виду мистецтва мовою іншого (прямий або опосередкований, експліцитний чи імпліцитний, первинний чи вторинний опис, за класифікацією О. Яценко [387]). Таким чином, відбувається свідомий «трансвидовий переклад» (О. Колесник) – змістове «перенесення» семантики твору в інші семіотичні умови – в даному випадку, музичні, що супроводжується моделюванням синестезійних уявлень шляхом звуко-символічної імітації окремих іншовидових техніко-стильових прийомів.

У цьому разі, перебування музичного тексту у щільному паратекстуальному зв'язку з текстами-референтами інших художньо-семіотичних та образних рядів зі значною вірогідністю вказує на можливу присутність медіальної транспозиції та дозволяє розкрити її прихований семіотичний характер. Наявні паратекстуальні посилання (у назвах, епіграфах, автокоментарях) є маркерами, що декодують інтермедіальний зв'язок музичного твору з мистецькими артефактами неспоріднених мовно-знакових систем [див.: 168]. Оскільки, по-перше, вони містять певну інформаційно-художню вказівку на твори інших видів мистецтв (літератури, зображальних та незображальних видів пластичних мистецтв, театральнo-драматичного чи кіномистецтва тощо). По-друге, вони нагадують про

непересічний внесок їхніх безпосередніх творців у розвиток культурно-мистецького процесу. На цій основі нерідко виникають твори-метогу у площині інтермедіальних рефлексій на тему культурно-історичної пам'яті.

Систематизація проявів паратекстуального програмування творів камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть дозволяє виокремити декілька груп їх тематико-змістової репрезентативності за принципом подвійної музично-літературної, - образотворчої, -театрально-ігрової, -кінематографічної взаємодії.

Так, приміром, інтермедіальність музичного мислення, що виходить за межі одного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проєкції творчих ідей, знаходить своє яскраве відображення в *літературно-музичних кореляціях*.

У доробку українських композиторів кінця XX – початку XXI століть знаходимо досить розлогу типологію «омузичених» літературних жанрів, серед яких новели, легенди, містерії тощо. Приміром, «Гірська легенда» для дуету альту і фортепіано та «Новела» для септету Євгена Станковича (обидві – 2003), «Містерія» Вікторії Польової та «Містерія I: “Агнець, закланий від створення світу”» Вадима Ларчікова (обидві – 1998, для різних квартетних складів). Також зустрічаємо посилання на певні структурні елементи літературно-драматичних жанрів. Це можна проілюструвати на прикладах таких творів, як: «Діалоги» Людмили Самодаєвої, для кларнету і фортепіано (1993) або «Діалог» для флейти і гітари Богдана Котюка (1998).

Всі ці «кросжанрові» ансамблеві п'єси для різноманітних інструментальних складів є вираженням повернення до *вербальних витоків семіозису культури* як «стартового майданчика» музичної творчості, що є основою, своєрідною «колискою» первинних ідей.

У цьому контексті, яскравим прикладом музично-літературної взаємодії можуть слугувати тут вже згадувані раніше камерно-інструментальні твори Вадима Ларчікова і Людмили Самодаєвої за мотивами словотворчості Велимира Хлебнікова та Ігоря Потоцького, а також «Соната чекання» Юрія Ланюка, що була створена під враженням символічно-

парадоксального роману Оноре де Бальзака «Серафіта». Або його ж (Ю. Ланюка) камерно-інструментальний квінтет «Вузли життя, немов вузли пташиних льотів...» (2000), інспірований поезією Богдана-Ігоря Антонича, де сама назва твору є цитатою фрази поета з вірша «Скарга терну», що увійшов до поетичної збірки «Книга Лева» 1936 року видання.

Разом з тим зазначимо, що нерідко використання прийому ремедіації та, відповідно, паратекстуального програмування, яке налаштовує сприйняття звукової матеріальної субстанції в асоціативному зв'язку із твором іншої знакової системи, є прямою вказівкою на екфразистичний тип організації музичного тексту. Зазвичай, у назвах т. зв. «музичних екфразисів» маркери інтермедіальності є експліцитно представленими (часто і в сполученні з відповідним вербальним доповненням, образотворчим, фото- чи відео-оформленням). Таким чином, екстрамузичні компоненти незамасковано включаються в музичні, утворюючи спільний семіотичний і семантичний простір. Звісно, це відразу розкриває програмно-тематичний зв'язок із текстовим першоджерелом та декодує «цілісну, симультанно згорнуту ідею» [125, с. 22] ансамблевої композиції, скеровуючи увагу й уяву слухачів у потрібному напрямку.

Серед таких камерно-інструментальних композицій: «Орестея» Олександра Козаренка (за авторською ремаркою «мелодрама за трагедіями Есхіла» з однойменної тетралогії цього давньогрецького драматурга, для читця та інструментального ансамблю, 1996), «Венера у хутрі» Богдани Фроляк (за однойменною повістю Леопольда фон Захер-Мазоха, для скрипки і фортепіано, 2011), сюїта «Гуллівер» Володимира Птушкіна (за мотивами тетралогії Джонатана Свіфта, для фортепіано в 4 руки, 1995), Quasi-соната № 2 «Танці на квітах. Дюймовочка» Євгена Станковича (за казками Ганса Крістіана Андерсена, для флейти і фортепіано, 2011), а також твір-memory «Contra Spem Spero» Володимира Рунчака, присвячений пам'яті Лесі Українки (для квартету саксофонів, 1990) та ін.

У цьому зв'язку згадаємо, наприклад, «Шість медитацій» Володимира Зубицького для флейти і баяна (1989) за поезією Шарля Бодлера, де наприкінці композиції один з ансамблістів декламує текст сонета «Meditatione». Відтак, як зазначають у своєму аналітичному есеї О. Антонова та І. Кудрявцева тут, «окрім композитора суб'єктом роздумів виступає і поет, причому їх позиції не суперечливі <...> чуйне вслухання в поетичну інтонацію, тонке відчуття тембрових і гармонійних фарб, органічне поєднання емоціонального та інтелектуального підходу до реалізації художнього задуму. Зазначені якості музики “Медитацій” резонують багатозначній символіці вірша Бодлера і, безумовно, доречні в рамках камерно-ансамблевого жанру» [10, с. 148–153].

В подібних композиціях, як бачимо, дуже часто автори образно «занурюються» у медитативні пласти. Особливо у тих творах, які концептуально ґрунтуються на ідеях сакрального пошуку, зокрема, у вимірах культури християнського світу (зокрема, духовної практики ісихазму) або східної філософії та філософської лірики сучасних і прадавніх текстів (наприклад, суфійського вчення, китайських чи індійських філософських традицій, давньоіранських міфів, мінімалістської японської поезії «танку», «хайку» тощо). Серед таких творів музично-філософський есей Вадима Ларчікова «Фуекі-Рюко. Хайку І» для двох віолончелей (2004), опус Марини Денисенко «Найдовша сутра» для фортепіано, струнних і ударних (1991) та ін.

Ще далі у *світ міфопоетики* йде композиторка Вікторія Польова, створюючи «Simurg-Quintet» для 2-х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (2000) на літературно-філософській платформі з давньоперсидських міфів про Симурга (у слов'янській традиції – Семаргла) – поліморфної істоти, що «мешкає на гілках дерева життя та злітає до людей для допомоги, зцілення чи пророцтв» [263]. За однією з легенд, «цар птахів Симург губить у центрі Китаю чудове перо і птахи, яким набридло розбрати і війни, вирішують відшукати його, щоби віднайти мир у собі і навкруги себе.

<...> Сім садів-долин, які повинні перетнути птахи, пов'язані із сімома станами, які людина, відповідно вченню суфіїв, повинна подолати у собі для пізнання істинної природи Бога» [там само].

Тож, зважаючи на наявність даної філософської підоснови, символічне послання «Simurg-Quintet», на нашу думку, можна інтерпретувати як своєрідний заклик до виходу за межі «дурного кола» нескінченного розбрату та суєти життя, повернення до сакральних витоків світоустрою, очищення через духовне зусилля, досягнення катарсису через аналогію музики.

Медитативна атмосфера цієї композиції майстерно передана авторкою завдяки опорі на нетиповий «апроцесуальний тип драматургії» (Л. Зима), де немає звичного мотивно-тематичного, контрастно-розробкового розгортання музичного матеріалу, а превалує сонорна статика, специфічна гармонійна багат шаровість звукових комплексів, протяжні фермати, що надають відчуття зависання у повітрі, просторовості. Саме завдяки відсутності розвитку, іконічній презентації музичної думки, яка схоплена одразу і протягом композиції лише «підсвічується» мерехтінням звукових відблисків, «оповідання» прадавніх міфів переходить у зображальну площину філософської споглядальності – рефлексій на ці уявні музичні «картини».

Зазначене підтверджує гіпотезу О. Кодьєвої про універсальність зображального начала у загальних процесах культуротворення за принципом розподілу балансу змістовно-усталеного та змістовно-динамічного зображального і виражального у різновидових художніх структурах [див.: 135].

Схожі аналогії викликає і квінтет Олександра Щетинського «Шлях до медитації» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано (1990). Або згадаємо деякі камерно-інструментальні композиції Євгена Станковича. Приміром, його тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» (1996 р.) та секстети «Що сталося в тиші після відлуння» (1993 р.) і «Міражі...» (2014 р.). Всі ці твори підсвідомо асоціюються зі східною філософією, дзен-буддистським медитативним спогляданням – своєрідним «настроєм

“неборотьби”, “дзен”–поворотом у мистецтві» [205, с. 8], як пише про подібний перцептивний феномен Н. Маньковська.

Безумовно, такі філософсько-естетичні рефлексії в руслі когнітивної інтерпретації імпліцитного змісту музичних творів та циклів концертних програм починається там, де піддаються сумніву тези про суцільну механістичність, формальність та формульність професійної музичної творчості (за Є. Соколовим). Подібна «репрезентуюча смислова основа» (В. Москаленко) розкриває прагнення авторів доторкнутись до універсальї культури, «вічних», вже канонічних образів і тем, апелюючи до структур свідомості реципієнта не стільки через емоційно-чуттєве, скільки через естетико-інтелектуальне переживання. Саме тут, в цих смислових каналах та механізмах естетичного пізнання та філософії музики і починається «зона проєкції істинної, глибинної Музики, що несе в собі гармонію сфер і кайрос історії» [299, с. 165].

Введення подібних змістово-образних паралелей нерідко конкретизується авторами у маркерах інтермедіальності, пов'язаними із творами або мотивами зображальних і незображальних видів і жанрів пластичних мистецтв. Так, доволі розповсюдженими в камерно-інструментальній музиці українських митців є *художньо-естетичні рефлексії* на теми образотворчих картин, ескізів, фресок, фотозображень, архітектурних ансамблів.

У цьому контексті наведемо такі композиції, як: «Фрески» для контрабасу і фортепіано Ярослава Верещагіна, «Крізь кристали готичної мозаїки» Юлії Гомельської для флейти / альтової флейти, віолончелі і фортепіано (2006). В ансамблевій творчості українських митців знаходимо також оригінальні кросжанрові музично-зображальні паралелі. Серед них, приміром, «Пейзажі» для духового квінтету Марини Денисенко (2007), «Диптих» для струнного квартету Мирослава Скорика (1993) або музичні картини Володимира Губи, який оповідає про сумні події з історії життя

українського народу в ансамблевому творі «Вісім трагічних картин українського голодомору» (1991).

Одночасно, вектор конкретної програмності представлено в камерно-інструментальній музиці таких авторів, як Леся Дичко, яка розмірковує над творчістю українських художників, що відображається у композиції «Фрески» за картинами Катерини Білокур (у 2-х зошитах, для скрипки та органу, 1986). Крім того, справжні музичні рефлексії-екфразиси на полотна Мікалоюса Чюрльоніса презентує у своїй ансамблевій творчості Асматі Чібалашвілі. Кожна з частин її «Трисонати» (2004) написана за однойменними картинами цього литовського художника: «Соната зірок» (для віолончелі та фортепіано), «Соната сонця» (для флейти і фортепіано), «Соната пірамід» (для флейти, віолончелі та фортепіано).

Натхнення у картинах на євангельські сюжети знаходить Людмила Самодаєва. Приміром, наведемо її музичний екфразис на полотно славетного митця епохи іспанського Ренесансу – «Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко» для двох фаготів і фортепіано (2001). Своєрідні «відгуки» на події, що сколихнули людство, у перехрещеннях з біблійними мотивами і пророцтвами надає Вадим Ларчіков. Його ансамблева композиція для баяну, фортепіано та віолончелі «Серпнева П'єта» (2003) своєю символічною назвою резонує із «П'єтою» – іконографічним зображенням епізоду Оплакування дівочою Марією Христа, що неодноразово знаходив своє відображення у творчості італійських і нідерландських живописців, таких як Мікеланджело, Тіціан, Рогір ван дер Вейден, Вінсент ван Гог. У цьому камерно-інструментальному творі, що складається з двох частин: I. «Нерухомий крик білої чайки над зруйнованим мостом на атолі Бікіні» та II. «Натюрморт з ядерним розп'яттям, після дезінтеграції постійності пам'яті (Miserere, Domine!)», автор одразу ж у назві (як твору, так і його розділів) задає концептуальний вектор зображальності – ніби «застиглого» часу, одномоментного «зліпку», єдиного трагічного кадру, що передає його музика.

Разом з тим, у вимір потрібних філософсько-художньо-музичних паралелей занурюється Святослав Крутиков – митець різнобічного обдарування, композитор і художник, який захоплюється східною філософією та нерідко втілює свої творчі ідеї в музичній і живописній палітрі, водночас. Приміром, в його камерно-інструментальній музиці доволі часто зустрічаємо своєрідні автоекфрастичні описи його ж власних картин. Як зазначає сам митець, «семантика моїх мініатюр (втім, відтепер і великих робіт) свідчить про мій інтерес до спільного між Українським та Східним. Цикл “Зупинки на шляху в чотирьох молитвах” (4 частини музики та, відповідно, 4 великі картини) є для мене особистим віддзеркаленням суфійської сфери, яка вельми привабила мене в традиції Мусульманській, та сфери Тибетсько-Буддистській» [178, с. 1]. Йдеться про твір для квартету флейт і альт-саксофону (1996), що складається з програмних частин: «Під Деревом», «Біля води», «Перед Ворітьми», «Останнє», яким відповідають однойменні картини з тематичного циклу С. Крутикова, що найчастіше спільно експонуються і виконуються.

Надалі, аналізуючи камерно-інструментальну музику українських митців кінця ХХ – початку ХХІ століть, зазначимо, що вельми цікавими нам видаються й творчі експерименти в галузі *музично-театральних перехрещень*.

Як приклад, наведемо такі зразки з фортепіанно-дуєтної творчості Володимира Птушкіна, як «Віндзорські пустунки» (2001) та «Міщанин у дворянстві» (2000), що є сюїтами з музики до комедій Уільяма Шекспіра та Жана-Батіста Мольєра. Така зацікавленість композитора театральнo-ігровими модусами художньої творчості та їх експлікації у камерно-інструментальному жанрі об'єктивно впливає з характеру його багаторічної діяльності в Харківському державному академічному російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна на посаді керівника музичної частини, що безумовно наклало певний «відбиток» на спрямування творчo-музичних прагнень Володимира Птушкіна цього періоду.

Так, детально аналізуючи ансамблевий твір «Піднесене та земне» (1999) – авторської транскрипції для двоклавірного дуету музики, створеної для заключної сцени драматичного спектаклю за п'єсою Григорія Горіна «Королівські ігри», І. Седюк зазначає, що тут Володимир Птушкін «задіяв такі ігрові прийоми, як обмін репліками, зміна рольових функцій партнерів, співставлення різних типів висловлювання, <...> композитор трактує ансамблістів як рівноправних “дійових осіб” виконавського процесу. При цьому автор точно вибудовує стратегію їх взаємовідносин: від самоцінності кожної з партій, через почергове висування одного або іншого в ролі ведучого, до злиття їх в єдиному емоційному висловлюванні» [298, с. 252].

На нашу думку, цей «вихід» за межі дещо прикладних функцій первинної версії музики для театральних вистав у сферу її автономного побутування у камерно-інструментальному жанрі сюїти значно подовжив і урізноманітнив «життя» цього мистецького артефакту, що, оповитий новими «обертонами», має змогу паралельного функціонування на розмаїтих концертних майданчиках, безвідносно до наявності чи відсутності в репертуарі драматичного театру п'єси разом із належним до неї музичним супроводом.

Схожі випадки подвійного варіантно-жанрового і соціокультурного існування музичних композицій зустрічаємо також і у сфері *кіно-музичних кореляцій*. Прикладом цього виступають «Шепотіння і крики» для баяну і фортепіано Альони Томльонової (за однойменною бергманівською кінокартиною, 2012), кіно-п'єси Людмили Самодаєвої «Мій Гоголь» для скрипаля і баяніста з перкусією (2003) та «Esta vida multicolora» для скрипки, акордеона і фортепіано (2009), музика яких володіє повноцінними семантичними функціями, що дозволяють виконувати її самостійно, без відео-ряду як екфразу на відповідну кіно-роботу.

Подібні ідейно-сміслові рішення, закладені у вищеназваних творах та їх різножанрових, зокрема й екфрастичних версіях літературних, літературно-сценарних, образотворчих, кінематографічних композицій, «є

свідченням безперервного культурного буття мистецького твору, навколо якого створюється “ореол” сенсів та спільне смислове поле для діалогу з іншими артефактами культури» [138, с. 206]. Це надає «другого дихання», відроджує, продовжує культурно-мистецьке буття відомих творів, їх сюжетів та героїв у іншовидовому семіотичному середовищі за новітніх умов постсучасного творення, інтерпретації та рецепції, а отже, слугує налагодженню неперервності культурно-асоціативних (memo)зв'язків.

Разом з тим, не можемо оминати цікаві приклади *топоекфрастичного опису* мовою музичного мистецтва певних природних або рукотворних об'єктів і явищ (як реально існуючих, так і вигаданих прототипів).

Приміром, «зримі» топонімічні образи природних ландшафтів, культурних об'єктів і традицій оспівує Кіра Майденберг-Тодорова у своєму «Триптиху» (I. «Пустеля», II. «Стіна плачу», III. «Свято дощу», для кларнету, віолончелі і фортепіано, 2008). Явища природної дійсності змальовує Асматі Чібалашвілі («Тиша морських хвиль» для кларнету і фортепіано, 2005). Серед інших подібних композицій згадаємо дует «Мелодія блакитного неба» Оксани Герасименко (для флейти Пана / або флейти і бандури, 1998) чи флейтове тріо «Flauti Marini» Марини Денисенко (укр. «Морські флейти», 1993), інші програмні опуси цієї ж авторки – «Колір піску» для кларнету і фортепіано, «У хмарах» для гобою та фортепіано тощо.

Також неможливо обійти увагою «Сонату Pastorale» для дуету альту з фортепіано Богдани Фроляк (1994) або ж знану фортепіанно-дуетну п'єсу «Прадавні гірські танці Верховини» Євгена Станковича (2002). В цих опусах, закладена композиторами програмність загального типу спрямовує до відтворення візуальних ефектів «пейзажності», «плернерності», «просторовості» в музичному звукописі, подекуди, і «модусів виконавської дансантиності» [378, с. 99] у втіленні танцювальних образів тощо.

Справжня «музична географія» постає у «Бразиліані II» для кларнету і фортепіано Олександра Левковича (2001) та ансамблевих творах Оксани Герасименко – «Каталонському рондо» для бандури та гітари (1990) і

«Портреті Парижу» для бандури, флейти Пана / флейти, дзвонів та струнного квартету (1990).

У цьому зв'язку також згадаємо кіно-п'єсу Людмили Самодаєвої «La Venta» для ансамблю альта і перкусії (2009), яка була інспірована кількарічним перебуванням композиторки у Мексиці (м. Вільєрмоса). Тут знайшли своє звукообразне відбиття враження від однойменного доісторичного архітектурного комплексу, культового міста – центру ольмекської культури (штат Табаско), в основі планування пірамід та інших культових споруд якого покладено принцип осьової симетрії з відхиленням під певним кутом та орієнтуванням на сторони світу.

Наступна відома композиція Євгена Станковича «Рудий ліс» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), яка написана на вшанування пам'яті жертв Чорнобильської катастрофи, вимальовує страшну картину винищення всього живого – «антропоморфний пейзаж» (за класифікацією О. Ущипівської [335]). Аналізуючи партитуру цього твору, П. Довгань зазначає, що навіть стиль писемної фіксації музики перегукується з графічною технікою малювання (принцип чорно-білого контрасту ліній, дрібних штрихів, плям, крапок), що то набирають, то втрачають чіткість своїх контурів [80, с. 145]. Так само, як і музика цього тріо є лаконічною та, одночасно, насиченою багатьма контрастними деталями. А саме, мінливим тональним та атональним звучанням, хаотичною мішаниною і прозорістю голосів, чітою ритмізацією та відсутністю метру, механістичністю та асинхронністю руху, динамічною напругою і мовчанням, що повсякчас узгоджуються з авторськими ремарками («мертвий пейзаж», «катастрофа», «гра зі смертю», «потойбічна тиша», «спустошена земля»), які наочно скеровують увагу в потрібне музично-драматичне русло. Згадаємо авторський епіграф: «Від жахливої радіації після Чорнобильської трагедії ліс навколо став рудим».

Таким чином, у наведених вище музичних композиціях відбувається умовне «перенесення» просторових топонімічних картин у перцептуальну

музичну площину за допомоги прийомів пейзажного звукописання (артикуляційних, тембральних, фактурних, динамічних, агогічних, педальних тощо). Їх виконавське відтворення у процесі інтерпретації викликає доволі деталізовані синестезійні візуально-просторові асоціації. У результаті на віртуальному стику міжчуттєвої мовно-виражальної взаємодії виникає інтермедіальний ефект, коли реципієнт, залежно від поставлених художніх завдань, немов би «починає “бачити повітря”» [81, с. 5], відчувати «атмосферу» змальованих об'єктів.

Тож, як показує наш попередній аналіз, дослідження способів паратекстуального програмування композицій камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні тематичні напрямки репрезентації в музиці художніх образів (сюжетів, тем, мотивів) з творів неспоріднених видів мистецтв. А з іншого, – констатувати наявність міжмистецької взаємодії не тільки на змістовому, але й на мовно-виражальному рівнях, що реалізується за допомоги впровадження прийомів медіальної транспозиції, а саме семіотичного транскодуювання як специфічної інтерпретації мовою музики семантичних і структурних «кліше» риторичної, зображальної, просторової, пластичної, театральньо-ігрової експресії тощо, що нерідко також увиразнюється у музичних екфразисах (топоекфразисах).

Окрім філософсько-естетичних факторів, образно-тематичних інтенцій творчості та звуковиражальних особливостей музичної мови, що пов'язані з явищем медіальної транспозиції, розуміння феномену інтермедіальності значно поглиблює застосування принципів *медіальної синергії*. Тут відбувається впровадження технічних елементів і прийомів структурування музичного тексту за законами семіотики інших медіа. У такий спосіб здійснюється семіотичне «перекодування» універсальної мови музичного мистецтва за допомоги іншовидових семіотичних кодів або імплементації композиційних та конструктивних ознак текстів неспоріднених художньо-семіотичних та образних рядів.

В окресленому вище контексті цікавими є приклади використання *інтермедіальних монограм*, де інтонаційно-стильові формули різних епох чи авторські мовностильові коди подані у вельми інтелектуалізованій формі – через *іконічні* чи *лінгвістичні* моделі. Монограми нерідко використовуються у постлюдійних творах-мемуах, присвячених пам'яті видатних митців, або слугують особистісними знаками, немовби своєрідними автографами композиторів у власних музичних текстах, подібно до підпису художника на полотні.

До них можна зарахувати своєрідні звукові «емблеми» (риторичні фігури, звуко-символи), приміром, т. зв. барокові «мотиви хреста» типу «ВАСН», зашифровані у зчепленнях малих секунд (наприклад, у Скрипковій сонаті № 2 Мирослава Скорика, 1991) або монограми-«ономафонії» за термінологією О. Сурмінової (від грец. «*онома*» – ім'я, «*phone*» – звук). Останні складаються з особливим чином озвучених ініціалів або повних прізвищ композиторів минулого і сьогодення, що за своєю суттю є інтермедіальним перекодуванням – «транскрипцією імені (як деякого вербального тексту) в систему музичних знаків, коли літера відповідає тону певної висоти» [319, с. 286].

У цьому зв'язку пригадаємо автобіографічну монограму Бориса Лятошинського – «АВ» латиною, що у літерній нотації відповідає звукам ля та сі-бемоль, або монограму його дружини Маргарити Царевич – «С(Cis)D» (звуки до, до дієз, ре), проявлені у його Сонаті для скрипки і фортепіано, Тріо № 1 для віолончелі, скрипки і фортепіано та багатьох інших сольних і ансамблевих творах. Ці музичні абрєвіатури, які ми тлумачимо як вияв інтермедіальності в музиці, дослідниця стильових вимірів творчості композитора Є. Харченко схильна розглядати як вираження «*інтертекстуального* взаємопроникнення вербального тексту імені та звукового вислову музичного твору» [346, с. 81]. Адже вона акцентує увагу не на питаннях семіотичного перекодування, а саме на стійкій музично-

інтонаційній складовій цих мотивів-символів, що «мігрують» з одного твору Б. Лятошинського в інший.

Серед сучасних українських композиторів інтермедіальні монограми застосовує у своїй творчості Євген Федорович Станкович. Три секунди «EFEs» є закодованими ініціалами повного імені композитора (ініціали ЄФС = EFEs у літерній нотації, що відповідають звукам мі, фа, мі-бемоль). Оскільки ця монограма складається з усталених лейтінтервалів, лейтінтонацій, вона, окрім інтермедіального навантаження, одночасно є проявом ніби внутрішньої «інтертекстуальності», що стає одним із факторів формування стійкої інтонаційної єдності авторського стилю.

На нашу думку, притаманне окремим творам камерно-інструментального мистецтва подібне поєднання інтермедіальної та інтертекстуальної поетики творчої свідомості виявляє нові семіотичні та семантичні аспекти взаємообумовленості функціонування даних феноменів у музиці. Адже повторюваність «іменних» авторських монограм, як певних «ключових слів», своєрідних мистецьких «автографів», впливає на виникнення упізнаваного мовно-інтонаційного комплексу, що повсякчас актуалізуються в різножанровому композиторському доробку.

Інший тип синергійних інтермедіальних зв'язків – *музично-літературний* – знаходимо у творах «Голос» (2005) Вікторії Польової та «Епітафія маркізу де Саду» (1996) Сергія Зажитька (обидва для дуету віолончелей). У першому випадку побудова музичної композиції здійснюється за літературним принципом строфічності, де канонічний вірш святого Сілуана «став непрявленною, але реальною основою як форми композиції <...>, так і інтонаційного матеріалу партії Першої віолончелі, що ніби виспіває текст молитви» [321, с. 138]. Відтак, «один вид мистецтва стає референтом у тексті іншого» [40, с. 102], продовжуючи функціонувати за генетично притаманними йому законами, але у нових семіотичних умовах.

А у другому, навпаки – семіотична організація вербального тексту представлена засобами музичної поліфонії. І саме на цьому

репрезентованому прикладі з камерно-інструментальної творчості сучасних українських авторів, де спостерігаємо втілення принципів інтермедіальності, але у її дзеркальному вираженні, ніби у «зворотньому відображенні», пропонуємо зупинитися детальніше.

Композиція «Епітафія маркізу де Саду» (1996) є яскравим зразком постмодерністського епатажу та екстатички, які є улюбленою формою творчого самовираження одного з найвинахідливіших перформерів української музики – Сергія Зажитька. Тут, завдяки прийому скерованого паратекстуального програмування назви композиції, автор асоціативно зміщує вектор слухацького сприйняття іманентного музичного матеріалу до рефлексій на теми з літературної спадщини славнозвісного маркіза де Сада, чим домагається потрібного йому результату від впливу на перцептивні структури музично-естетичної свідомості слухачів.

Значно підсилює цей ефект введення у твір інтермедіальної вербально-музичної «передмови», коли виконавці – дует віолончелістів, – у незвичний спосіб, а саме двоголосним каноном зачитують фрагмент заповіту маркіза (від 30.01.1806 р.): «Коли могила буде зарита, на ній повинні бути посіяні жолуді так, щоби врешті-решт цей майданчик над могилою, знову прихований чагарниками, залишився би таким, яким він і був, та сліди моєї могили цілковито зникли би під загальною поверхнею ґрунту, оскільки я тішуся надією, що й ім'я моє зітреться із пам'яті людей».

Таким чином, у творі Сергія Зажитька використовується семіотичний прийом організації літературного тексту за допомоги музичного техніко-композиційного поліфонічного прийому двоголосної канонічної імітації, коли голос утворює контрапункт сам до себе. Оскільки дана смислопороджуюча інтермедіальна преамбула не накладається на нотну партитуру, вона може бути випущена під час виконання. Проте це значно спрощує і, навіть, може спотворити інтерпретаційну версію осягнення закладеної суті, а, відповідно, й зруйнувати семіотичну і художньо-естетичну цілісність композиції. Відтак, тільки за умов оприлюднення наявного

вербального вступу (перед безпосереднім звучанням самої партитури) розкривається головне послання автора композиції, який за допомоги засобів інтермедіальності намагався втілити ідею дзен-буддистського ставлення до смерті – рівності всіх перед її обличчям та прагнення до повного забуття.

Примітним є те, що інтермедіальні проєкції не вичерпуються «перекодуванням» художньої мови видів мистецтв, а переходять у площину *кореляцій мистецьких і немистецьких знакових систем*, наприклад, музики та розмаїтих технічно-інформаційних кодів, зокрема і фундаментальних наук.

Серед таких проявів медіальної синергії в ансамблевій творчості українських композиторів яскравим прикладом «конструювання» текстів музичних композицій за *математично-числовою логікою і графікою геометричних побудов* слугує твір Кармелли Цепколенко «Блукання в просторі трикутника» («Wandering in the Space of Triangle») для ансамблю маримби, скрипки, альту та віолончелі (1994).

За відсутності усталених схем нотного запису новітньої музики, тут фантазія композиторки отримує практично безмежну свободу мистецького креативу. Своє вираження це знаходить в оригінальній графіці оформлення рукопису, за якою музичний матеріал розподілений між партіями ансамблістів 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.

Така експериментальна нотна графіка з перенесення принципів геометрії у інші семіотичні умови – нотномузичні, викликає не тільки зорові враження та синестетичні, звукообразні асоціації. У просторі між кутами окреслених авторкою геометричних фігур виникає певне коло широких інтервалів і саме

їх повторюваність формує інтонаційно-модульну схему композиції, що є виявом синергійних якостей апробованих тут принципів медіальної взаємодії. 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. Тут, знаходимо часткові аналогії з принципами фрактальної геометрії, де шляхом багаторазової експлікації однієї початкової ланки (приміром, у формі трикутника) можна розгортати простір до нескінченності, а потім у зворотний спосіб його згорнути, «стиснути» назад до вихідної точки.

Символіка чисел, що семіотично впливає на структурно-композиційні чинники, регулює і розподіл внутрішньо-ансамблевої рольової взаємодії. За авторським сценарієм, один із учасників квартету виходить з «гри», коли в уявному просторі трикутника перебувають три інші ансамблісти. Значного концептуально-сислового навантаження набуває також і розташування геометричних фігур на просторовій «мапі» нотного аркуша, що провокує виконавців на віднайдення та інтерпретацію закодованих Кармелою Цепколенко смислових 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-сислового просторі трикутників нагадує дослідницьку гру, «розумовий експеримент» [193, с. 131], головоломку, щоразу змушуючи ансамблістів у ході студіювання твору, особливо 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 естетико-сислові принципи побудови даної композиції.

Серед інших специфічних проявів інтермедіальності відзначимо те, що медіальній синергії також піддаються мовно-знакові коди музики у *перехрещеннях із семіотичними комплексами ігрових, соматичних, психологічних*, інших «текстів» і кодів культури у всьому їх розмаїтті.

Для ілюстрації *музично-ігрових* інтермедіальних кореляцій звернемось до семіологічного аналізу циклу «Гра в карти» Кармелли Цепколенко, що складається з трьох п'єс (сольної та ансамблевих) для різних інструментальних складів: «Нічний преферанс – Гра в карти № 3» (1991), «Вечірній пасьянс – Гра в карти № 2» (1991), «Флеш рояль – Гра в карти № 1» (1992).

Оригінальні назви цих композицій «натякають» на змістовий вектор моделювання автором їх програмно-естетичної цілісності на основі представлених інтерпретативних версій карткових ігор: «преферанс», «пасьянс», «покер». Однак у процесі аналізу виявляється, що йдеться не тільки про віртуально-асоціативну екстраполяцію, а реальне семіотичне перенесення конкретних формул карткових ігор в «ігровий простір» музичних композицій. Цілком наочно це простежується на структурному рівні моделювання творів за кількісною чисельністю учасників-ансамблістів, логікою гри за певною стратегією, етапами, правилами та комбінаціями мастей, як знаково-смыслових структур.

Так, у п'єсі «Нічний преферанс – Гра в карти № 3» (для квартету флейти / або кларнета, перкусії, органу / або фортепіано та віолончелі) авторка, відштовхуючись від ідеї карткової гри як світської розваги, підіймається на рівень філософського осмислення значення гри й випадку в житті людини. Підкреслюючи яскраву видовищно-театралізовану складову цієї композиції, професорка О. Берегова разом з тим зазначає, що «на цілісному драматургічному рівні твору процес гри, майстерно відтворений композиторкою, включає всі її атрибути, виведені ще Й. Гейзінгою: свідоме перебування гравців поза “звичайним життям”, в інших часових і просторових межах відповідно до встановлених правил, вступ у гру в

певному порядку; повторюваність і чергування – одна з найістотніших властивостей гри, що на музичному рівні виявляється в постійному поверненні до рефрену – теми “роздачі карт”; елемент напруги, який в азартній грі сягає апогею. Герой твору К. Цепколенко, котрий вирішив грати по-крупному, не витримує цієї напруги, відбувається руйнація, ломка людської індивідуальності» [32, с. 123].

Майже впритул наблизилися до виявлення феномену інтермедіальності в цій музиці й інші науковці – Б. Сюта, А. Васильєва, М. Перепелиця, С. Марьєнко, які у різних аспектах (з позицій парамузикознавства, специфіки репрезентації карткових ігор в мистецтві, феномену «подвійної театральності» в інструментальній музиці) виявляли дослідницький інтерес до п'єс з циклу «Гра в карти».

Як відмічає дослідниця і виконавиця фортепіанних партій багатьох творів Цепколенко – Марина Перепелиця, композиторка в своєму творі ніби «озвучує» різновид карткової гри та відтворює: 1) її засадничі особливості («преферанс учотирьох» – квартетний виконавський склад, просторове розташування учасників на сцені регламентується партитурою); 2) логіку гри за визначеною кількісною структурою (гра трьох учасників, четвертий «на прикупці» – трьом виконавцям доручені основні партії, а четвертому допоміжна); 3) правила і стратегію преферансу (всі етапи гри: 9 підходів здавання карт та «гри в мізер» відповідають 10 розділам твору, відтворення переходів від одного гравця до іншого, комбінації карт забезпечується системою лейттембрів, лейтмотивів карткових мастей, використанням специфічних прийомів і вигуків з картярського сленгу – «pass», «miser») тощо [255, с. 96–101].

На нашу думку, все це вказує на інтермедіальний вектор розвитку семіотики музичного матеріалу, що забезпечується шляхом «зашифрованого» введення в знакову систему музичного мистецтва структурно-алгоритмічних кодів, функцій і прийомів інших медіа, одним з яких в даному випадку виступає семіотичний код мистецтва карткової гри. Таким чином, у процесі

синергії різних медіа постає нова конструктивна і смислова якість художньо-семіотичної цілісності композиції.

Подальший семіологічний аналіз з позицій теорії інтермедіальності творів камерно-інструментальної творчості сучасних українських композиторів виявляє досить неочікувані приклади медіальної синергії в музиці – музично-соматичного характеру, що можна проілюструвати на прикладі твору Святослава Луньова «Ехолалія» для ансамблю двох віолончелей (1997), назва якого є не випадковою і симптоматичною. Вона містить «зашифроване» посилання на базові формотворчі вектори композиції – концептуальний і, що важливо, семіотичний, які 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 репетитивний принцип, що нагадує стилістичний принцип ампліфікації, знаходить своє відбиття у мотивному розвитку та ритмічному малюнку композиції Святослава Луньова, що проходить крізь партитуру всієї п'єси. Тут із «відлуння» початкового переривчатого 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.

На нашу думку, саме висвітлення аспектів становлення, структурування, творення – символічного шляху зародження вербальної мови, музичної мови і тексту – стало ідейною підосновою цього камерно-

інструментального твору. Вона і стимулювала появу такого досить незвичного композиторського рішення – *медіального резонансу соматичних і мистецьких кодів* у естетичній, семантичній та семіотичній площині їх перетину, що постулює тісний взаємозв'язок мистецтва та буденного життя.

«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.) [34]. І, згідно з наведеним фрагментом з роздумів композитора над цією (як видається надзвичайно актуальною для нього) темою, цілком можна припустити, що покладена в основу «Ехолалії» ідея отримала своє логічне продовження у композиції «Евфонія» для скрипки, альту і віолончелі (2000). Тут також розвивається тема повторюваності мовленнєво-звукових, інтонаційних комплексів, але осмислюється у іншому ракурсі – пошуку в цих гармонійних сполученнях особливої милозвучності та фонічної краси.

Відтак, у підсумку зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть у творах української камерно-інструментальної музики спостерігається взаємодія різних семіотичних кодів художніх і нехудожніх знакових систем на засадах синтезу / транспозиції / синергії конструктивних елементів, художніх засобів виразності, образності та принципів сенсоутворення різних медіа. Зближення та взаємозбагачення семіотики мистецьких, технічних, ігрових, соматичних, психологічних кодів і текстів культури призводить до виникнення багатовимірних, складноструктурованих, полісеміотичних творів з «нарощеним» смисловим потенціалом.

У семіологічному дискурсі культури постмодернізму таке розширення багатоманітності музичного простору окреслює спрямованість еволюції камерно-інструментального мистецтва України. Інтермедіальні вектори його розвитку актуалізують функціонування численних, зокрема і нетипових,

проекцій інтерсеміотичних діалогічних зв'язків у просторі ансамблевих композицій. Це, відповідно, вимагає розробки новітніх інтерпретаційних схем їх осягнення та, в цілому, веде до трансформації естетико-герменевтичної концепції сучасного камерно-інструментального виконавства.

Висновки до третього розділу

Аналіз зразків української камерно-інструментальної музики, проведений за різними кількісно-якісними параметрами (ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний інструментальний склад), демонструє їх належність до ансамблевих типів різного ступеня жанрової стабільності від «константних» до «вільно-варіантних» (І. Польська) інструментальних моделей, зокрема й тих, що не були раніше конституційовані. Виявлені типологічні модифікації у жанровій системі камерно-інструментального ансамблю пов'язані з відображенням принципу діалогу традицій і новацій у сполученні акустичних традиційних (академічних) та нетрадиційних (народних, у т. ч. екзотичних, перкусійних, джазових, електромюзичних) інструментів в ансамблі, а також синтезі семіотики музичної та позамузичної інформації.

Процеси жанрової модернізації набувають постмодерних характеристик у тяжінні до експериментування, «заперечення» родових жанрових ознак, підкреслення їх невизначеності (quasi-жанри, анти-жанри, перформанси, інструментальний театр). Ця тенденція урівноважується збереженням культурно-історичної, зокрема і жанрової пам'яті шляхом реконструкції, переосмислення історико-константних жанрів (зокрема старовинних) та зверненні до т. зв. «жанрів-темогу», які викликають стійкі асоціації з культурними надбаннями минулих епох.

Висвітлено, що на ускладнення процесів жанротворення впливають естетичні та техніко-композиційні принципи полістилістики та

полісеміотики, спрямовані на актуалізацію діалогічних зв'язків, у т. ч. й міжжанрових, на що вказує: 1) оновлення «моножанрів» (Г. Дауноравічене) «старої» традиції з позицій семіотико-виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію; 2) відображення принципу діалогу в синтезі музичних та позамузичних жанрових і виражальних засобів у перформансах, інструментальному театрі – «ліброжанрах» нової музики; 3) виникнення феномену жанрової інтерференції як інтеграції суміжно- або контрастно-жанрових ознак, що веде до появи «поліжанрів» – проміжних моделей гібридної структури.

У ході дослідження виокремлено кілька типів жанрової інтерференції у семіотичних межах камерного роду і поза ним, що відбувається: а) у внутрішньожанровій площині – інтерференція органонологічних параметрів різних камерно-інструментальних жанрів при збереженні базових естетико-семантичних функцій; б) родовій – інтерференція органонологічних та естетико-семантичних параметрів камерних жанрів спорідненої належності – камерно-інструментальних, камерно-вокальних та камерно-оркестрових; в) міжродовій – інтерференція естетико-семантичних параметрів жанрів неспорідненої належності на базі органологічної структури камерно-інструментальних жанрів; г) видовій – кросжанровий симбіоз, що носить інтермедіальне підґрунтя і пов'язаний з перехрещенням принципів медіальної взаємодії на семіотичному рівні та жанрової інтерференції – на естетико-семантичному.

У дослідженні розглянуто мовні аспекти реалізації інтертекстуальності на основі полістилістичних прийомів текстотворення, що ґрунтуються на диференційованих принципах моделювання діалогічної взаємодії музичних стилів, композиторських мовно-стильових кодів та авторських текстів різних культурно-історичних епох, а саме: 1) стилізація (міжстильовий рівень діалогічної взаємодії) – відображення загальних стильових контурів та характерних мовно-інтонаційних формул; 2) ремінісценція (міжавторський рівень) – відтворення еталонних індивідуально-авторських мовно-стильових

кодів; 3) алюзія (міжтекстовий рівень) – введення фрагментів авторських текстів або їх структурних елементів (інтонаційно-тематичних, фактурно-ритмічних), що позначені високим ступенем текстової адаптації у довільному семіотичному переосмисленні; 4) цитування (міжтекстовий рівень) – перенесення у новий семіотичний контекст фрагментів авторських текстів у їх незмінній або максимально збереженій оригінальності.

Висвітлено концептуально-сміслові аспекти інтертекстуальної взаємодії у творах камерно-інструментального мистецтва. Їх паратекстуальне програмування засвідчує ймовірність, але необов'язковість іншотекстових семіотичних включень. У цьому контексті розглянуті постмодерністські принципи інтертекстуальної гри, «віртуалізації претексту» (І. Смірнов), асоціативної екстраполяції. Спостережені ознаки руху до культури «автокомунікативного типу» (Ю. Лотман) з огляду на феномен автоінтертекстуальності. Окреслено інтертекстуальний потенціал жанрових структур, сконцентрований у т. зв. «жанрах-метогу» і «макроциклах пам'яті», які складаються з творів, зазвичай, декількох авторів, умовно поєднаних стійкими асоціативними зв'язками з минулим, «чужим словом», а також авторських циклів, утворених зі спеціально поєднаних автоцитатами композицій одного автора, що містять зашифроване мистецьке послання.

З'ясовано, що актуалізовані в камерно-інструментальній музиці за допомоги художньо-композиційних принципів полістилістики багат шарові інтертекстуальні / автоінтертекстуальні кодомовні зв'язки формують діахронічний / синхронічний зріз експліцитних / імпліцитних, комплементарних / антитетичних семіотико-змістових паралелей. Виявлена унікальність інтертекстуального потенціалу музичних структур полягає у здатності до формування окреслених зв'язків як на рівні окремих композицій, так і на рівні макроциклів – символічного об'єднання творів різножанрової належності у спільному комунікативному просторі музичної культури.

Охарактеризовані процеси зближення та взаємозбагачення семіотики мистецьких, технічних, ігрових, соматичних, психологічних кодів і текстів

культури у семіосфері ансамблевої творчості. На широкому емпіричному матеріалі розкриті інтермедіальні принципи проникнення мови та образів різних видів мистецтв, а також семіотичних кодів нехудожніх знакових систем у структури, змісти і конотації творів камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Зазначено, що у творчості українських композиторів принцип медіального синтезу знаходить відображення у перехрещеннях мовно-знакових комплексів музики та інших видів мистецтв, що супроводжується введенням неспоріднених семіотичних рядів та позамузичних виконавських партій неінструментальної природи у перформансах, інструментальному театрі. Принцип медіальної транспозиції розкривається в музичних екфразисах, топоекфразисах та програмних композиціях через семіотичне «відтворення» за допомоги звукозображального потенціалу музики художньо-виражальних прийомів і засобів інших медіа у розмаїтих кореляціях: літературно-музичних, музично-образотворчих, музично-театральних, музично-кінематографічних, топоекфрастичних описах. Принцип медіальної синергії у камерно-інструментальних опусах українських композиторів реалізується шляхом впровадження прийомів структурування музичного тексту за законами семіотики інших медіа, що окреслюється перетином музичних та вербально-іконічних кодів (використання інтермедіальних монограм), музично-вербальних кодів, музичних і технічно-інформаційних кодів (конструювання творів за математично-числовою логікою і графікою геометричних побудов), музично-ігрових кодів, музичних і соматичних кодів.

Доведено, що у семіологічному дискурсі культури постмодернізму таке розширення багатоманітності музичного простору окреслює спрямованість еволюції камерно-інструментального мистецтва України. Інтермедіальні вектори його розвитку актуалізують функціонування численних, зокрема і нетипових, діалогічних проєкцій інтерсеміотичних зв'язків у комунікативному просторі культури.

РОЗДІЛ 4

СЕМІОТИКО-КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ АНСАМБЛЕВО- ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

4.1. Моделювання семіотичного простору ансамблевої комунікації в концертно-фестивальній практиці України

Упродовж розвитку камерно-ансамблевої музичної культури креативність індивідуально-творчого композиторського та виконавського самовираження стимулює динамічні перетворення віртуальних моделей «звукового», «художнього», «виконавського», «слухацького», «ансамблевого» простору [див.: 261] комунікативно-ігрової взаємодії. Це безпосередньо пов'язано з трансформацією конкретних параметрів фізичного середовища, в якому здійснюються акти музично-виконавської презентації та соціокультурної рецепції творів камерно-інструментального мистецтва.

Оскільки «архітектура створює, організовує середовище для сприйняття камерно-ансамблевого виконавства і, водночас, сама є тим середовищем» [281, с. 13], а «ансамблеве музикування, як і будь-який спільний творчий акт, має безліч мобільних елементів, що потребують певної корекції в залежності від умов виконання» [258, с. 359], на сучасному етапі зміни «просторових кодів» (В. Чертов) сприяють еволюції основних принципів як внутрішньо-ансамблевої, так і зовнішньої комунікації зі слухацькою аудиторією.

Відтак, зважаючи на актуальність потреби осмислення впливу, що спричиняє просторово-акустичні трансформації, своєчасним видається проведення досліджень процесів семіотизації, естетизації та окультурення простору художньо-мистецької взаємодії. Особливо, враховуючи те, що апробовані в сучасній українській концертно-фестивальній діяльності концепції просторового моделювання окремих мистецьких проєктів носять

як традиційний, так і цілеспрямовано-експериментальний характер. Все це надає значного імпульсу еволюції виконавських форм і змістів камерно-інструментального мистецтва [див.: 164].

На сьогодні в музично-виконавській практиці України стійкою залишається тенденція культивування нормативної мізансценічної моделі ансамблевої комунікації, що походить від традицій салонного і домашнього музикування. У цих традиціях твори камерно-інструментального мистецтва виконуються в камерному (від лат. «camera» – кімната, палата) просторово-акустичному середовищі, де можна створити автентичну атмосферу, притаманну раннім формам внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої взаємодії. А саме таку, що зорієнтована на домінування «інтровертивного архетипу» музично-виконавського висловлювання над «екстравертивним» або їх обопільного врівноваження [249, с. 14].

Йдеться про музикування у *малих приміщеннях* закритого типу – музичних вітальнях історичних резиденцій, музеїв, спеціально облаштованих камерних залах мистецьких та навчальних закладів. Конструктивний простір останніх, зазвичай, детермінує певні кількісні обмеження як для складу учасників камерно-інструментальних колективів (переважання невеликих ансамблів складом до квінтету), так і слухачів. Тож, такий концертний простір налаштовує на більш щільне, довірче, інтимне спілкування «на короткій дистанції» у соціально-семантичних ролевих амплуа «дружньої бесіди», «групової гри», «удвох на людях», «єднання сердець» (за І. Польською).

У цьому контексті згадаємо концерти класичної музики від фортепіанного тріо «NotaBene» (Роман Лопатинський, Максим Гринченко, Артем Полуденний), що відбулися в Києві у Будинку-музеї Михайла Булгакова. Або ж концерт для двох клавесинів «Музика на воді» в Музеї Богдана та Варвари Ханенків, де прозвучали твори Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Г. Персела, Ж.-Ф. Рамо, Л. Боккеріні у виконанні Наталії Фоменко та Олени Жукової.

Численні тематичні вечори камерної музики – «концерти-екскурсії», «концерти-лекції» регулярно проводяться у вітальнях Київської картинної галереї (колишній маєток родини Терещенків), одеського Будинку-музею ім. М. К. Реріха, камерному залі-кав'ярні «Квартира 35» у Львівській галереї «Дзига» та інших подібних локаціях у різних містах України. Крім того, відзначимо проведення не тільки окремих концертів, але й циклів з програм камерної музики, таких як «Music-Review WEEKEND» у галереї АртХол (Київ, 2012).

Серед цих заходів, як приклад, наведемо музично-літературний проект «Іспанія в українському мистецтві», що відбувся в рамках серії «Мистецькі зустрічі в архіві-музеї» (ЦДАМЛМ України, 2015). Тут була розгорнута експозиція, яка об'єднала документалістику і мистецтво: раритетні документи, фотоархів, твори іспанської літератури в перекладі українською Віри Вовк та Миколи Лукаша, художні роботи з іспанського циклу графіка Миколи Глуценка, а також звучання фортепіанно-ансамблевих композицій М. Равеля та М. Мошковського на іспанську тематику у виконанні «Kiev Piano Duo» – Олександри Зайцевої та Дмитра Таванця. Подібна концепція мультискладового проекту мала на меті налагодження культурного діалогу між Іспанією та Україною, чому значно посприяли як обрана музейна локація, так і задіяні науково-історичні ресурси Державної архівної служби України.

Окремо зазначимо про музичну подію «L'impossible» (або «Територія неможливого діалогу»), що відбулася в рамках культурного форуму «Донкульт» (2015) і була реалізована музикантами «Ensemble Nostri Temporis» у Львівському палаці мистецтв. Зважаючи на обране місце проведення та виконані камерно-інструментальні твори сучасних київських, донецьких і львівських композиторів (приміром, «Розгалуження» для квінтету Остапа Мануляка, «Пожадливість» / рос. «Алчность» для флейти і кларнета Олексія Шмурака та ін.), цю програму, на нашу думку, можна розглядати як своєрідний концерт-«репортаж» або «концерт-подорож».

До того ж, тільки на перший погляд видається, що «блукання» музичним і музейним простором – це лише художньо-музичне перехрещення двох світів – аудіального і візуального. Насправді так, але на додаток – це ніби подорож просторами України, символічне занурення у її культурні, історичні, соціальні, територіальні, військово-політичні контексти у пошуках діалогу, можливості порозуміння на культурно-мистецькому ґрунті. І саме проведення цього концерту в мізансценічних умовах залів музейного комплексу і посприяло вибудовуванню подібних глибинних, концептуальних паралелей. Оскільки, як відомо, за будь-якою зовнішньою структурою-представленням криється внутрішній трансцендентний меседж – той, що виходить за межі іманентного.

Примітно, що у камерних мізансценічних умовах організуються не тільки спорадичні концертні заходи, але й щорічно продовжувані *фестивалі*. Останні, здебільшого, за своїм ідейно-концептуальним навантаженням «є класичними та зорієнтовані на ретро-архаїзуючі тенденції» [14, с. 140], тобто виявляють тяжіння радше до розгортання макроциклів культурно-музичної пам'яті, вкорінення зв'язків з традиціями, аніж видовищної розважальності, масовості. Серед них знаходимо щорічний фестиваль-конкурс «Музичні династії Одеси» на базі місцевої ДМШ № 4, де беруть участь професійні та аматорські сімейні ансамблі (з 2006 р.); фестиваль-марафон меморіального типу «У сузір'ї Віктора Косенка» (до 80-річчя діяльності Музею-квартири композитора, жовтень-листопад 2018 р., Київ); фестиваль камерної музики «Шоко-класика» у Мистецькому центрі «Шоколадний будинок» (колишній маєток С. Могилевцева, Київ) та ін.

Одночасно, наприкінці ХХ – початку ХХІ століть *соціокультурний контекст* функціонування жанрів камерно-інструментальної музики – світських за своїм «генетичним кодом» (Л. Повзун), – дедалі частіше урізноманітнює їх потрапляння до просторово-акустичного середовища *сакральних споруд*. Зокрема, тих, що були переобладнані під концерт-холи або, навіть, чинних, належних до християнських конфесій, які дозволяють

виконання інструментальної музики у храмових умовах. Відтак, залежно від комунікативного призначення, змістова складова концертних програм отримує світське «забарвлення» або набуває «квазісакрального» значення (за класифікацією О. Зосім [103, с. 268]), особливо у ситуації чергування музичних виступів із проповідями пастирів.

До прикладу наведемо виступи таких колективів, як Квартет ім. Миколи Лисенка, камерних ансамблів «Равісан», «Київ» у Римокатолицькому Миколаївському костелі (Національний будинок органної та камерної музики України, Київ), «KlarnetKvartet “Bogatelle”» у Борисоглібському соборі (Чернігів) або дуету «Violoncellissimo» у лютеранській Кірсі Святого Павла та Пресвітеріанській церкві (Одеса). Під кам'яними склепіннями цих молитовних приміщень неоготичного, неороманського стилю відроджуються та / або набувають переосмислення як старовинні жанри камерно-інструментальної музики відповідних історико-стильових епох, так і сучасні академічні композиції.

У цьому зв'язку вбачається, що планова організація храмового простору певним чином впливає на коригування характеру виконавсько-інтерпретаторської презентації та слухацького сприйняття творів камерно-інструментального мистецтва. Адже резонанс або дисонанс архітектурного і музичного стилів, смислового наповнення творів з функціональним богослужбовим призначенням цих будівель може створювати комплементарні або антитетичні естетико-художні паралелі.

Окрім зазначеного вище, нормативне структурування храмових комплексів обумовлює й диференціацію параметрів виконавського та слухацького простору. Згідно з цим, типові камерні схеми просторового розташування підлягають (інколи й значним) видозмінам, що провокує і трансформацію візуально-акустичних комунікативних та рецептивних моделей внутрішньо- і зовнішньо-ігрової взаємодії. Це можна проілюструвати на прикладі камерно-інструментальних концертів дуету «Violoncellissimo» – Ольги Веселіної та Вадима Ларчікова в ансамблі з

органісткою Ольгою Єфремовою в одеській Євангельській пресвітеріанській церкві.

Тут зонування простору храму здійснено таким чином, що за умови розташування усіх виконавців-ансамблів на хорах навколо органного пульта (галерея верхнього ярусу), основна частина аудиторії слухачів, яка розміщується на нижньому спільно-молитовному просторі (крім незначної групи глядачів на балконі), не має змоги візуального контакту з музикантами, а сприймає музику, що ллється згори, лише аудіально.

Відповідно, таке дистанціювання, що вносить зміни у традиційні норми зорової, комунікативної взаємодії між виконавцями та слухачами камерної музики, має й певний сакральний зміст. Адже на відміну від традицій домашнього та салонного музикування, воно спрямоване не на формування міжособистісних зв'язків, а на молитовний зв'язок через музично-прекрасне з Творцем. Саме це і підкреслюється конкретними мізансценічними рішеннями щодо вибору площини розташування виконавсько-ігрового та глядацького простору стосовно одне одного – горизонтальної (класичної) чи вертикальної (як у згаданому вище прикладі).

Чіткий розподіл, однак зі збереженням постійного зорового контакту, також є характерним для т. зв. сцен-«коробок» – *великих концертних споруд* закритого типу (великих залів філармоній, палаців мистецтв, консерваторій тощо). Тут діє фронтальний принцип розмежування глядачів та музикантів-виконавців, коли сцена знаходиться перед аудиторією на деякому узвишші.

Зазначимо, що у такий ситуативний контекст свого побутування, жанри камерно-інструментальної музики «перебралися» з камерного середовища під дією еволюційних процесів. Останні повсякчас супроводжувалися взаємообумовленим «пристосуванням фізично-технологічних можливостей виконавців, кількісно-органологічних показників складу та тембрально-артикуляційних художніх якостей ансамблю» [261, с. 495–496] до нових просторово-акустичних умов на кожному з етапів історичного розвитку.

З одного боку, відбувалося поступове збільшення слухацької аудиторії, що потребувало більш містких приміщень, а з іншого – спостерігалось «розростання», симфонізація ансамблевих циклів, що нерідко підкреслювалося кількісним розширенням інструментальних складів ансамблів до ундециметів, дуодециметів, виокремленням домінуючих інструментальних партій з наданням їм віртуозного блиску тощо. Вкупі дані фактори сприяли трансформації загального «тону музично-виконавського висловлювання» (Л. Опарик) у бік культивування засобами камерно-інструментального виконавства все більш масштабних, майже патетичних ідей, що «занурювали» слухачів скоріше у атмосферу «драматичного конфлікту» (за І. Польською), концертної змагальності, аніж задушевної, «дружньої бесіди».

Тому, просторі концертні зали в міському культурному середовищі стали універсальними, класичними локаціями, де спеціально створені належні візуально-акустичні умови уможливили функціонування ансамблевого мистецтва як у контексті концертно-гастрольної, так і фестивальної діяльності.

На сучасному етапі спостерігаємо регулярну практику організації на великих академічних сценах (палаців мистецтв, національних і обласних філармоній, українських музичних академій та університетів культури) концертів камерно-інструментальної музики, зокрема, й серійних абонементів, а також численних фестивальних заходів. Прикладом може слугувати творчість українських філармонійних колективів, таких як фортепіанний дует «Oleugiа», струнний квартет «Каприс-Класік». А також це засвідчують проведення міжнародних фестивалів камерної музики: «Одеські діалоги», «Chamber Art Music», «Chamber music session» (Київ) та багатопрофільних фестивалів – «Харківські ансамблеї», «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти» й інших, де камерні програми займають важливе місце, сприяючи поширенню класичної та сучасної академічної музики в Україні.

Варто звернути увагу також на те, що архітектурна конструкція вищезазначених концертних приміщень обумовлює чітке зонування виконавського і слухацького простору. Дане зонування налаштовує на дотримання нормативних для цього середовища виконавсько-ігрових і рецептивних соціокультурних моделей, які зазвичай, передбачають зовнішньо-«пасивне» глядацьке співпереживання-споглядання «на відстані» за виконавськими діями.

Однак попри це, за ситуації естетики постмодернізму виконавці, згідно з композиторським баченням або власними режисерськими інтенціями, все частіше опановують академічне концертне середовище в сучасний, зокрема, і *симультанний спосіб*. Музиканти грають як на сцені, так і в закулісній її частині (ар'єрсцені та бокових «кишенях»), раптово з'являються в партері або виконують твір розрізненими ансамблевими групами, що можуть знаходитися одночасно у протилежних частинах зали (на сцені, у глядацькій залі, на балконах). Тим самим ефект симультанного звучання ніби об'єднує слухацький та артистично-виконавський простір, а отже, значно скорочує комунікативну дистанцію зі слухачами, які несподівано для себе опиняються у партисипативному «становищі» – тобто, «всередині» музичної дії.

Так, приміром, згадаємо авторський вечір Вікторії Польової під загальною назвою «Прогулянки у пустоті» у виконанні Національного ансамблю солістів України «Київська камерата» (Київ, концертна зала Національного союзу композиторів України, 2013 р.). Тут колективом було презентовано низку камерних композицій, що були написані авторкою наприкінці ХХ століття – «Anthem I», «Епіфанія», «Музика для струнних, ударних і флейти», «Langsam», перформанс «Прогулянки у пустоті».

На нашу думку, ця концертна програма була об'єднана ідеєю підкорення людиною звукової матерії. Попри, на перший погляд, традиційний початок концерту (вихід та розміщення музикантів на сцені, настроювання інструментів «під ля» та інші типові атрибути передконцертного налаштування), розгортання музичного дійства

розпочалося саме з глядацької зали. Оскільки виявилось, що посеред публіки було розміщено секстет виконавців «Київської камерати», які почали свій виступ вільною імпровізацією, до того ж, поступово встаючи зі своїх місць і рухаючись залом у напрямку сцени. Насамкінець цього перформансу, диригент, що опинився в оточенні ансамблістів неначе всередині звукового хаосу, мав якимось чином подолати, впорядкувати його натиск, перетворивши хаос на осмислений і естетизований космос організованих звуків.

Подібний «контактний» принцип зовнішньо-ансамблевої взаємодії особливо є характерним для музикування також і на *відкритих майданчиках*, що походить від ранніх ужиткових, «менестрельних» форм функціонування камерно-інструментального виконавства (зокрема, музичного супроводу аристократичних зібрань, мисливських заходів, міських свят і т. ін.). Однак і дотепер ці традиції знаходять своє відображення як в прикладному музичному «оформленні» урочистих церемоній, презентацій, подій державного / регіонального / міського значення, так і в цілеспрямованій культурно-мистецькій ініціації проведення концертів камерно-інструментальної музики на різноманітних *плерних локаціях* – в міських парках, ботанічних садах, на площах, вулицях, прибудинкових територіях, терасах, у внутрішніх дворах і, навіть, на дахах різних архітектурних пам'яток історії та культури.

Наприклад, згадаємо «музичні пікніки» Національного камерного ансамблю «Київські солісти», ансамблів «Artehatta» (під керівництвом Мирослави Которович) та «Kiev Piano Duo» (у складі Олександри Зайцевої та Дмитра Таванця). Всі ці камерні концерти проведені у рамках фестивалю «Відкрита музика міста», спрямованого на популяризацію класичної музики і виконавської творчості українських, зокрема, й молодих колективів серед широких верств населення (2018 р.).

Крім того, під егідою щорічного фестивалю «Київські літні музичні вечори» традицію організації музичних уїкендів на Літній сцені київського

Центрального парку культури і відпочинку активно підтримує Національний ансамбль солістів «Київська камерата» (сезони 2002, 2005–2008 років). Разом з тим, цей колектив пропагує світову музичну класику з відкритої сцени одного зі знімальних майданчиків у межах концертного проекту «Літні музичні вечори на кіностудії Довженка» (2015, 2016 рр.).

Окрім денних програм, зазначимо й про вечірні «open air»-концерти з відеоінсталяціями і світловими шоу за участю різних українських та гастролуючих іноземних музикантів, що влаштовують організатори фестивалю «Odessa Classics» на Потьомкінських сходах. Зазвичай подібні заходи, привертають увагу не тільки місцевої публіки, але й у спонтанний спосіб залучають до участі в культурно-мистецькому житті України й подорожуючих, що деякою мірою стимулює розвиток внутрішнього і зовнішнього культурного туризму.

Завдяки цим відкритим «просторовим» сценам, слухачі насолоджуються не тільки власне музикою та долучаються до різних форм культурного дозвілля, але й, одночасно, архітектурними ансамблями або чарівними природними пейзажами, на тлі яких відбуваються музичні заходи. Загалом це створює невимушену, соціально відкриту комунікативну атмосферу. Тут місцева і немісцева публіка, яка оточує, зазвичай, навкруги подібні виконавські майданчики, має необмежену змогу пересуватись, наближатись до музикантів (інколи, майже впритул), вільно висловлювати емоції, за бажанням танцювати, тобто чуттєво спілкуватися на максимально «короткій дистанції», а інколи й безпосередньо залучається до мистецької дії.

Знімає дистанційність фронтального протиставлення сценічного і глядацького простору також і потрапляння камерно-інструментального виконавства у *нетипові, аklasичні умови*, естетичне розмаїття яких не дозволяє здійснити їх струнку класифікацію лише за просторовими критеріями. Адже наприкінці ХХ – початку ХХІ століть камерно-інструментальна творчість українських ансамблів повсякчас виходить за історично-унормовані мізансценічні межі у простір, що за своїм

соціокультурним призначенням і функціями не вповні відповідає загальноприйнятим уявленням про типові концертні умови виконання.

Водночас, вибір саме нетипових локацій нерідко обумовлюється тим, що інфраструктура нормативних класичних концертних майданчиків нетеатрального типу створює специфічні умови, що можуть певною мірою ускладнювати або, навіть, унеможлиблювати реалізацію деяких творчо-експериментальних ідей, пов'язаних з використанням сценографії, медіа-арту.

Тож, сьогодні ансамблева музика часто звучить в акустичному середовищі приміщень, первинно взагалі не призначених для академічної музично-виконавської діяльності – покинутих або діючих виробничих цехах, дискотечних клубах, шопінг-центрах тощо. Тут відбуваються ті чи інші концептуально-перформативні, мистецько-медійні акції, що свідомо проектуються за експериментальним розрахунком задля підвищення рівня синестезійної асоціативності та привернення уваги якомога більшої аудиторії потенційних слухачів. Все це підкреслює виконавську мобільність соціокультурного побутування камерно-ансамблевої музики та збалансовану гармонійність і, одночасно, поліфункціональну гнучкість, властиву природі її естетичних та комунікативних якостей [див.: 169].

Так, регулярно порушують консервативні уявлення про сценічно-ігрові стандарти артисти «Ukho Ensemble». Вони щоразу по-новому, у вигадливий спосіб трансформують мізансценічні норми виконавської реалізації та рецепції творів камерно-інструментального мистецтва, приймаючи діаметрально протилежні мізансценічні рішення для реалізації своїх проектів (зокрема і камерно-інструментальних). Музиканти обирають як класичні «сцени-коробки», «сцени-арени», так і «просторові» та «симультанні» сцени [52, с. 33] з надзвичайно різноманітною градацією їх фізичних параметрів.

Останні простягаються від ідеального акустичного середовища Будинку звукозапису Українського радіо до нетипових або, взагалі,

«позакультурних» (Ю. Лотман) просторових умов, приміром, басейну бальнеолікувальної установи, кінотеатру, музею палеонтології, оранжереї тощо. До того ж, «Ukho Ensemble» повсякчас тяжіють до оригінального облаштування сценічних майданчиків. Приміром, згадаємо візуальне оформлення сцени на кшталт аналогової фото- або кіноплівки, коли два масивні відрізки полотна темного кольору, натягнуті уздовж краю сцени (вгорі та внизу), звужують для аудиторії панораму огляду сцени і фокусують увагу лише у центральній, горизонтальній площині. Тим самим імітується ефект ніби поступового прокручування кадрів плівки та їх перегляду від експозиції одного музичного твору до іншого (концертна програма «String Theory», Київ, 2017).

Інший ефект – «блукання у лабіринті», було відтворено музикантами «Ensemble Nostri Temporis» за допомоги білих полотен тканини, напнутих на жорстку основу, що формували двовимірний геометричний простір заплутаного коридору (аудіовізуальний проект «ЗвукоІзоляція», м. Донецьк, 2011). На відміну від попереднього прикладу організації комунікативного середовища, тут артистами було зроблено акцент не на фізично-пасивному спогляданні, а на безпосередньому залученню аудиторії до активної дії. У прамбулі до концертної програми (частина «Introduction») гості стикнулися з оригінальним завданням – відшукати вихід до основної зали, рухаючись лабіринтом білих коридорів у темряві, лише трохи підсвічуючи собі шлях неоновими люмінесцентними паличками під «трансовий», «медитативний» аудіальний супровід.

Якщо до цього додати, що вся дія відбувалася пізно ввечері на промислових локаціях покинутого заводу, то безсумнівно, що влаштування позасценічного та мізансценічного простору зовнішньо-ансамблевої та внутрішньо-ансамблевої взаємодії, потребувало від артистів створення специфічних ситуативних локусів проксемічної організації процесу комунікації та нетипових художньо-естетичних рішень у його «окультуренні».

До зазначеного вище маємо додати ще один приклад радикального оновлення традиційних мізансценічних уявлень електроакустичним дуєтом «Блук» (Олексій Шмурак, фортепіано – Олег Шпудейко, електроніка, з 2013 р.). Скориставшись можливостями просторових локацій, запропонованих Арт-заводом Платформа (ГОГОЛЬFEST, 2016), музиканти облаштували концертний майданчик у реальному підземному укритті – бункері, де було презентовано програму електроакустичної музики.

За таких виняткових акустичних умов, подвоєних складною діалектичною взаємодією зі способом розташування музикантів дистанційовано один від одного у різних кутках підземелля, очевидно, що саме перетин знаково-просторових, з одного боку, та електроакустичних координат, – з іншого, обумовив і змодельював загальну комунікативну атмосферу всього дійства. І, зважаючи на те, що дует «Блук» презентував вечір імпровізаційної музики, саме цей комунікативний простір найперше визначав, що буде звучати (і не тільки щодо акустичної якості, але й у змістовому плані також), спрямовуючи фантазію ансамблів та очікування публіки у певне русло. Тож, як бачимо, сьогодні фестивальні локації в Україні надають непересічні можливості для моделювання естетосфери і топосфери ансамблевої комунікації.

Серед іншого, не можемо оминати увагою «Ніч музеїв» – відому міжнародну ініціативу, до якої, починаючи з 2007 року, приєдналася й Україна. Ба, більше, в деяких українських містах ця щорічна акція перетворилася у кількадеенний нічний фестиваль, де протягом ночі залишаються відкритими для відвідувачів не тільки музеї, а й окремі театри, концертні зали, культурні центри, книгарні, мистецькі кав'ярні, державні установи, храми, катакомби і, навіть, цвинтарі. Тут організуються різні заходи – презентації, лекції, виставки, концерти, перформанси, кінопокази, інтелектуальні та пригодницькі ігри (квести), майстер-класи, піші й трамвайні екскурсії (оглядові, театралізовані), вуличні інсталяції тощо.

У контексті проблематики нашого дослідження, варто згадати камерну програму у виконанні Ансамблю сучасної музики «Con-Sonus» (художній керівник – Остап Мануляк, з 2006 р.), яка стала складовою арт-проекту «PANOPTICON II» (Фестиваль «Ніч Музеїв» у Львові, 2013 р.). Одразу треба відмітити неординарну назву проекту і наголосити, що під паноптиконом тут розуміється концепція пенітенціарного закладу «поствиправної епохи» (З. Бауман), де реалізується принцип соціальної «прозорості», тотального спостереження і контролю над людиною [див.: 25, с. 153–155].

У мистецькому сенсі цей проект являв собою мультискладову дію з візуальною (виставка постерів Я. Філевича, предметно-об'єктні та відео-інсталяції А. Титаренка, М. Барабаша, С. Петлюка та ін.), а також теоретичною (спогади і доповіді митців на тему масових культурних репресій 2-ї половини ХХ століття) та музичною частинами (камерна електроакустична програма). Остання, була сформована із творів західноєвропейських та американських модерністів і авангардистів (Е. Варез, К. Штокхаузен, Е. Картер) та сучасних українських композиторів (Б. Сегін, Л. Сидоренко та ін.). Крім того, музичні номери перемежовувалися з вербальними коментарями артистів щодо специфіки музики ХХ–ХХІ століть та трагічної долі окремих митців, які зазнали політичних утисків і переслідувань.

Задля цілковитого занурення аудиторії у відповідну естетосферу було обрано не тільки час проведення акції (вечірні і нічні сутінки), але й придатне приміщення. Так, «PANOPTICON II» облаштувався на другому і третьому поверхах «Тюрми на Лонцького» – Національного музею-меморіалу жертв окупаційних режимів (польського, німецького, радянського). Безсумнівно, цей похмурий, в минулому пенітенціарний простір став ніби символічним співучасником проекту, що підтримував загальну комунікативну місію проекту – переосмислення людиною болісного історичного досвіду з метою проектування вільного теперішнього і майбутнього [див.: 241]. Разом з тим, умовно-контрастні зіставлення

«холодних» (комп'ютерно-змоделюваних) і «теплих» (інструментально-акустичних) звукових «струменів» тільки поглиблювали цей смисловий підтекст.

Варто підкреслити, що ці новітні способи освоєння ігрового простору, ця «прозорість і в той же час контрастність, ідея поля, де все можна потенційно зблизити, і чим парадоксальніші зближення, тим вище рейтинг події» [328, с. 197] значно демократизують акти художньо-мистецької комунікації. Зокрема, привертають увагу й молодіжної аудиторії до музичної творчості, адже за міркуванням О. Мануляка «дуже важливо, коли ти приходиш на концерт і є, так би мовити, приміщення, яке надихає тебе і допомагає сконцентруватися на музиці» [220, с. 1]. До того ж, це стає неабияк актуально за сучасної ситуації, коли академічним видам мистецтва доводиться конкурувати за свою публіку з розважальною медіа-індустрією, шоу-бізнесом та різними гаджетами.

Тож, у підсумку зазначимо, що в соціокультурному середовищі сьогодення просторово-акустична естетосфера і топосфера функціонування жанрів камерно-інструментальної музики набуває значного розширення. У просторовій організації сучасного сценічного комплексу камерно-ансамблевої виконавської діяльності в Україні спостерігаємо тяжіння до різноспрямованих тенденцій, які слугують збереженню та оновленню традицій культурно-історичної пам'яті. Залучення малих і великих академічних, храмових, пленерно-просторових, нетипових мізансцен засвідчує як прагнення повернення до історичних просторово-акустичних естетичних моделей ансамблевого спілкування, так і жагу апробації новітньо-експериментальних сценічно-глядацьких локацій.

Побутування даних тенденцій семіотизації, естетизації та окультурення топосфери музичного простору наочно демонструє досить органічне «пристосування» ансамблевого виконавства до амбівалентних класичних та аklasичних, елітарних і демократичних моделей мізансценічної організації, що впливає як на консервацію, так і трансформацію базових принципів

внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої комунікативної взаємодії. Зважаючи на останнє, констатуємо, що в культурному середовищі України кінця ХХ – початку ХХІ століть поступово формується просторово-мізансценічна база нової системи художньо-мистецької комунікації в музичній культурі, естетико-семіотичні та культур-герменевтичні аспекти якої будуть детально розглянуті в наступних підрозділах.

4.2. Універсалістичні риси камерно-інструментального виконавства України з точки зору постмодерної семіології

На межі ХХ–ХХІ століть естетика камерно-інструментального виконавства зазнає відчутних трансформацій у зв'язку зі змінами засадничих принципів взаємодії композиторської та виконавської лексики в умовах постмодерністського творення. Як ми вже зазначали, на сьогодні розкриття й використання інтертекстуального та інтермедіального потенціалу музично-семіотичних структур є пріоритетними стратегіями оновлення семіотики і семантики творів камерно-інструментального мистецтва. Повсякчас з'являються камерно-ансамблеві твори складної структурно-сміслової організації, де поєднуються різновидові мовно-знакові, виражально-комунікативні коди та розгортаються численні (полі)семіотичні та програмно-асоціативні (інтертекстуальні та інтермедіальні) зв'язки.

Цей «дискурс креативності» (О. Берегова) композиторських технологій знаходиться у безпосередній співпричетності з виконавським аспектом реалізації окреслених ідей. Оскільки наявний широкий жанрово-стильовий репертуарний діапазон камерно-інструментальної музики (що постійно прибуває), стрімка еволюція музичної техніки і технологій мистецтва, а також загальнохудожні «тенденції “гуманізації” комунікації, прагнення підкорити її цілям і завданням різних видів творчості» [30, с. 33] так чи інакше впливають на урізноманітнення мовленнєво-інтонаційного тезаурусу

виконавсько-артистичного вираження та модифікацію художньо-естетичних засад музичної практики ансамблевих колективів України.

Тому, в межах цього підрозділу, для нас є важливим дослідити особливості естетики і семіології камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування України кінця ХХ – початку ХХІ століть, а також висвітлити пов'язані із цим прояви художнього універсалізму, що може охоплювати різноманітні форми артистичного самовираження – жанрово-стильового, міжмистецького, загальнопрофесійного. Це стосується як розгляду художньо-естетичних засад творчості учасників українських ансамблевих колективів, так і аналізу різноманітних форм артистичної лексики (традиційних, нетрадиційних, мануальних, позамануальних, музичних, екстрамузичних, мультиінструментальних, полімодальних) у їх дотичності до інтелектуальних процедур концептуалізації смислу та способів його виконавського оформлення в мовленнєві та герменевтичні «матриці».

На основі отриманих результатів комплексного аналізу матеріалів творчої діяльності вітчизняних ансамблевих колективів, у підсумку це дозволить окреслити соціокультурні, художньо-естетичні, семіотико-комунікативні тенденції функціонування камерно-інструментального виконавського мистецтва України наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть.

На сучасному етапі ансамблево-виконавська творчість України як один з різновидів художньої діяльності характеризується значною пластичністю щодо оперативного «реагування» на ті виконавські завдання, які постають згідно зі специфічними індивідуальними або загальновідомими естетико-стильовими настановами – як окремих композиторів, національних / регіональних музичних шкіл, розмаїтих мистецьких течій, напрямків, так і епохальних музичних стилів. Стабільний інтерес до ансамблевої музики минулих культурно-історичних епох та, разом з тим, неабияке зацікавлення новою музикою та супутніми їй акустичними і візуальними екстрамузичними явищами веде до формування змішаних

репертуарних списків, що складаються з творів різних виконавських стилів і традицій.

В останні десятиліття українські виконавці-ансамблісти орієнтуються на:

- охоплення всієї музично-стильової палітри від бароко до постмодерну (приміром, Національний ансамбль солістів «Київська камерата», «Гармонії світу», «Classic–Modern» та ін.);
- відродження старовинних жанрів камерно-інструментального ансамблю, оволодіння технікою гри на старовинних інструментах: органі, клавесині, віолі да гамба, мандоліні та ін. А також використання цих інструментів та переосмислення їх автентичного амплуа в жанрах нової музики (приміром, ансамблі старовинної музики «Perola barossa», «Ренесанс», «CAMERATA TAURICA», «Artes Liberalis», «Пастораль», «Art-Offertorium», «Kiev-Baroque», «Ars Amarilli», «Secundum Artem», «Pracht-Ensemble», дуети Н. Фоменко – О. Жукової, Т. Шуп'яної – В. Півнова, Л. Шутко – А. Станько, Т. Шуп'яної – А. Станько, «Duo Violoncellissimo», С. Шабалтіної – О. Шадріної-Личак та ін.);
- утвердження камерно-інструментальних творів і традицій академічної класики (Квартет ім. М. Лисенка, Квартет ім. М. Леонтовича, тріо «Контрасти», «Amabile», ансамблі «Quatro Corde», «Концертіно», «Львівські смички», фортепіанні дуети «Oleyuria», «Kiev Piano Duo», Львівський струнний квартет, квартети «Кантабіле», «Розумовський», «Каприс-Класік», «Collegium», «Гальярда» та ін.);
- популяризація нової та новітньої ансамблевої творчості, у т. ч. із залученням міждисциплінарних можливостей презентації художньо-музичних проєктів:
 - пропагування ансамблевої музики для нетрадиційних інструментальних складів за участю народних інструментів, зокрема баяну («SAT trio» у складі скрипка – гітара – баян, дуети «Каданс» та «Ассоріано» у складі скрипка – баян та фортепіано – баян, відповідно);

– використання технологій мистецтва та інноваційне трактування функцій і звучання традиційного і нетрадиційного ансамблевого інструментарію (колективи: «Нова музика в Україні», «The Frescos Contemporary Music Ensemble», «Ансамбль нової музики Рикошет», Ансамбль сучасної музики «ConstantY», «Ensemble Nostri Temporis», «Senza Sforzando», «Quarta+», «Sed Contra Ensemble», «Armonia Ludus», «Ukho Ensemble», «Гольфстрім» та ін.);

– звернення до імпровізаційної, експериментальної музики для електроакустичних ансамблевих складів («Electroacoustic's ensemble», «Supremus», електроакустичні дуети «Блук», «Ptakh_Jung» та ін.).

Так, у практиці камерно-інструментального музикування України кінця ХХ – початку ХХІ століть відмітимо наявність тенденції тяжіння деяких вітчизняних ансамблів до охоплення якнайширшого репертуарного горизонту – *від бароко до постмодерну*. Серед них згадаємо такі знані колективи, як Національний ансамбль солістів «Київська камерата», «Гармонії світу», «Classic–Modern» та ін. Така всеосяжність є свідченням міжстильового універсалізму творчості, що знаходить своє відображення як на техніко-стилістичному рівні, так і виконавсько-інтерпретаторському.

Приміром, репертуарний діапазон НАС «Київська камерата» (раніше – Ансамбль камерної музики Союзу композиторів України) включає композиції надзвичайно широкої стильової та жанрової (камерно-ансамблевої та камерно-оркестрової) орієнтації. Адже впродовж довготривалого виконавського шляху під орудою Валерія Матюхіна (з 1977 р. – виконавець-піаніст, художній керівник, з 1992 р. – диригент) колективу вдалося реалізувати твори різних інструментальних складів, – від дуету до малих оркестрових, та панорамно презентувати еволюційні видозміни камерної музики і, загалом, камерно-ансамблевої естетики у стильових зрізах культурно-історичних епох – від пізнього Ренесансу до постмодерну. Разом з тим, особливий акцент у творчості «Київської камерати» припадає на популяризацію камерної музики української

композиторської школи, що підтверджується отриманням державного (1993 р.), а згодом і національного статусу (2000 р.), зважаючи на інтенсивну просвітницьку діяльність на цій ниві.

Безсумнівно, подібна багатовекторність творчих уподобань засвідчує наявність необхідних виконавських компетенцій, що дозволяють успішно відтворити естетику та актуалізувати мовно-інтонаційний тезаурус різних епох і музичних течій. А саме, йдеться про володіння багатьма видами музично-виконавської техніки, що поєднується з відчуттям історичного та індивідуального музичного стилю, а відтак уможливорює створення об'єктивних автентичних (історичних), авторських і змішаних версій інтерпретаторського прочитання ансамблевих композицій.

Все це, разом із винятковою мобільністю цього колективу, де сама «назва “camerata” означає корпорацію між музикантами і кожен член цієї групи – справжня особистість <...>, кожен може бути солістом» [406, с. 1], сприяє творенню оригінальних концертних програм, насичених міжстильовими контрастами (від бароко до авангарду, від класики до джазу), а також міжнаціональними та інтерперсональними музично-змістовими паралелями.

Вони увиразнюються як у продовжуваних програмно-тематичних циклах та концертних турах ансамблю (таких як: «Київська камерата запрошує», «Час камерати», «Музичні раритети», «Перлини епохи бароко», «Музичні діалоги», «Віолончельна пектораль», «Нова музика в Україні», «Етносучасність», серіях «Музичних портретів», «Вечорів авторської музики»), так і окремих спеціальних проектах ансамблю. Серед останніх, приміром, згадаємо «Меморіальний концерт-реквієм за загиблими в авіакатастрофі рейсу MH17», Концерт на підтримку юних талантів Криму і Донбасу (обидва – 2014 р.). А також концерти-«посвяти», «дарунки», «привітання» (до знаменних історичних, ювілейних дат) та багато інших спеціальних, зокрема і фестивальних, програм різної тематичної спрямованості: «Game-X» (2013 р.), «CyberMozART» (2014 р.), «Con amore

Festum», «Музика на грані...» (обидва – 2015 р.), «Романтична музика піску» (з пісочною анімацією, 2016 р.), «SymphoJazz» (2019 р.) тощо.

Так, на основі аналізу концертних сезонів «Київської камерати» 2002–2019 років [238], зазначимо про створення ансамблями масштабного за своїм задумом і протяжністю циклу тематичних вечорів камерної музики різних національних композиторських шкіл. Серед них згадаємо програми «Музика Австрії» (від дуету до септету, віденська класика і романтика, 2002), «Музика Франції» (від дуету до квартету, 2002), а також Естонії (2008), Вірменії, Азербайджану (обидва – 2013), Румунії (2014), Польщі (2015), Італії (2016) та ін.

Доповнює цей зріз серія «Музичних діалогів»: «Україна – Австрія» (Д. Бортнянський – Й. Гайдн, 2002 р.), «Україна – США» (Національна філармонія України, до річниці трагічних подій 11 вересня 2001 року у Нью-Йорку, 2002 р.), «Україна – Росія» (2005 р.), «Україна – Естонія» (з присвятою Арво Пярту, 2005 р.), «Україна – Угорщина» (2011 р.), «Україна – Японія. Погляд у майбутнє» (2016 р.) та ін. На нашу думку, в цих музичних діалогах артисти «Київської камерати» постають як справжні «агенти» культурної дипломатії, крізь мистецьку призму увиразнюючи не тільки наявні контрасти, але й можливі точки дотику у взаємодії носіїв різних національних культур.

Разом з тим, національне культурне обличчя також розкривають серія «Музичних портретів» представників окремих музичних шкіл та історико-стильових епох у інтерпретації «Київської камерати». Йдеться про камерно-інструментальні концерти різних років, присвячені пам'яті К. Ф. Е. Баха, В. Ф. Баха, В. А. Моцарта, М. Мясковського, Д. Шостаковича, Е. Денісова, Е. Мірзояна, Б. Лятошинського, І. Карабиця, В. Губаренка та багатьох інших митців.

Серед них особлива увага, безсумнівно, приділяється розкриттю локальної своєрідності і творчого почерку композиторів української

музичної школи, що увиразнюється у низці камерно-ансамблевих *авторських концертів* (більш ніж 30 за аналізований період).

Так, наприклад, серед багатого виконавському доробку «Київської камерати» згадаємо проведення трьох авторських вечорів поспіль з камерних творів Золтана Алмаші (2015 р.). Останній з яких, під назвою «Вмите молоком повітря», був присвячений презентації виключно камерно-інструментальних ансамблевих опусів цього автора в межах програми VIII фестивалю камерної музики «Гольфстрім» (05.03.2015 р.). Тут, разом з Ансамблем сучасної музики «Гольфстрім» було виконано твори, написані З. Алмаші між 1999 та 2011 роками. А саме, квінтети («Сходами», «Recitativo-ostinato», Квінтет для 3-х скрипок, контрабасу і фортепіано), секстет («Вмите молоком повітря») і септет («Продовжене життя»), деякі з яких супроводжувалися ремаркою «світова прем'єра». До слова, відмітимо, що особливістю саме цього концерту стала присутність самого автора безпосередньо на сцені, який відомий загалу не тільки у композиторській іпостасі, але й як виконавець-віолончеліст «Київської камерати» та деяких інших ансамблів.

Демонстрація подібного загальнопрофесійного універсалізму творчого амплуа хоча і не є рідкістю для вечорів авторської музики в Україні, однак маємо відмітити виняткові випадки композиторсько-виконавської сценічної співпраці.

Серед них, приміром, авторський вечір з творів для скрипки і фортепіано Валентина Сильвестрова, де окрім музикантів «Київської камерати» – Богдани Півненко (скрипка) та Валерія Матюхіна (фортепіано), брав участь і сам композитор як піаніст (Республіканський будинок актора, Київ, 2009). Безсумнівно, що такий підхід забезпечує не тільки додаткову увагу публіки до музичної події, але найголовніше, уможливорює формування еталонних з погляду своєї достовірності інтерпретацій нещодавно написаних камерно-інструментальних творів. Зокрема, серед створених у 2004–2005 роках та озвучених на цьому концерті опусів

В. Сильвестрова для скрипки і фортепіано – твори-методу, твори-посвяти композиторам і виконавцям: Петру Чайковському («25.X.1893 р. ... пам'яті П. І. Ч»), Гідону Кремеру («П'ять п'єс»), Анатолію Баженову («Три п'єси»), Хелле Мустонен («Три п'єси»), Едуарду Едельчуку («Дві елегії»), Богдані Півненко («Пісні без слів») та ін.

Характерним для виконавської діяльності «Київської камерати» також є створення *концертів-«антологій»* деяких камерно-інструментальних жанрів. Так, приміром, згадаємо проект «Різдвяні струнні дуети», де була презентована жанрова панорама струнних дуєтів різних епох, стилів, країн і персоналій: Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Френка Бріджа, Альфреда Шнітке, Ханни Куленти, Ганни Гаврилець, Вікторії Польової (2015 р.) та ін. Або ж наведемо такі реалізовані у 2016 році програми, як: «Дивні квартети» (від квартетів Генрі Перселла, Анрі Вйотана до квартетів Бориса Скальського) та «Viola» (дуети за участю альтя: від Роберта Шумана, Юхана Хальворсена до Астора П'яцолли).

Вартує уваги також концертний проект «Мелодія» (2016 р.). Він зібрав низку камерно-інструментальних творів під однойменною назвою, написаних для різних ансамблевих складів: Крістофом В. Глюком (у обробці Фріца Крейслера), Петром Чайковським, Сергієм Прокоф'євим, Йозефом Ахроном, Сулханом Цинцадзе, Валентином Сильвестровим (усі – для скрипки і фортепіано) Борисом Лятошинським (для віолончелі і фортепіано), Андрієм Петровим (для флейти і фортепіано), Олександром Власовим (для контрабасу і фортепіано).

Разом з тим, у вир історії камерної музики ще більш занурює серія «Музичних раритетів» (2003, 2008, 2009 та ін.), що у виконанні «Київської камерати» висвітлює маловідомі, подекуди й забуті сторінки пізньоренесансної, барокової, ранньокласичної, ранньоромантичної ансамблевої творчості (Франческо Бонпорті, Алессандро Скарлятті, Бальтассаро Галуппі, Джованні Б. Чіррі, Томазо Джордано, Доменіко

Чімарози, Саверіо Меркаданте, Йогана Хр. Баха, Йогана Н. Гуммеля, Людвіга Шпора, Франца Лахнера та ін.).

Як бачимо репертуарний діапазон НАС «Київська камерата» охоплює абсолютно різну камерно-інструментальну музику, практично усі відомі стилі, течії, напрямки, що увиразнює здатність цього мобільного колективу до творення як старої, так і нової акустичної естетики – від справжніх музичних раритетів до (етно-)сучасних опусів початку третього тисячоліття.

Відтак, як засвідчують згадані приклади, українські ансамблісти часто орієнтовані на культурно-історичний універсалізм творчості у охопленні всієї палітри виконавських стилів. Крім того, зазначимо про наявність іншої тенденції, коли фокус уваги камерно-інструментальних колективів концентрується на музиці окремих епохальних сегментів музичної культури, нерідко у їх контрастному співставленні.

Попри виразну тенденцію симультанного перехрещення існуючих виконавських традицій, новацій і неоновацій у творчості багатьох українських ансамблевих колективів, зазначимо про те, що у своєму осерді мистецтво камерно-інструментального музикування утримує ознаки стабільності власних традиційно-усталених форм. Адже, виконання сучасної музики у ансамблевій практиці України співіснує з постійною реактуалізацією творів пізньоренесансної, барокової, класичної, романтичної традицій, тобто, усім розмаїттям тієї музики минулих історико-стильових епох, що натепер вкладаються у загальні поняття: «старовинна музика» та «академічна класика».

Так, починаючи від 1990-х років та в умовах культурно-мистецької ситуації XXI століття, відмітимо активну творчу позицію українських ансамблістів щодо *відродження старовинної ансамблевої музики*, традицій її автентичної інтерпретації, відповідної ігрової техніки та виконавської естетики минулого, загалом. Як зауважує диригент В. Клоєвіч, на сьогодні в Україні спостерігається динамізація історичних традицій пізньоренесансного та барокового виконавства (особливо, клавесинного), що, завдяки ентузіазму

вітчизняних музикантів, поступово стає виразним і все більш помітним сегментом концертно-фестивальної практики та має величезний потенціал майбутнього розвитку [див.: 237].

Серед них, згадаємо інтенсивну просвітницьку діяльність дуєтів: Тетяни Шуп'яної та Анни Станько (скрипка – клавесин), Лідії Шутко та Анни Станько (скрипка – орган), Тетяни Шуп'яної та Віталія Півнова (скрипка – орган), клавесинного дуєту Наталії Фоменко та Олени Жукової, квартету Т. Шуп'яної, Н. Богданової, Т. Дем'янчик, А. Станько (скрипка – флейта – віолончель – клавесин) та ін. У різні роки ними були реалізовані числені тематичні програми з музики бароко і рококо, зокрема, старовинних ансамблевих сонат і мініатюр італійських, французьких, англійських композиторів, деякі з яких детально описує Н. Дика у своїх розвідках щодо львівської школи камерного ансамблю [див.: 77, с. 64].

Окремо варто підкреслити значний внесок у процес відродження історичних ансамблевих практик композитора, виконавця та музичного майстра Святослава Крутикова та його однодумців і послідовників (зокрема, Тетяни Трегуб, Олега Андрєєва, Тетяни Чистякової, Наталії Таран, Сергія Кайдаша, Тетяни Воячек, Назіма Амєдова та ін.). Вони стали провісниками не тільки «історично інформованого виконавства» (О. Величко [48, с. 90]), але й т. зв. «реконструктивного» ансамблевого музикування в Україні.

Йдеться про культивування ідеї презентації старовинних ансамблевих композицій за максимального наближення до тих темпоральних координат, соціокультурних і матеріально-технічних умов, у яких вони були створені. А саме, використання оригінального відреставрованого інструментарію (або його точних копій, виготовлених на замовлення) і навіть відтворення деяких елементів зовнішнього антуражу (приміром, відповідного епосі реквізиту, костюмування). Однак, найголовніше, що всьому цьому передуює копітка робота з пошуку найбільш стилістично-достовірних виконавсько-інтерпретаторських рішень – студіювання старовинних органологічних таблиць, трактатів і музичних рукописів, переосмислення наявних традицій

їх прочитання з урахуванням аутентики ідеального тембро-звукового образу епохи.

Саме заради вирішення цих амбітних завдань, що, як зазначає О. Зінкевич, «мати на меті не тільки виконання барокової музики, але й її вивчення (віднайдення, розшифровка, атрибуція нотних текстів)» [99, с. 6] Святославом Крутиковим були започатковані такі ансамблі старовинної музики, як: «Ренесанс» (з 1980-го року, або «SILVA RERUM» – сучасна назва з 1993 р., Київ), «CAMERATA TAURICA», який спеціалізувався на виконанні середньовічної, ренесансної, барокової музики Європи (вподовж 1986–1994 рр., співзасновник – лютніст і гітарист Юрій Лопатін, Ялта), а також «Ансамбль старовинної музики мистецького центру НаУКМА», що діяв як творча студентська лабораторія (з 1994–2000 рр., Київ).

Примітно, що задля охоплення цільового репертуарного діапазону цими колективами було зібрано надзвичайно широкий спектр матеріально-інструментальних ресурсів. Серед них, зокрема, і низка власноруч вироблених Святославом Крутиковим інструментів за кресленнями давніх майстрів-органологів, а також за існуючими зображеннями (зокрема, іконографіями) або оригінальними прототипами. А саме, йдеться про виготовлення таких давніх і екзотичних натепер інструментів, як: альтовий і дискантовий ребек, пошетта, шайтхольд, колісна ліра (струнно-смичкова група), псалтеріум (струнно-щипковий), крумхорн, траверс, корнемюз (дерев'яно-духові) та ін. [див. докладніше: 99]. Безсумнівно, що така наполеглива й багатовекторна діяльність українських ансамблістів з відродження й популяризації давньої музики та введення у новочасну практику рідкісних інструментів отримала схвальні відгуки не тільки в Україні, але й за кордоном, зокрема під час гастролей у Чехії та Німеччині.

Разом з тим, відмітимо діяльність Ансамблю старовинної музики «Perola barossa» (під художнім керівництвом Володимира Пономарьова, з 2006 р.), що також присвятив себе дослідженню та опануванню давніх історичних виконавських стилей. Так, у фокусі уваги музикантів – Артема

Куцана, Володимира Лапченка, Володимира Пономарьова, Ігоря Пацовського, Ольги Шадріної-Личак (1 скрипка, 2 скрипка, альт, віолончель, клавесин, відповідно) перебувають твори німецької та італійської школи XVI – початку XVIII століть. Періодично залучаючи до свого складу й інших виконавців, колектив доволі активно пропагує виведення старовинної музики із статусу «terra incognita» в Україні. Прикладом слугує участь цього ансамблю у просвітницьких акціях різних культурних інституцій, на кшталт проекту «Класика по п'ятницях» від Культурно-освітнього центру «Майстер клас», де публіці було презентовано твори Даріо Кастелло, Арканджело Кореллі, Джованні Паоло Чіма, Томазо Альбіноні та ін. (2011 р.).

Серед інших творчих постатей в Україні, що формують навколо себе певні «центри» тяжіння у розвитку старовинної ансамблевої музики, відмітимо мистецьку діяльність клавесиністки Наталії Сікорської. Виконавиця на постійній основі співпрацює з цілою низкою відомих артистів – Анатолієм Семікозовим (мандоліна), Олександром Лагошею (альт), Ігорем Андрієвським, Олександром Спренцісом, Георгієм Коноваловим (скрипка) та ін. Основною метою створення цих ситуативних ансамблей є виконавська реалізація камерно-інструментальних творів, зокрема і за участю клавесина, серед яких є справжні раритети: сонати для мандоліни та басо континуо (Аддієго Гуерри, Джованні Батіста Джервазіо, Франческо Пікконе), тріо-сонати для двох скрипок і басо континуо (Генрі Перселла, Жана-Марі Леклера, Саломоне Россі), соната для віолі да гамба і басо континуо (Дітріха Букстехуде), сонати для скрипки і басо континуо (Максима Березовського, Жана-Жозефа де Мондонвіля) та багато інших опусів.

«Ми мріємо про “легалізацію” гри на старовинних інструментах. Мені здається, що ідея повернення до автентичного виконавства – це передусім ідеологічний контркультурний меседж суспільству» [235, с. 1] – саме так інтерпретує свою мистецьку місію Наталія Сікорська. До того ж, виконавиця опікується відродженням ансамблю «Artes Liberalis», що був заснований у 1990 році, пропагував світську і духовну барокову музику (інструментальну

та вокальну), але через еміграцію кількох ключових артистів, припинив свою концертну діяльність у первинному складі. Однак, завдяки тісним творчим контактам і зусиллям однодумців, до 25-річного ювілею «Artes Liberalis» було організовано концерт в Національній філармонії України (22.03.2015 р.), де вдалося зібрати всіх його учасників і, навіть, здійснити низку всеукраїнських прем'єр (приміром, твору для 2-х скрипок і басо континуо з книги «Symphoniae sacrae II» Генріха Шютца, op. 10, 1647 р.).

Крім того, зазначимо, що висвітленням музичного світу бароко в Україні займаються й такі ансамблі старовинної музики, як: «Пастораль» (засновник – Микола Кононов), «Ars Amarilli», «Kiev-Baroque», «Secundum Artem», «Pracht-Ensemble» (художній керівник Андрій Прахт, з 2014 р.), «Art-Offertorium» (засновник – Артем Дзегановський, з 2012 р.) та інші колективи. Вони популяризують давні твори, зокрема, і на фестивальних вузькоспеціалізованих платформах: «Organum», «Bach-fest», «Collegium musicum», «Chamber Art Music», «Фортеця Унг», Фестиваль давньої музики у Львові (Україна), «Oude Muziek Festival» (Нідерланди) та ін.

У зв'язку із цим маємо відмітити, що розгортання руху автентичного ансамблевого музикування, безсумнівно, є важливим складником музичної культури України. Цю думку цілком поділяють і українські науковці. Приміром, Т. Гуменюк і Т. Кривошея вважають, що «рецепція культури “золотої аури” великих епох (Бароко) сприяє відновленню культурної ідентичності, застерігає від полікультурної фрагментарності, створює умови для налагодження зв'язків між культурними епохами» [71, с. 25].

Відмітимо, що саме на цьому культурному стику епох повсякчас балансують музиканти «Duo Violoncellissimo» (заснований у 1995 р.) – Ольга Веселіна та Вадим Ларчіков, які, співпрацюючи з українськими та закордонними партнерами-органістами (Ольгою Єфремовою, Наталією Летюк, Наріне Сімонян, Арне Йоханссон), створюють непересічні інтерпретації барокових, романтичних та авангардних ансамблевих опусів.

Так, у репертуарі ансамблів знаходимо старовинні твори для 2-х віолончелей і органу таких композиторів як: Джакомо Басеві детто Черветто («Шість сонат»), Бенедетто Марчелло («Шість сонат» op. 1), Георг Фрідріх Гендель (Соната g-moll, HWV 393, 1719 р.), Антоніо Вівальді (Концерт g-moll, RV 531). З іншого боку, можливість зіставлення різних історичних стилей надає виконання музикантами творів доби Романтизму (приміром, «Реквієму» чеського автора Давида Поппера, для 3-х віолончелей та органу, 1891).

Разом з тим, у творчості ансамблів справжніми антитезами до виконавських традицій минулого слугують композиції для тих самих інструментальних складів, але ХХ–ХХІ століть. Серед них, скажімо: «Хвала вічності Ісуса» Олів'є Мессіана (для віолончелі та органу, 1940), «Fratres» Арво Пярта (укр. – «Браття» для 3-х віолончелей і органу, 1977), «In Croce» Софії Губайдуліної (для віолончелі і органу, 1979), «Crucifixion» Олени Фірсової (для віолончелі та органу, 1993), «Вуглі, що тліють у попелі» Індри Ріше (для 2-х віолончелей та органу, 2006) та ін.

За нашим міркуванням, саме така наскрізна репертуарна лінія в творчості українських ансамблів створює умови для цільної філософсько-естетичної, полікультурної візії щодо діалогічної неперервності зв'язків різних епох, попри значну трансформацію виконавських стилей і техніко-артикуляційних інструментальних амплуа – від автентичних до сучасних, часом вельми «емансипованих».

Продовжуючи огляд художньо-естетичних засад творчості українських ансамблів межі ХХ–ХХІ століть, маємо виокремити деяку частину камерно-інструментальних колективів, що тяжіють до виконавської реалізації творів *класичних моностилів*. Як показує наш аналіз репертуарної політики, йдеться про переважну орієнтацію на діапазон ансамблевих композицій віденської класики і романтики та пов'язаного із цим академічного стилю їх виконання (виражальні засоби, види артикуляції тощо) й історичного типу інтерпретації.

До цього маємо додати деякі міркування щодо спостереженої нами тенденції взаємозалежності світоглядних, естетико-стильових основ творчості ансамблевих колективів, з одного боку, та їх кількісно-якісної стабільності, – з іншого. Адже перебування репертуарних вподобань ансамблістів у колі більш-менш однорідного стильового обсягу музичного матеріалу обумовлює сталу (нерідко, кількадесятирічну) діяльність колективів у незмінному кількісно-якісному і персональному складі учасників. Це можна уявити у наступній формулі: константні (класичні) жанри камерно-інструментальної музики = стабільні кількісні та якісно-інструментальні структури ансамблевих складів (дует, тріо, квартет, рідше квінтет) = стабільність самих колективів.

Разом з тим, існує протилежна тенденція, яка все більш увиразнюється у ситуації дотримання колективами різноспрямованих поглядів, що виявляються у формуванні неоднорідних за жанрово-стильовими показниками репертуарних списків. Це стимулює інший підхід, де практично єдиною стабільною рисою таких ансамблів є їхня нестабільність. Оскільки тут визначальним параметром стає не «монолітність», а навпаки – гнучкість, пластичність, мобільність конфігурацій кількісного, інструментального, персонального складу їх учасників, що формується за принципом відкритої системи. Вони, зазвичай, об'єднуються навколо особистості художнього керівника або кількох центральних фігур виконавців, які ухвалюють «порядок денний» і визначають, у якому складі, з яким репертуаром, під які проекти цей ансамбль-«трансформер» буде збиратися наступного разу.

Повертаючись до аналізу виконавської творчості тих вітчизняних музикантів, в основі художньо-естетичних поглядів яких переважає перший підхід, зазначимо, що серед найбільш сталих, орієнтованих на академічну класику колективів – т. зв. інституційні ансамблі. Тобто такі, що провадять свою сценічну діяльність, головним чином, на базі філармоній, мистецьких вишів, творчих об'єднань, інших інституційних платформах та мають

відповідний статус (консерваторський, філармонійний, державний, національний тощо).

Серед останніх відмітимо плідний творчий доробок тих філармонійних і консерваторських колективів, завершення, пік або початок діяльності яких припав на 1990-ті або 2000-ні роки, а саме: Квартету ім. М. Лисенка, Квартету ім. М. Леонтовича, дуету Германа Сафонова (скрипка) – Олени Строган (фортепіано), Струнного квартету «Каприс-Класік» (Київ); Львівського струнного квартету, дуету Лідії Шутко (скрипка) – Марії Крушельницької (фортепіано), дуодецимету «Львівські смички», Струнного квартету «Кантабіле» (Львів); Ансамблю «Гармонії світу», фортепіанного дуету «Oleuria» (Одеса); Ансамблю «Концертіно», Інструментального тріо «Контрасти» (Рівне); Квартету дерев'яних духових інструментів «Гальярда» (Вінниця); Фортепіанного тріо «Amabile» (Житомир); Струнного ансамблю «Quatro Corde» (Івано-Франківськ) і багатьох інших ансамблів. Звичайно, цей перелік не можна вважати вичерпним, тим паче, що він доповнюється численними камерно-інструментальними колективами, що працювали або працюють на незалежній основі.

Маємо зазначити, що творчий шлях цих та інших українських камерно-інструментальних ансамблів (більша частина з яких провадить активну сценічну діяльність і до сьогодні) неоднораз потрапляв у видноколо авторів «Української музичної енциклопедії», окремі аспекти їх діяльності ставали предметом музикознавчого аналізу у розвідках українських вчених, деякі з яких отримали висвітлення і в наших попередніх працях.

Узагальнюючи характерні риси творчого почерку зазначених ансамблів, наголосимо, що панорама їх репертуарної політики є доволі широкою. Однак найбільш виразний акцент припадає на створення взірцевих інтерпретаторських версій камерно-інструментальних творів історико-стильової доби Класицизму і Романтизму, камерної «класики» першої половини ХХ століття, зокрема і творів українських авторів. Серед них композиції Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона,

Й. Брамса, С. Франка, М. Равеля, Ф. Пуленка, П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, М. Лисенка, Б. Лятошинського та багатьох інших. Безсумнівно, що пріоритет класики не виключає і не обмежує творчі прояви самореалізації даних колективів, що в окремих програмах нерідко виходять за означені історико-хронологічні й стильові межі.

Як приклад, наведемо творчу діяльність ансамблю «Kiev Piano Duo» (Олександра Зайцева – Дмитро Таванець). Попри те, що ансамблісти спеціалізуються на виконанні музики «кокосів доби романтизму» [407] – Е. Гріга, Г. Гьотца, А. Дворжака, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, М. Мошковського, Ф. Шопена, Й. Штрауса, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін., відмітимо їх виконавсько-інтерпретаторський універсалізм. Останній унаочнює проведення циклу історичних концертів «Чотири століття у чотири руки» (2014), який продемонстрував значний жанрово-стильовий обшир творів, починаючи від ансамблевої спадщини віденських класиків. Неабияке зацікавлення у цього фортепіанного дуету викликає й музика ХХ століття, зокрема, танцювальна. Йдеться про віртуозні клавірні імпрези сюїт із балетів С. Прокоф'єва – як знаних («Ромео і Джульєтта», «Попелюшка»), так і маловідомих («Блазень»), що стали яскравою подією та однією з виконавських «візитівок» «Kiev Piano Duo» (2015).

Серед інших, згадаємо творчу діяльність струнного квартету «Розумовський» (Костянтин Цепков, Олексій Колесник, Аліна Шолух, Євген Висоцький – перша скрипка, друга скрипка, альт та віолончель, відповідно, з 2003 р.). Незважаючи на чималий репертуарний список, що включає навіть популярну музику, ядром стильових інтересів колектива залишаються твори доби Класицизму, зокрема, Л. Бетховена, що підтверджує і дискографія ансамблю (приміром, диск «Шедеври віденської класики» для струнного квартету, 2006 р.). Разом з тим, як засвідчує назва ансамблю, своєю творчою місією музиканти вважають популяризацію культурно-мистецького внеску графа Андрія Кириловича Розумовського – дипломата, мецената і музиканта-

ансамбліста, який грав у складі заснованого у Відні і утримуваного ним струнного квартету, зокрема, і твори свого сучасника – Л. Бетховена.

Активно нині розвиває саме класичний напрям своєї творчості струнний квартет «Collegium», в складі якого виступають Максим Грінченко, Тарас Яропуд, Ігор Завгородній, Юрій Погорецький та деякі інші артисти (натхненник створення і куратор – Вадим Борисов, з 2003 р.). Як вважають учасники квартету, сьогодні «головне – не втратити зв'язок мистецтв, класичної музики з людьми, аудиторією. Якщо класика залишиться тільки спеціалістам, яких постійно стає все менше – це буде початком кінця» [236, с. 1].

Саме тому, квартетом «Collegium» була реалізована ініціатива зі створення нової платформи з популяризації камерної творчості – Міжнародного фестивалю класичної музики «Chamber Art Music» (з 2009 р.). Зазначимо, що в рамках цього «фестивалю, побудованого на емоціях» [140, с. 1] підтримується традиція презентації тематичних програмних блоків (приміром, «Романтичний квінтет», IV фестиваль, 2012), а також монографічних концертів, присвячених камерно-інструментальній музиці окремих композиторів: А. Вівальді, Й. Гайдна, В. А. Моцарта та ін.

Отже, можемо резюмувати, що особлива цінність творчої діяльності зазначених вище колективів полягає у їх орієнтації на естетичні, жанрово-стильові, виконавсько-інтерпретаторські еталони академічного музичного мистецтва. Вони забезпечують об'єктивну експлікацію у концертній практиці сьогодення жанрово-стильових зразків, належних до класичної стадії історичного розвитку камерно-інструментального ансамблю. Це утримує коріння культурно-історичної та асоціативної пам'яті, міцно фіксуючи образи ідеального, довершеного в мистецтві і, разом з тим, створюючи стабільну підоснову для розуміння і виконавської реалізації творів музичного імпресіонізму, експресіонізму, урбанізму, інших модерних течій кінця XIX – XX століть, що з позицій нашого часу вже також носять канонічний статус.

У цьому зв'язку варто наголосити на думці, що майстерне володіння виконавськими моностилями минулих епох та переважне тяжіння до класичного ансамблевого репертуару ніяким чином не обмежує, а навпаки, – надає старт подальшому розширенню творчих обріїв. Культурно-історичний і музично-семіотичний досвід музикантів робить підвладним втілення камерно-інструментальних опусів усіх стилістичних розгалужень з приставкою «нео-» (від неobaroco до неофольклоризму, від «нової простоти» до «нової складності» в музиці), зокрема і композицій з елементами полістилістики та інтертекстуальності.

Все це окреслює шлях до *міжстильового виконавсько-інтерпретаторського універсалізму* артистичного висловлювання, що є тим більш значущим за строкатої картини сучасної музичної творчості. Адже семіотико-естетична еволюція виконавського лексикону є безпосередньою «відповіддю» на ті поліфункціональні артистичні завдання, що пропонують до розв'язання музикантам композитори. До того ж, часто ці завдання мають статус експериментальних (тобто таких, що висувалися або висуваються вперше), коли виконавцям необхідно відтворити деяку якість акустичного звучання, яка попередньо існувала лише в уяві композитора та в інструментально-музичній практиці не була актуалізована досі.

Йдеться про формування виконавської здатності оперувати спектром мануальних та позамануальних прийомів у контексті конвенційних і неконвенційних музичних технік: сонористики, алеаторики, мікрохроматики тощо. Їх застосування у творах академічного авангарду (т. зв. «нової музики»), сучасних академічних опусах (т. зв. «новітньої музики», написаної останніми роками), а також в імпровізаційних та експериментальних композиціях слугує доповненню та урізноманітненню звуко-інтонаційного універсуму. Оскільки, розкриває перед аудиторією незвіданий, інколи малопомітний «неозброєному» слуху звуковий світ, що трансформує не тільки рецепцію акустичних формант звуку (висота, тембр, тон, шум), але й

сприйняття усього твору в цілому, створюючи виклик усталеним стереотипам.

Так, *академічний авангард*, особливо, другої половини ХХ століття повсякчас знаходиться у фокусі уваги музикантів «Ukho Ensemble», який з 2015 року перебуває під патронатом однойменної музичної агенції (кураторка Саша Андрусік). Нині «Ukho Ensemble» являє собою камерний антрепризний колектив з мобільним складом, якому підвладне виконання і камерно-оркестрових, і камерно-ансамблевих композицій (диригент та співкуратор Луїджі Гаджеро, Італія-Франція).

Зазначимо, що цей колектив майже не виконує новітню музику, що написана найближчими роками, вважаючи такий репертуарний підхід, за висловом С. Андрусік, «дещо кон'юнктурною історією» [21, с. 1]. З огляду на це, ансамбль досить зрідка виступає на сценах фестивалів сучасної музики, які презентують зріз сьогочасних творів і актуальних тенденцій, що є запитуваними саме на поточний (нерідко, швидкоплинний) момент. Тим більше, що перебуваючи в лоні концертної агенції, яка спеціалізується на організації музичних заходів, «Ukho Ensemble» (у особі художнього керівника і музикантів-однодумців) має можливість обстоювати зазначені художньо-естетичні позиції. А саме, створювати власну «історію про позачасовий досвід заради слухача на концерті <...> шляхом особистого діалогу з музикантами ансамблю, через спробу прожити і переосмислити з ними речі, які є обов'язковими, а не просто “доречними” зараз або модними. В Україні можна бути недоречним – і це дуже багато» [там само], – коментують виконавці.

Тому, свою місію ансамблісти вбачають у популяризації академічного авангарду, особливо тих творів, що досі залишаються невідомими українській аудиторії. Виключенням слугують деякі виняткові проекти «Ukho Ensemble», що формуються на концептуально-тематичному перехрещенні або взаємному доповненні кількох авторських поглядів на різні авангардні течії в музиці ХХ століття.

Приміром, згадаємо другу в кар'єрі цього ансамблю концертну програму під назвою – «Hommage à Pierre Boulez», що була створена на вшанування 90-річного ювілею одного з найвідоміших лідерів французького авангарду – П'єра Булеза (арт-простір «Plivka» у Національному центрі О. Довженка, Київ, 26.12.2015 р.).

Тут «Ukho Ensemble» презентував умовно два програмні блоки, які з одного боку, складала композиції П. Булеза, а саме секстет «Dérive I» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (1984) і ундецимет «Dérive II» (1988–2006). До слова, останній є одним із найскладніших у техніко-виконавському плані творів свого напрямку, що прозвучав на українській сцені уперше. З іншого боку, доповнювали цей авангардний зріз щойно написані і присвячені ювіляру опуси молодих українських композиторів Олексія Ретинського, Остапа Мануляка та Ігоря Завгороднього. В них «Ukho Ensemble» за допомоги конвенційних і неконвенційних виконавських прийомів розкриває перед слухачами цілий авангардний і поставангардний світ звуків, висвітлюючи найдрібніші мікрохроматичні деталі, що могли б залишитися непоміченими «неозброєним» слухом. І, тим самим, увиразнює мистецьку реакцію на здобутки європейського музичного авангарду минулого століття з позицій часу теперішнього.

Разом з тим зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть нові виміри ансамблевої гармонії (вельми далекої від класичної естетики камерно-інструментального ансамблю) увиразнює універсальне *поєднання класичних і народних інструментів*. Така інструментальна конвергенція веде до адаптації та модифікації належних їм ігрових стилів, технік та акустичних можливостей, що розширює обсяг виконавських завдань подібних колективів. До того ж, сама їх наявність у практиці української ансамблевої творчості та стабільна концертна діяльність неабияк стимулює композиторську активність.

Так, маємо згадати дуети скрипки та баяну («Каданс», Іван та Олена Єргієви, з 1994 р.), баяну і фортепіано («Ассоріано», Тетяна Хрікадзе та Олена Павлова, з 2011 р.), творчі засади діяльності яких вже потрапляли у фокус нашої уваги у деяких попередніх працях [160, с. 95–96]. А також маємо додати, що останніми роками в українській концертно-фестивальній практиці з'являються й такі *музично-виконавські «гібриди»*, що сполучають класичний, народний та електронний інструментарій в єдиному ансамблі. Вкупі це становить унікальний органологічний мікс, який можна зустріти, приміром, у творчості колективів «Supremus» (з 2009 р., заснований Дмитром та Сергієм Радзецькими) та «Contemporary Acoustic Trio», що перебуває на виконавській сцені з 1986 року.

Зазначимо, що ансамбль «Contemporary Acoustic Trio» (скорочено – «САТ») був заснований як колектив імпровізаційної, зокрема і джазової музики. Однак протягом своєї багаторічної діяльності музиканти збагатили свій виконавський стиль шляхом залучення до репертуарного списку авторських творів широкого діапазону (академічний авангард, новітня акустична та експериментальна електроакустична музика тощо).

У першому складі інструментальний «кістяк» цього ансамблю складало тріо скрипки, гітари і баяну – Сергій Охрімчук, Михайло Стрельніков та Олександр Клименко, які вельми плідно працювали у 90-х роках ХХ століття і надалі також, повсякчас варіюючи свій склад учасників. Тому, впродовж своєї сценічної практики «САТ» відзначився співпрацею з багатьма різними виконавцями і композиторами.

Так, приміром, у творчій колаборації «САТ» з композиторкою Аллою Загайкевич з'явилися такі твори, як: «Не відриваючись від землі» для скрипки, баяну і гітари (1994) та перформанс «Musique naïve» («Наївна музика») для гітари, баяну, електроніки і терменвоксу (2011), що були, відповідно, і присвячені музикантам «САТ». Щодо першої зі згаданих п'єс, її партитура фіксує авторську думку як за допомоги засобів традиційної нотації, так і спеціального графічного оформлення алеаторичних епізодів.

Так само, як зауважує композиторка, і концептуально у творі «Не відриваючись від землі» спостерігається «постійне балансування між “землею” (строгою нотацією) та “не-землею”» – імпровізацією на фактуру, що мною вказана» [47, с. 1]. З огляду на зазначені техніко-виконавські задачі, стає очевидним, що даний твір підвладний лише тим музикантам, які володіють універсальними якостями – є професіоналами у галузі як композиційної, так і імпровізаційної музики, одночасно. Тож, як констатує Алла Загайкевич, цей твір «писався тільки для САТ, іншого такого не знаю....» [там само].

З огляду на це, відмітимо, що пропагування українськими виконавцями подібних ансамблевих складів, де перетинається класична, народна та електромюзична інструментальна стилістика, формує новітні і досить незвичні лексичні концепції «нової ансамблевої гетерофонії» (Л. Повзун). Останні виникають у результаті виконавського узгодження природних тембрів, конвенційних і неконвенційних ігрових технік, гармонізації артикуляційних і динамічних амплітуд та вельми впливають на еволюцію естетики камерно-інструментального ансамблю. Надалі, періодична реактулізація і закріплення у соціокультурній сценічній практиці оновлених мовно-стилістичних ансамблів веде до утвердження у структурах жанрових інваріантів досі незнаних органологічних моделей.

Тож, можемо констатувати, що обшир виконавських вподобань (а, відповідно, і завдань) українських ансамблевих колективів простягається не тільки від «старої» до «нової» музики (тобто, від музики минулих століть, до тієї, що написана у другій половині ХХ століття), але й до музики новітньої, що з'являється останніми роками та є актуальною і «трендовою» на сьогоднішній день (у форматі *contemporary art*).

З цього приводу зазначимо, що основними «провайдерами» новітньої музики виступають камерно-інструментальні колективи, які перебувають у щільному спілкуванні з композиторами-сучасниками, або такі ансамблі, що були створені за ініціативи самих композиторів, які одночасно виступають їх

художніми керівниками або учасниками. Природно, що за таких умов творчі пріоритети дещо зміщуються у бік популяризації музики тих авторів, яка тільки-но з'явилася (тим паче, що можливості доволі розвиненої музичної, особливо, фестивальної інфраструктури України це дозволяють).

Крім того, повсякчас світовий арт-ринок диктує певні «модні» тенденції у сфері сучасного академічного мистецтва, стимулюючи його семіотичне розширення у сферу технологій медіа-арта (саунд-арт, віджеїнг, слайд-проекції, світлові інсталяції, розмаїті інтерактивні технології тощо). Новітні мистецькі напрями підхоплюється й українськими митцями, багато з яких є постійними резидентами як міжнародних проєктів (фестивалів, грантових програм, стажувань, культурних обмінів, майстер-класів), так і провідних українських асоціацій та експериментальних мистецьких платформ (приміром, Асоціації електроакустичної музики, що діє у Київському осередку Національної спілки композиторів України).

Безсумнівно, задля реалізації подібних ініціатив необхідна наявність спеціальних творчих одиниць – колективів музикантів, які зацікавлені у виконанні як *сучасної «академічної» композиційної електронної музики*, так і неакадемічних її течій та, разом з тим, володіють необхідними технічно-інструментальними інтерфейсами або співпрацюють з медіа-артистами різного інформаційно-комунікативного профілю.

Так, винаходи музичної інженерії ХХ–ХХІ століть, такі як терменвокс, у своїй творчості часто використовує «Electroacoustic's ensemble» (художній керівник – Алла Загайкевич, з 2009 р.). Цей колектив був утворений як лабораторія саунд-дизайну зі змінним міжнародним складом учасників. Приміром, згадаємо перформанс «NORD / OUEST» (світова прем'єра – Festiwal Tradycji i Awangardy Muzycznej «KODY», Люблін, 2010; українська прем'єра – проєкт EM-Vizia, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2010).

Виконання цього твору для скрипки, сопілки (Сергій Охрімчук), перкусії (Вадим Йович), терменвоксу, електроніки (Алла Загайкевич, автор

композиції), а також фольклорного голосу (спів – Мар’яна Мархель, Сергій Охрімчук, Алла Загайкевич) являло собою вирішення складної художньо-технологічної задачі. Вибудовування гетерофонії фіксованих та імпровізаційних, акустичних та електронних, сучасних академічних і фольклорних шарів було підпорядковано основній ідеї, закодованій у назві твору «NORD / OUEST», – «закцентувати на хтонічності та “невпійманності” фольклору північно-західного регіону України, славетного Рівненського полісся, його “вільної” та одночасно дуже “закритої” природи», як коментує В. Йович [114, с. 1].

Окрім згаданого колективу, зауважимо про появу у практиці ансамлево-виконавської творчості України електроакустичних колективів, що спеціалізуються також і на виконанні *імпровізаційної музики*, таких як дуети «Ptakh_Jung» (синтезатор–гітара) та «Блук» (фортепіано–електроніка).

Приміром, ансамбль «Ptakh_Jung» (Антон Дегтярьов – композитор, синтезатор, Володимир Бабушкін – гітара, електрогітара, з 2016 р.) презентує, здебільшого, авторські твори-«треки» у галузі електроакустичної або електронної музики. Вони сповнені стилізаціями, алюзіями та ремінісценціями на музику бароко (зокрема, Й. С. Баха), імпресіонізму (К. Дебюсі, М. Равель), символізму (О. Скрябін), неокласицизму і конструктивізму (С. Прокоф’єв). Як пише арт-критик Любов Морозова, що хоча музиканти і вважають себе ансамблем «класичної формації», однак класика тут співіснує з «домішками» різних стилів неакадемічної електроніки: ембієнту, нойзу, гранжу, пост-року і за своєю яскравою образністю, драматургічним розвитком нагадує «саунд-треки до неіснуючих фільмів» [219, с. 1]. За нашим спостереженням, презентована дуєтом музика, попри мікс полярної стилістики, не позбавлена ліричного мелодизму та залишається зрозумілою для пересічного слухача, особливо, у перетині із супроводжуваним візуальним оформленням.

Відтак, виконавська творчість «Ptakh_Jung», що балансує на межі елітарної та масової музики, сьогодні є затребуваною серед поціновувачів і

неокласичного, і актуального мистецтва. Це засвідчує той факт, що ансамбль запрошують виступати на різних сценічних майданчиках, як для аудиторії Міжнародного музичного фестивалю «Odessa Classics» (програма «Layers», Urban Music Hall, Одеса, 2018 р. [242]), так і Міжнародного фестивалю актуального мистецтва «Porto Franko» (Helicopter Stage в Палаці Потоцьких, Івано-Франківськ, 2018 р.).

На відміну від зазначених вище прикладів, зауважимо, що інші українські камерно-інструментальні колективи, переважно, розглядають творчість в галузі електроакустичної музики не як основний, а як один із векторів свого самовираження у контексті *популяризації музики ХХ і початку ХХІ століть*.

Серед таких українських колективів, згадаємо Ансамбль сучасної музики «ConstantY» (попередня назва – «Con-Sonus», художній керівник Остап Мануляк – електроніка / фортепіано, з 2006 р.). Як зазначають самі музиканти, зміна назви сталася не випадково. Вона безпосередньо апелює до однойменного сонористичного твору Леоніда Грабовського для ундецимету (а саме, «Константи» для 11 виконавців: 4-х фортепіано, 6-ти груп перкусії та скрипки соло, 1964–1966), який став своєрідною візитівкою українського і європейського авангарду та ознаменував нову віху в розвитку ансамблю. Відтак, назва «ConstantY» підкреслила сталість основних стильових пріоритетів діяльності колективу як цілком усвідомленої творчої позиції [див.: 146].

Внаслідок збільшення кількості учасників колективу відбулося розширення репертуарної політики, що пов'язано з відкриттям можливості охоплювати майже вичерпний спектр жанрових різновидів камерно-інструментального ансамблю завдяки легкій переорієнтації на різні кількісно-якісні склади. Таким чином, «ConstantY» можна вважати своєрідним ансамблем-«трансформером» (і, як бачимо, подібну творчу позицію наразі підтримують багато інших «великих» камерно-інструментальних колективів України).

Сьогодні левову частку репертуару ансамблю «ConstantY» складають камерно-інструментальні твори відомих європейських і американських модерністів – «піонерів» нової музики (Альбан Берг, Едгар Варез, Олів'є Мессіан, Антон Веберн, Карлхайнц Штокгаузен, Лучано Беріо, Яніс Ксенакіс, Джон Кейдж, Елліот Картер, Арво Пярт та ін.). Водночас, у творчості цього колективу виокремлюється електроакустична лінія. Приміром, згадаємо виконання таких композицій як: «Етюд» для фортепіано і ринг-модулятора Грегора Майргофера або «Музика» для скрипки та електроніки Остапа Мануляка. Щодо останнього твору зауважимо, що тут вперше у музично-сценічну практику було введено монохорд Пйотра Сиха (прем'єрне виконання: партія скрипки – Остап Манько, «жива» електроніка – Остап Мануляк, Краків, 2011 р. [див.: 204]).

Гаслом «від акустики до електроніки» [28, с. 1] також регулярно надихається Ансамбль нової музики «Рикошет», що позиціонує себе як колектив, відкритий до усіх стильових течій ХХ – початку ХХІ століть (артистичний директор – Сергій Пілютиков, з 1999 р.). Підвладне цьому ансамблю і виконання т. зв. «генеративної музики» («composition generative»). Остання передбачає обов'язкову участь музиканта-фахівця, котрий володіє технологіями музичного програмування, – фактично, «виконавця-дизайнера, який поєднує функції власне виконавця і “технолога”» [181, с. 124]. Тут йдеться про створення музики за допомоги методів алгоритмічного комп'ютерного моделювання на основі великої кількості шаблонів (інструментальних, стильових, ритмічних, тембрових, динамічних, інтервальних, фрагментів існуючих творів тощо), які містяться в програмній пам'яті та застосовуються у різних комбінаціях на розсуд виконавця.

Варто відмітити, що подібна генеративна музика, яка за своєю суттю є «деяким типом контрольованої комп'ютерної імпровізації» [47, с. 1], озвучується віртуальними програвачами і, дуже зрідка, – реальними музикантами, що надає потрібні можливості її презентації. Вона може

виконуватися як самостійно, так і в суміщенні з акустичним звучанням: накладатися на «живе» виконання традиційних нотних партитур або ж у варіанті інтерактивної взаємодії машини і людини – своєрідного «двобою з комп'ютером» [28, с. 1].

Саме останній спосіб обрав для виступу ансамбль «Рикошет» (проект EM–Vizia, Київ, 2011 р.) у кооперації з авторами генеративних композицій – Георгієм Потопальським (твір «Життя. Гра I»), Євгеном Ващенком («Життя. Гра II») та Аллою Загайкевич («Life as Music» для кларнета in B, гобоя, альт-саксофона, контрабаса та перкусії). Зазначені композитори також перебували на сцені за комп'ютерними «пультами» та генерували нотні партитури в режимі реального часу, які ансамблісти повинні були озвучувати «на ходу», дивлячись у монітори (тобто, ніби читаючи «з аркушу»).

Як видно з цього прикладу, одночасне поєднання музично-семіотичних факторів запрограмованості та непередбачуваності звукового результату доводить, що так чи інакше «мозковим центром» і ядром мистецького процесу залишається людина. А отже, ми цілком погоджуємося з думкою, що алгоритмічні «технології не знищили “людську майстерність”, але розширили творчі можливості музикантів» [272, с. 1], ставши ресурсом нових ідей, образів, композиційних та виконавських технік. Особливо, це стає очевидним, коли йдеться про інтерактивну полівекторну комунікацію композитора і виконавців, художнього твору і виконавців, художнього твору та аудиторії, а також у всіх можливих комбінаціях їх дво- та багатосторонніх взаємореакцій.

Серед інших українських колективів, що повсякчас виконують електроакустичні композиції – Ансамбль сучасної музики «Ensemble Nostri Temporis» (скорочено – «ENT», на сцені з 2007 р., художній керівник – Богдан Сегін). Обшир репертуару цього ансамблю простягається від музичних композицій модернізму до сучасної доби. Специфічною ознакою виконавського «обличчя» ансамблю є створення циклів програм – як монографічних (за творчістю окремих композиторів ХХ ст.), так і концертів–

антологій, що презентують зібрання камерних опусів за різними музичними напрямками (модернізм, авангард тощо).

Разом з тим, варто зупинитися на електроакустичних та аудіовізуальних концертах «ENT», адже ансамблісти мають значний досвід інтердисциплінарних експериментів. До прикладу, згадаємо дві програми, що були підготовані «ENT» для краківського Міжнародного фестивалю нової музики «aXes» (2012). Тут серед іншого, було виконано твір «Дерева» Остапа Мануляка для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та електроніки, до того ж, у версії з віджеїнгом.

Треба підкреслити, що у самій сутності віджеїнгу як художнього явища закладений принцип колективної творчості, оскільки «психоактивність мультимедійного контексту, згідно ідеї авторів, досягається шляхом безпосередньої взаємодії музикантів, художників, програмістів і техніків в процесі створення кожної з композицій, загалом, та використання сучасних VJ технологій у моделюванні динамічних відео-образів, зокрема» [51, с. 1]. Цю тезу емпірично підтверджує щойно згаданий проект, де за основу відео-образів (які динамічно розгорталися у реальному часі синхронно з музикою) було обрано оцифровані фрагменти графічної партитури виконуваного твору О. Мануляка. Відтак, загальна естетична цілісність композиції стала результатом складної взаємодії музичного і візуального мистецтва, традиційних форм художнього вираження і медіа-арту, акустики, електроніки та VJ-технологій, музикантів-інструменталістів, звукорежисера та відео-художника.

Як бачимо в сучасному естетико-семіологічному дискурсі, коли надзвичайно інтенсивними стають процеси асиміляції різномірних мистецьких видів, форм і принципів моделювання музичних композицій, виникають і нові художньо-виражальні засоби їх виконавського втілення. І саме зазначені приклади яскраво ілюструють інноваційність далекосяжних напрямів еволюції електроакустичних жанрів ансамблевої музики, виконавське бачення якої регулярно оприлюднюються українськими

колективами на концертних майданчиках різних міжнародних фестивалів, проектів, музеїв, дослідницьких центрів електроакустичної, електронної експериментальної музики та медіа-арту, таких як: фестивалі VOX ELECTRONICA та ARS ELETTRONICA, проекти EM–Vizia та «Електроакустика» (Україна), Festival Audio Art (Польща), фестиваль в музеї «Ars Electronica Center» (Австрія), дослідницький інститут IRCAM у Центрі Помпіду (Франція) та ін.

Все це висвітлює онтологічне та семіологічне значення впливу електроакустичних та аудіовізуальних форм художньо-технологічної взаємодії, що виводить ансамблеву культуру музикування на новий щабель її прогресивного мовно-знакового розвитку, а саме в мультимедійну естетосферу та семіосферу постмодерної творчості.

Водночас, маємо відмітити, що на сьогочасному етапі функціонування камерно-інструментального мистецтва України йдеться не тільки про суто акустичні (зокрема, й електроакустичні) музичні експерименти й міжстильовий універсалізм виконавської творчості. Принципи виконавсько-інтерпретаторського універсалізму знаходять своє відображення і в *міжмистецькій площині*, що пов'язано із сучасними тенденціями інтермедіальності.

З огляду на це, маємо говорити не тільки про синтез творчих зусиль представників різних артистичних сфер, але й про набуття музикантами *полімодальних виконавських якостей* з подальшою їх синергією, що окреслюють еволюційний поступ ансамблевого виконавства: *від експериментів суто музичних до експериментів позамузичних* («гібридних»). Адже існування розгалуженої мережі семіотичних, семантичних, синестезійних зв'язків, що виникають у ході щільної взаємодії видів і мов мистецтв, художніх і нехудожніх практик, висуває специфічні, розширені вимоги до виконавського дискурсу і мовлення ансамблів.

У ситуації виконавської необхідності залучення неспоріднених музиці семіотичних елементів стає нагальною потреба винайдення та реалізації

ультраспецифічних прийомів, які часто-густо сполучають різні семіотико-комунікативні модули артистичного лексикону – як музичного, так і екстрамузичного. Справа в тім, що інтермедіальна логіка та поетика музично-творчого процесу впливає на формування структурно-сислової та художньо-естетичної цілісності новітніх творів постмодерного мистецтва, де «видовищність, театралізація, дієвість, процесуальність починають диктувати умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, в яких відбувається певна трансформація, переструктуризація, зміщення акцентів, що призводить до первинності видовищних елементів у виражальній системі багатьох мистецьких форм» [312, с. 296], зокрема, і музичних, камерно-інструментальних.

Відтак, сьогодні композитори прагнуть якомога більше залучити ансамблістів до «ігрового» простору постмодерної творчості. «Я дуже люблю яскравих, харизматичних виконавців, – коментує цю тезу композиторка Юлія Гомельська, – які є не лише виконавцями, але й акторами, котрим можна доручити не тільки, в першу чергу, музичний текст, а ще й акторський текст, певні акторські деталі. Сучасний композитор дуже часто впроваджує у свій твір такі елементи для того, щоби було цікавіше, соковитіше, не тільки в “чистому” вигляді – музично, але ще й сценічно, театралью» [111].

У цьому контексті, задля ілюстрації полімодальності виконавської практики українських ансамблістів згадаємо виконання дуєтом «Violoncellissimo» теософічного, «пост-есхатологічного» твору Людмили Юріної «Distanzierung» (1996), де були задіяні вербальні модули артистичної експресії.

Наприкінці звучання партитури в момент, близький до «точки золотого перетину», віолончелістка паралельно з грою на інструменті декламує англійською вірші з євангельського *Одкровення* Святого апостола Іоанна Богослова: «And I heard a voice from heaven, as the voice of many waters, and as the sound of loud thunder» / укр. «І почув я голос з неба, наче шум багатьох

вод і наче гуркіт грому сильного» (Одкр. 14 : 2), «And the seventh angel poured out his bowl into the air: and out of the temple from the throne came a loud voice saying: “it is done”!» / укр. «Сьомий ангел вилив чашу свою на повітря: і з храму небесного від престолу пролунав гучний голос, який сказав: “звершилось”!» (Одкр. 16 : 17) [423].

На нашу думку, введений автором фрагмент євангельського писання надає смислової завершеності, або, навіть, естетичної довершеності усьому твору, вивільняючи назовні його внутрішню логіку. Безсумнівно, така концепція у виконавсько-функціональному плані орієнтує ансамблістів на оволодіння не тільки сучасною музичною, але й ораторською технікою у їх полімодальному схрещенні. Адже від риторичної якості виконання вербального тексту (правильної артикуляції, інтонаційно-емоційної переконливості, психологічного налаштування тощо) не меншою мірою залежить загальне враження від композиції.

Або наведемо ще один приклад з камерно-інструментальної творчості артистів іншого сімейного дуету – «Каданс», де сприйняття художньо-естетичної цілісності композиції так само підвладне гармонійному поєднанню різновидових складових, у даному випадку, музичної і акторської майстерності.

Йдеться про виконання композиції Михайла Броннера «Адам і Єва» для скрипки і баяну (1999). Цей твір по суті є ансамблем-діалогом двох персонажів, що «удвох на людях» (ансамблево-комунікативна модель за І. Польською [267]) переживають почуття зародження любові, єднання сердець. Така, на перший погляд, традиційна дуетна рольова модель постає у новому семіотичному «світлі» завдяки підключенню кінесичних модусів та акторської експресії. Це «вимагає від виконавця не тільки досконалої психотехніки, неабиякої інтуїції, але й нової сценічно-інтонаційної техніки, в тому числі в аспекті зовнішнього втілення-представлення» [87, с. 147]. Вдалим є сценічно-просторове рішення, коли на початку музиканти-актори грають свої партії, стоячи спиною один до одного, потім поступово

повертаються обличчям до аудиторії і, у підсумку, один до одного, оригінально підкреслює головну ідею цього твору, – появи кохання першолюдей (докладніше, у виконавському аналізі І. Єргієва [там само]).

Залучення спектру кінесичних модусів артистичної техніки характерне й для творчості відомого в Україні та поза її межами київського камерно-інструментального колективу «Sed Contra Ensemble» (художній керівник Андрій Мерхель, з 2013 р.), який повсякчас виконує музичні опуси з елементами екстрамузичного мовлення.

Зокрема, вельми цікавою стала прем'єра квінтету Річарда Камерона-Вульфа «Contra-Dictions» в рамках презентації програми американської та української камерної музики ХХ–ХХІ століть під назвою «Паралелі. Парадигми. Парадокси» (Київ / Харків, 7 / 11 листопада, 2019 р.). Тут, музикантами «Sed Contra» була створена особлива, таємнича атмосфера занурення в універсум звукомузичної творчості, оскільки виконання відбувалося у цілковитій темряві і тільки невеликі «плями» світла над пюпітрами ансамблів ледь освітлювали їх силуети на сцені. В такій нетиповій комунікативній ситуації віолончеліст та піаніст раз-по-раз вельми артистично задіювали неінструментальні модуси квазі-диригентської мануальної техніки з притаманними їй широкими пластичними жестами, що у п'ятмі, підсвіченій блідим мерехтінням ліхтариків, справляли напрочуд видовищне враження.

Подібні прийоми «соматичного інтонування» (В. Колоней) в сучасній полімодальній лексиці ансамблів часто отримують тотальне семіотичне розширення, особливо, у випадках тлумачення фізичного тіла музиканта як окремого комунікативного суб'єкта (найчастіше, як окремого інструменту).

У цьому зв'язку згадаємо концертну програму «@Experience & ф'южн музикування нинішнього часу», що була презентована ансамблем «MusClub» (художній керівник – Іван Тараненко, з 1996 р.) на ХХХ Міжнародному фестивалі «Kyiv Music Fest – 2019». До слова, цей колектив пропагує принцип цілковитої мобільності свого складу (як інструментальної, так і

міжнаціональної), де «настрій ф'южну – музичного міксу – завжди був і буде», за словами І. Тараненка [347, с. 1].

Так, на початку виконання експериментальної композиції «Білі картки», запрошеному німецькому перкусіоністу Гюнтеру Зоммеру довелося перебувати поза свого перкусійного приладдя у ролі своєрідного диригента-координатора. Його виконавська партія полягала у демонстрації білих паперових аркушів із замальовками деяких умовних символів: геометричних фігур (приміром, кола), абстракцій (хвилясті лінії), знаків пунктуації (крапок) тощо. Натомість, решта ансамблістів мали їх інтерпретувати, синхронно «перекладаючи» на мову музики, що створювало враження інтермедіального перехрещення музичних та абстрактно-математичних знаково-символічних рядів.

Відтак, керування цією музичною виставою потребувало від Г. Зоммера включення мануальних та позамануальних тілесно-виражальних засобів, а саме модусів дансанти, сценічного руху, акторської майстерності, тобто, фактично, зобов'язало артиста взяти на себе функцію головного перформера.

На цих прикладах спостерігаємо, що внаслідок приєднання до семіотики музичної інформації мовно-знакових рядів неспорідненої видової природи (вербальної, візуальної, кінесичної тощо) постають питання їх практично-виконавського втілення та техніки їх взаємно-ансамблевої полімодальної координації.

Тож, з одного боку, впровадження подібних акторсько-рольових моделей ансамблевої взаємодії вимагає певної універсальної художньої пластичності, адже музична видовищність орієнтує виконавців-ансамблістів на оволодіння не тільки музичною, але й сценічно-театральною технікою – ораторським мистецтвом, акторськими жестами і мімікою, прийомами використання реквізиту, «скульптурування» тіла та просторових локомоцій, нерідко, з елементами хореографії тощо [див.: 170].

А з іншого боку, оскільки «для сучасних музичних практик характерним є органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів»

[276, с. 45], на перший план висуваються проблеми культур-герменевтичного характеру. Адже «головним конститутивним чинником тексту є його комунікативне призначення» [31, 69], що безпосередньо пов'язано із виконавською здатністю адекватно інтерпретувати і транслювати художньо-естетичну інформацію, якою насичене авторське повідомлення. З огляду на це, інтерпретації – як процесу «виконавського (а потім, і слухацького – А. К.) до-осмислення» [221, с. 12] – потребує не тільки, власне, музична складова, але й супутні їй елементи іншовидової природи, якими сповнені сучасні поліхудожні ансамблеві композиції (фрагменти живописних, літературно-поетичних, кінематографічних, фотографічних, театральних-драматургічних текстів, ігрове втілення образів-ролей їх персонажів тощо).

Відтак, все частіше у виконавській практиці музикантів-ансамблів зустрічаємо не тільки «історичний», «авторський», але й т. зв. «змішаний тип» інтерпретації [321, с. 123]. Він розрахований на художньо-виконавське тлумачення змісту постмодерних творів зі складною лексикою, яка характеризується вигадливим і доволі парадоксальним «міксом» свого і чужого, традиційного та інноваційного, музичного та екстрамузичного, що превалює в загальному знаково-символічному просторі сучасної культури та, відповідно, у семіосфері музики. До того ж, опанування мистецтва «змішаної» інтерпретації сьогодні потребують не тільки окремі авторські твори, що являють собою «змішані тексти» [247, с. 67] складної, гетерогенної структурно-сислової природи, але й цілі мультисеміотичні концертні програми, що складаються з визначеної послідовності творів, об'єднаних спільною ідеєю.

Саме на семіологічному та культур-герменевтичному аналізі мультисеміотичних композицій у контексті *виявів міжмистецького та загальнопрофесійного універсалізму* сучасної виконавської ансамблевої творчості ми пропонуємо зупинитись більш детально у наступному підрозділі.

4.3. Семіосфера інтермедіальних проектів в українському ансамблево-виконавському мистецтві

Наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть спостережені нами тенденції розширення жанрово-стильового репертуарного діапазону камерно-інструментальної музики, орієнтації артистів на універсалізм виконавської пластичності у його міжстильовому та міжмистецькому виявах, а також тяжіння до інтерференції та синестезії мистецтв у художній творчості стають особливо значущими у контексті реалізації амбітних режисерських ініціатив українських ансамблевих колективів. Останні підлягають ретельному дослідженню як такі, що несуть вагоме семіотичне і художньо-концептуальне навантаження у процесах освоєння та «окультурення» простору сучасної художньо-мистецької комунікації.

Так, в естетиці камерно-інструментальної виконавської творчості дедалі помітнішими стають прагнення артистів вийти за «межі» суто виконавсько-інтерпретаційних функцій у інтермедіальний простір творення семіосфери власних авторських концептуальних проектів. Відтак, в останні десятиліття українські ансамблісти займають дедалі активнішу художньо-естетичну позицію і, «незважаючи на традиційні “обов’язки”-рамки виконавця академічного спрямування перед нотним текстом і автором, знаходять можливості творчих проявів виконавця-репрезентанта» [85, с. 314]. Спостерігаємо, як повсякчас креативна свідомість музикантів спрямовується до обривів не стільки виконавської, скільки виконавсько-режисерської інтерпретації, що поглиблює «суперечливе поєднання репродукції і продукції» [383, с. 27] у виконавському мистецтві, спостережене І. Юдкіним.

З огляду на процесуальний плин та мультисеміотичність виконавського наративу як окремих камерно-інструментальних опусів, так і цілісних концертних програм, стає очевидною необхідність застосування «змішаної» інтерпретаційної стратегії їх осягнення як єдиного поліхудожнього тексту, що несе певне метафізичне послання. Переваги цієї стратегії полягають у

врахуванні особливостей мови, логіки і поетики знаково-сміслової репрезентації як музичних, так екстрамузичних складових (цілісних текстів або їх окремих сегментів), що піддаються довільному комбінуванню, аранжуванню і, потрапляючи у неспоріднене стиліське, стилістичне, мовно-знакове оточення, набувають нових смислових конотацій.

Як відомо, об'єктивна інтерпретація напряму залежить від адекватного прочитання і розуміння семіотики текстової інформації (особливо, щодо сучасних форм її запису), що дозволяє в результаті досягнути той глибинний сенс, який за нею приховується. Певна річ, що розв'язання цих першорядних виконавських завдань безпосередньо корелюється з наявністю спеціальної мистецької освіти, особистісного культурно-історичного «бекграунду» та виконавського досвіду.

Крім того, витримувати баланс об'єктивного і суб'єктивного у виконавській інтерпретації музикантам допомагає уважне ставлення до найдрібніших текстових і позатекстових композиторських ремарок, співпраця виконавців і композиторів у творчих тандемах, реалізація тих чи інших виконавських ініціатив (узгоджених з автором або самостійних доповнень), а також залучення самих композиторів до концертно-сценічної практики, що дозволяє створювати еталонні, з погляду авторської достовірності, інтерпретації ансамблевих творів.

Так, приміром, звернемося до творчості учасників Ансамблю нової музики «Рикошет» (а саме: Дмитра Медолиза, Олексія Бойка, Михайла Білича, Владислава Примакова та Вікторії Рацюк), які здійснили всеукраїнську прем'єру твору К. Цепколенко «Nach Unentschieden» (in memoriam of Oleksandr Charchian, 2005) на сцені XXV Міжнародного фестивалю «Kyiv Music Fest – 2014». Цей твір являє собою перформанс, докладний сценарій якого зрежисований композиторкою і міститься як у словесній преамбулі – невеликому авторському есеї, що розкриває фабулу композиції, так і у партитурі. Вивчаючи оформлення тексту, помічаємо,

наскільки важливо для композиторки «вести» виконавців і слухачів у руслі заданої ідейно-подієвої концепції, що зафіксована у найменших деталях. У партитурі надані необхідні розшифровки авторської нотації та позначень, зокрема і характеру позамузичних дій ансамблів («slap», «to beat on the Decke», «whistle» та ін.). З особливою потактовою точністю «задокументовані» моменти появи та покидання сцени диригентом, що виконує роль рефері зі свистком, описана просторова динаміка переміщень флейтиста, кларнетиста, скрипаля і віолончеліста у змагальному «пенальті-діалозі» як гравців двох умовних футбольних команд та їхні емоційні стани.

З одного боку, такі композиторські ремарки-«інструкції» значно полегшують сприйняття семіотики сучасної нотної графіки, що індивідуально твориться композиторами «тут і зараз» у довільних схемах, а з іншого – метод «сценарної розробки» музичного матеріалу [див. : 303] покроково скеровує музикантів-ансамблів до неухильного дотримання найдрібніших текстових вказівок, що веде до практично цілковитої синхронізації виконавських дій з композиторським баченням артистично-інтерпретаційного рішення твору.

Паралельно в сучасній музично-виконавській творчості спостерігаємо тенденцію утворення доволі значної кількості сталих композиторсько-виконавських тандемів, співтворча злагожденість яких в ініціації та оперативному введенні нових композицій у концертно-фестивальну практику складає додатковий позитивний імпульс розвитку камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Найчастіше виконавці провадять консультації з композиторами щодо пошуку (або уточнення) ексклюзивних прийомів звуковидобування, здатних забезпечити бажаний ефект, здійснюють спільне опрацювання драматичного, мізансценічного «плану» композицій та ін. За цих умов, коли відбувається попереднє обговорення майбутньої концепції п'єси та взаємоузгодження сценічно-інтерпретаторських намірів і технічних умов виконання, саме музиканти-ансамблісти нерідко стимулюють творчу фантазію композитора,

підказують, «наштовхують» на ті чи інші художньо-мистецькі рішення, а отже, їхній співавторський внесок може бути вельми суттєвим. Відтак, тут можна наголосити, що подібна креативна позиція виконавців наближає їх до загальнопрофесійного універсалізму в творчості, оскільки висловлені ними ідеї можуть складати вагоме доповнення до композиторського задуму не тільки у ході поточної підготовки до виступу, але й на етапі створення композиції.

Серед таких творчих тандемів відзначимо непоодинокі і вже згадані тут раніше випадки співпраці композиторів і виконавців («Київської камерати» з багатьма композиторами, ансамблю «САТ» з Аллою Загайкевич та ін.). Як ще один приклад, наведемо творчу кооперацію композиторки Людмили Самодаєвої з подружжям Олени та Івана Єргієвих – учасниками дуету «Каданс», що стали натхненниками появи творів для скрипки і баяну в українській музиці – нетрадиційного, а класичного складу камерно-інструментального ансамблю, який музиканти активно пропагують своєю виконавською творчістю. До прикладу, ансамблісти взяли безпосередню участь у відборі музичного матеріалу (первинно написаного для супроводу театральних номерів спектаклю «По шучьему велению»), що пізніше увійшов до 5-ти п'єс «Сюїти» (або за іншою назвою «Дитячої сюїти»), а саме: «Дитинство», «Мати і тато», «Чаклунство», «Балаган», «Циганський танок» (1994).

У щільному тандемі з композиторкою, що передувало здійсненню світової прем'єри цього твору на сцені Великої зали ОНМА ім. А. В. Нежданової (25 лютого 1994 р.), артисти дуету «Каданс» працювали над розробкою комунікативно-рольової тактики як внутрішньо-ансамблевої, так і зовнішньої взаємодії зі слухацькою аудиторією, що включала численні акторсько-театральні «родзинки»: різні прийоми скульптурування тіла під час гри на музичних інструментах, сценічний рух з елементами хореографії, використання допоміжного реквізиту, зокрема і костюмування відповідно до втілюваних образів тощо. Висока оцінка, першочергово, музичної сторони

інтерпретації «Дитячої сюїти» згодом посприяла отриманню пропозиції від Державного радіо України про здійснення фондового запису цього твору, що було реалізовано у 1996 році.

Загалом, введення поліхудожніх ефектів може носити як чітко регламентований (заздалегідь запланований композитором або узгоджений з ним), так і довільно-імпровізаційний характер. Адже, здебільшого, композитори-сучасники не заперечують проти таких суто виконавських експериментів, за умови втілення їх на належному естетичному рівні художньо-артистичної майстерності. І, навіть, усіяко заохочують співтворчі ініціативи виконавців-ансамблів у доповненні первинного авторського задуму тими чи іншими артистичними компонентами: аудіальними (вербальними, шумовими), візуальними (світло-кольоровими, відео-супроводом), хореографічними. Оскільки подібні виконавські ініціативи враховують певну виконавську ситуацію – мізансценічні особливості, загальну специфіку і концепцію мистецького заходу, цільову стратифікацію аудиторії, що такі заходи відвідує, тощо. Зважаючи на ці супутні обставини, іноді виникає необхідність адаптувати, зробити «доступнішими» твори минулих історичних епох або складні для аматорського сприйняття новітні композиції шляхом введення позамузичних видовищних ефектів, що складає додатковий інтерес до музичного явища і досить вдало резонує з «візіоцентричним» смаком сучасної публіки.

Тож, нерідко, якщо структурно-сміслова організація виконуваного музичного матеріалу надає таку можливість, музиканти на власний розсуд доповнюють концертні програми поліхудожніми компонентами (найчастіше, елементами відео-арту, театралізації). Згадаємо, приміром, інтерпретацію ансамблістами Квінтету «Престиж» (м. Дніпро) композиції Геннадія Ляшенка «Тешпета» № 1 для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни (1998 р.), виконавська презентація якої була «позапланово» доповнена прийомами інструментального театру (сценічний рух, пластичні жести тощо).

Зазначимо, що з подібних ініціативних проявів виконавської мобільності впливає проблематика герменевтичної рухливості смислових значень при сталій семіотиці текстової інформації. Адже у виконавських видах мистецтва ця альтернативність значною мірою обумовлена наявністю посередницької фігури інтерпретатора як транслятора, провідника змісту і сенсу музичного висловлювання від одного суб'єкта до іншого.

Разом з тим треба підкреслити, що сучасні експериментально-творчі тенденції значно «підживлює» сполучення художніми керівниками та учасниками деяких вітчизняних ансамблів виконавського і композиторського амплуа («ConstantY» – О. Мануляк, «Duo Violoncellissimo» – В. Ларчіков, «Каданс» – І. Єргієв, «Ensemble Nostri Temporis» – Б. Сегін та З. Алмаші, «Блук» – О. Шмурак, «Electroacoustic's ensemble» – Алла Загайкевич, «Нова музика в Україні» – В. Рунчак, «Рикошет» – С. Пілютиков, «MusClub» – І. Тараненко та ін.).

Такі колективи ведуть активну артистичну діяльність на постійних засадах протягом останніх десятиліть (за нашими спостереженнями від 7 до 26 років неперервного виконавського «стажу» на сьогодні), адже, окрім багатого зовнішнього музичного «ресурсу», мають і внутрішнє джерело сталої креативності, що одночасно стимулює розвиток як виконавської, так і композиторської творчості. Нові ансамблеві опуси, що з'являються з огляду на виконавсько-технічні можливості власних колективів, одразу впроваджуються у концертно-фестивальну практику. Зокрема, і на таких міжнародних фестивалях і проектах, як: «Форум музики молодих», «Kyiv Music Fest», «КОНТРАСТИ», «Харківські Асамблеї», «Kharkiv Music Fest», «ГОГОЛЬFEST», «VOX ELECTRONICA», «EM-Vizia», «2D2N», «Kyiv Contemporary Music Days», «Музичні прем'єри сезону», «Porto-Franko», «Aksamitna Kurtyna», «Chamber Art Music», «Гольфстрім», «Lviv Hindemith Fest», «Odessa Classics», «Фарботони» та ін., що відбуваються в Україні та закордоном і сприяють розширенню художньо-естетичних та мізансценічних умов побутування ансамблевої музики.

Окрім стабільно діючих колективів, зазначимо й про ситуативні ансамблеві тандеми композиторів і виконавців, що урізноманітнюють сценічну практику та продукують еталонні інтерпретації нової музики України. Згадаємо, приміром, авторські музичні вечори, де нерідко композитори «грають самих себе», до того ж, на високому рівні виконавської майстерності.

Серед багатьох прикладів, наведемо сценічну співпрацю композитора і піаніста Олега Безбородька з Марією Рябоконевою («Міньонети і поеметти нашого часу» для фортепіано в 4-ри руки, авторський концерт в НМАУ ім. П. Чайковського, 2011). Або ж виступи композиторки і піаністки Альони Томльонової з альтисткою Ією Комаровою (Соната для альту і фортепіано, 2005) та рядом інших музикантів, яким, зазвичай, авторка і присвячує свої ансамблеві композиції (проект «Томльонова і друзі» під гаслом «все, що існує в спілкуванні, триває у музичному мистецтві» [45, с. 8]). До цього додамо ще згадані раніше приклади ситуативних сценічних тандемів (зокрема, Валентина Сильвестрова з артистами «Київської камерати» та ін.).

Крім того, в українській практиці камерно-інструментального музикування кінця ХХ – початку ХХІ століть неабияк привертають увагу т. зв. «концерти без виконавців», реалізовані «ансамблями без виконавців», що діють на постійній основі, такі як, приміром, «Sed Contra Ensemble». Цей колектив заснований у 2013 році Андрієм Мерхелем, Сергієм Вілкою та Віталієм Кияницею – групою композиторів-початківців задля пропагування камерної музики молодих українських митців, втілення сміливих електроакустичних та синтетичних проєктів (зокрема й інтернаціональних) та, загалом, виконання обширу ансамблевих творів українських та зарубіжних авторів ХХ – початку ХХІ століть.

З огляду на зазначене вище, міжмистецький та загальнопрофесійний універсалізм творчого самовираження можна вважати одним із чинників стабільної діяльності ансамблів та сталості інновацій, що складає додатковий

імпульс прогресивному розвитку камерно-інструментального мистецтва у постійному діалозі традицій і останніх технологічних рішень.

Подібні ініціативи в естетиці творчості українських ансамблевих колективів щодо створення авторського культурно-мистецького «продукту» можуть розглядатися як акти творчого пошуку, самоусвідомлення, вираження намірів своєрідного подолання умовної «вторинності» виконавської творчості. Адже, як прийнято вважати, «композитор переводить людські переживання в звуки, а ці останні – в умовні знаки; а виконавець прокладає зворотній шлях – перетворюючи знаки в звуки, відроджує переживання, що стоять за ними. Інакше кажучи, виконавство вужче композиторства по вихідному матеріалу, але ширше за кінцевим результатом» [133, с. 30].

З цього надзвичайного проникливого спостереження випливає те, що музики без особистості композитора, так само, як і без особистості виконавця-інтерпретатора, не існує. Однак сьогодні, цей «кінцевий результат» українські ансамблісти прагнуть довести до абсолюту у «спробах “подвоєння світу”» (Д. Толпигін [328]) власної мистецької реальності, тяжіючи до виходу за «локальні кордони» інтерпретаторських функцій виконавської діяльності у ширші творчі контексти побудови естетико-семіотичних платформ авторських музично-виконавських проєктів.

Безумовно, це вносить певні корективи у семіотичні, семантичні та герменевтичні ланки комунікативних з'єднань «композитор–виконавець–слухач». Зазвичай, висвітлення багатоступеневих механізмів декодування і трансляції смислу музичних композицій та дослідження виконавської «інтерпретуючої свідомості» (А. Амрахова) здійснюється з огляду на відповідність інтерпретаційних версій оригінальному композиторському задуму. Тому, поряд з осмисленням окремих зразків композиторсько-виконавської творчості, не меншої уваги потребує вивчення тих мистецьких акцій і проєктів, що були створені за ініціативи самих виконавців

ансамблевої музики, адже їх аналіз досі не був розлого представлений у спеціальній літературі.

Найяскравіше *режисерські інтенції ансамблевих колективів* знаходять своє виявлення у процесах *концептуально-естетичного і семіотичного моделювання мистецьких проєктів*, де музиканти мають змогу «напрямую», від свого імені спілкуватися з аудиторією, на власний розсуд обираючи інформаційно-змістовий вектор наповненості структур і форм концертних програм, пасивний чи активний спосіб ігрової взаємодії (нерідко із залученням слухачів до сценічної дії) тощо. Тож, загалом, виконавські проєкти несуть різне естетико-семіотичне і культурно-смісловне навантаження – музично-культурологічне, художньо-музичне, мистецько-медійне, видовишно-перформативне та ін. Адже вони створюються як із просвітницькою, так і естетико-розважальною метою і, разом з тим, демонструють унікальний погляд музикантів на способи семіотизації та естетизації топосфери художньо-мистецької комунікації [див.: 172].

Згідно з цим, у процесі формування концертних проєктів музиканти «випробовують» різні режисерсько-композиційні стратегії komponування складових частин загального художнього цілого. Тут нерідко «синестезійне сенсовідчуття» (К. Лозенко) та пов'язаний із цим інтермедіальний резонанс у суміщенні музичних та екстрамузичних засобів артистичної виразності відіграє важливе формотворче значення. В них, залежно від авторського бачення загальної концепції щодо виконуваних зразків композиторської творчості, можуть застосовуватися принципи як автентичної, так і «стилізованої» чи «стильної» інтерпретації (за О. Катрич). Останнє передбачає високий рівень релятивності тлумачень, імітації чи навіть «підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи» [128, с. 7].

Відтак, у ході моделювання виконавцями індивідуального світоглядного простору авторських проєктів, оригінальні ансамблеві п'єси можуть набувати значного переосмислення у «мегаміксі» з виконавських

транскрипцій, ремікс-комбінацій, вигадливих попури-колажів і постмодерного пастіш. Також камерні твори можуть чергуватися з алеаторико-імпровізаційними епізодами або перебувати у довільному полісеміотичному медіальному «схрещенні» музичного звучання з паралельною демонстрацією реінтерпретованих фрагментів або цілісних артефактів інших видів мистецтв (живопису, скульптури, літератури, фотографії, кіно, моди тощо).

Детально аналізуючи художньо-конструктивні засади моделювання проектів українських виконавців-ансамблів, вбачаємо в деяких з них яскраві аналогії з композиторськими стратегіями творення. А саме, простежуємо застосування не тільки принципу медіального синтезу (як найбільш розповсюдженого), але й принципів медіальної транспозиції та синергії у вибудовуванні художньої логіки komponування та розташування номерів концертних виступів. В рамках цих підходів, програми починають сприйматися не як такі, що складені з кількох розрізнених (у смисловому значенні автономних) творів-«подій», а як одна макро-подія – єдина семіотична та семантична цілісність, поліхудожня вистава, підкорена магістральній ідеї, яка транслюється виконавцями та несе певне метафізичне послання.

Зазначені вище семіологічні та герменевтичні тенденції сучасного виконавства можна проілюструвати на прикладах з артистичної практики українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть, які повсякчас актуалізують свої режисерські ініціативи у подібний спосіб.

У цьому зв'язку показовим прикладом слугує творчість таких українських ансамблевих колективів, як: «Sed Contra Ensemble» (наприклад, аудіовізуальний проект імпровізаційної музики «Bianco su Bianco»), «Ensemble Nostri Temporis» (концерт-дійство «Порожні п'єдестали», експериментальні аудіовізуальні вистави «ЗвукоІзоляція I, II»), «Duo Violoncellissimo» (Саунд-віжн-перформанс «Я подарю тебе Луну: 118 островів Венеції» та Арт-симбіоз музики, слова та збройового мистецтва

«Час збирати скарби: містерії Кліо та Евтерпи»), «Ukho Ensemble» (концертна програма зі світловізуальними ефектами «String Theory») та інших камерно-інструментальних ансамблів. Вони, здебільшого, спеціалізуються на виконанні сучасної академічної музики, а також повсякчас презентують публіці власні інтермедіальні проекти: музично-літературні, музично-образотворчі, музично-театральні тощо.

Так, наприклад, заслуговують на увагу інтермедіальні рефлексії музикантів «Sed Contra Ensemble», які у рамках Kyiv Contemporary Music Days та MALEVYCH'S DAYS створили концептуальний музичний проект «Bianco su bianco» («Біле на білому»). Він був втілений під час проведення експозиції живопису засновника супрематизму та його послідовників (виставка *Малевич +*, Мистецький арсенал, Київ, 2016 р.). Тут, окрім досягнення естетичного ефекту міжмистецького резонансу, що мимоволі виникає в умовах концертного виконання під кам'яним склепінням архітектурно-музейного комплексу, артисти прагнули вибудувати інтермедіальну живописно-музичну паралель, шляхом «перенесення» рецепції картинних площин в інше естетико-сенсорне середовище.

«Чи може бути щось безпредметніше та безсюжетніше, ніж білий квадрат на білому тлі?», – слідом за К. Малевичем задають питання ансамблісти: Сергій Вілка (флейта), Дмитро Пашинський (кларнет, саксофон), Назарій Стець (контрабас) та Віталій Кияниця (фортепіано) [393]. Чи можна відобразити ідею малярського супрематизму в музичній формі? Як передати в музиці експресію «нульової форми», концентрацію смислового навантаження «маси матеріалу» малевичівського квадрату, що є «початком всього», «першим кроком чистої творчості», де одночасно поєднується непоєднуване – нечувана простота і складність у лаконічній, але за своєю суттю нескінченній формі?, – замислюємося, відповідно, і ми.

Тож, чи можливо взагалі здійснити подібну медіальну транспозицію, відтворивши у гомогенних музичних структурах експресію семіосфери

абстракціоністського живопису – вигадливі, барвисті, неповторні комбінації асиметричних форм, що сповнені внутрішнього руху?

На цей виклик естетики і семіотики інтермедіальності музиканти відповідають вільною імпровізацією, яку можна розглядати як «чисту», «необроблену» масу звукової матерії, її своєрідну нульову точку. Остання є першим кроком творчості, де немає розвитку за канонічними правилами, але є упорядковане вербальною партитурою розгортання, де є важливою ейдосна семантика ідеї супрематизму, а не речовинність інформації.

Відтак, максимально використовуючи зображальні можливості універсальної мови музики та принципи інтермедіальності, ансамблісти «Sed Contra» створили оригінальний універсалістський проект «світу мистецтва» (А. Б. Оліва [245]). Він, разом з низкою інших публічних заходів (арт-експозицій, перформансів, кінопоказів, лекторіїв, дискусій, авторських екскурсій, воркшопів тощо), запропонував аудиторії під новим, інтермедіальним кутом зору поглянути на колекцію українського авангарду початку ХХ століття, зокрема супрематичну спадщину видатного киянина – художника і теоретика «нового» мистецтва Казимира Малевича.

Подібні інтермедіальні рефлексії та відповідні їм «змішані» (В. Сумарокова) герменевтичні стратегії характерні і для творчості «Ensemble Nostri Temporis». Цей ансамбль неодноразово співпрацював з відомими письменниками (Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Юрій Іздрик), модельєрами (Ксенія Марченко), іншими діячами культури та скрізь позиціонує себе як колектив, відкритий до інноваційних міждисциплінарних проектів, що задіюють паралельно кілька сенсорних рівнів чуття.

Приміром, загадаємо Концерт-дійство «Порожні п'єдестали» (2018), назва якого походить від однойменної музичної п'єси Максима Коломійця для флейти, кларнету, віолончелі та фортепіано. Остання, перебуваючи в оточенні інших камерних творів сучасних молодих композиторів (Денис Бочаров, Володимир Горлінський, Дмитро Радзецький, Яна Шлябанська), стала у концептуальному плані художньою домінантою усього проекту, який

мав на меті у візуально-акустичний спосіб передати образні уявлення про окремі елементи навколишнього культурного ландшафту.

Йдеться про бажання музикантів «ENT» винайти або підібрати такі аналоги звукової матерії, що могли б створити інтермедіальне відображення деяких пластичних об'ємних форм і зональних явищ, які повсякчас оточують людину в її матеріальному світі. А саме, скульптури та інших фрагментів просторового рельєфу. Безперечно, віддзеркалення матеріальної реальності у подібних звуко-символічних формах є лише ілюзорною, образно-чуттєвою візією, що відповідно підкреслюється і самою назвою проекту – «Порожні п'єдестали», яка має дещо абсурдистське забарвлення.

Тут варто нагадати твердження В. Москаленка про те, що будь-який музичний твір (так само, як і будь-який виконавський проект, за нашим міркуванням) – це «самостійна інтонаційна концепція, яка розкривається в суспільній художній практиці і виявляється як ціле у діалектичному сполученні рухомої інваріантної основи та потенційної безмежності індивідуальних або колективно-усуспільнених її інтерпретацій» [221, с. 9].

Тому, як нам видається, незважаючи на можливу багатоваріантність слухацької інтерпретації концепції проекту, що може виникати у дзеркалі індивідуального бачення і сприйматися як ексцентрична спроба відобразити «ніщо» (приміром, віднайти у «порожньому місці» якийсь сенс, видати тривіальне за прекрасне, примиритися з банальним тощо), глибинні смислові вісі основного задуму авторів цього проекту перебувають поза межами сатирично-абсурдистських інтенцій. Скоріше, витлумачити даний проект можна як такий, що знаходиться у інтермедіальній площині свого ідейного підґрунтя, з одного боку, та безпосереднього виконавсько-художнього втілення, – з іншого.

До того ж, не випадково у підзаголовку проекту «Порожні п'єдестали» зазначається, що він є «концертом-дійством», оскільки тут, окрім музичних партій, є прописаною й екстрамузична «партія». Остання передбачає наявність супроводжуючої театралізованої дії із залученням додаткового

реквізиту у виконанні одного з музикантів «ENT», який перебирає на себе акторське амплуа і, оперуючи певними предметами, унаочнює драматургічну лінію всього сценічного дійства за допомоги візуально-кінесичних модусів артистичної техніки.

Як наслідок, за своїм семіотичним і смисловим навантаженням ця позаінструментальна партія стає рівнозначною ансамблевою часткою, що вкупі з інструменталістами утворює сумісне кількісно-органологічне та художньо-естетичне ціле ансамблю у складі: гобой (Максим Коломієць), кларнет / бас-кларнет (Артем Шестовський), валторна (Сергій Логінов), контрабас (Назарій Стець), фортепіано (Марія Александрова), предмети (Дмитро Радзецький).

Завдяки такому «сплаву» засобів музичної виразності та візуальної експресії ансамблістами моделюються просторові та пластичні враження. Прямуючи за ними, на наше переконання, можна простежити не тільки за мінливо-витонченим балансуванням зображального і виражального та відчуті статику і динаміку художнього матеріалу неспоріднених видів мистецтв. Але й, крім того, стає можливим осягнути статику й динаміку внутрішньої природи живої та неживої матерії, загалом. Оскільки об'єкти і форми останньої лише на перший погляд видаються непорушними (скажімо, скульптура або елементи рельєфу земної поверхні), але насправді є сповненими «живого» руху (приміром, сучасна кінетична скульптура, яка поєднує рухомі та нерухомі елементи своєї конструкції та здатна передавати реальні антистатичні ефекти тощо).

Аналізуючи надалі концертні програми українських ансамблів, вияви принципів медіальної транспозиції знаходимо також у творчості дуету Назарія Стеця та Костянтина Товстухи (контрабас – фортепіано). За словами останнього, «головний сенс виконання – це перетворення» [250, с. 1]. І саме до міжмовних транспозицій як художньо-семіотичного «перетворення» вдалися артисти у ході моделювання концептуальної візії проекту

«Астероїди на фресці», що був реалізований в рамках «Kyiv Music Fest» (зала Національної спілки композиторів України, 08.10.2019 р.).

Ансамблістами тут була надана музична інтерпретація низки інтермедіальних образів, зокрема і на кіно-музичну тематику. Безсумнівно, втіленню цієї задачі значно посприяв підбір репертуару, що у різних ракурсах висвічував ідею перехрещення статичних і динамічних музично-візуальних «віддзеркалень»: світло-кольорових, музично-живописних, музично-кінематографічних (музичні твори Самюеля Андрєєва, Віталія Вишинського, Ярослава Верещагіна та Олександра Щетинського).

Серед іншого, особливу увагу звернемо на виконання дуєтом ансамблевого опусу «Сім миттєвих кадрів» для контрабасу і фортепіано Олександра Щетинського (2005). Ці сім мініатюр вмістили в себе музичні відображення різних кіноформ екранної культури, що стрімко змінювали один одного, підкреслюючи кліповість сучасного мислення («Таємнича мрія», «Це нав'язливе нагадування», «...як бджола», «Нерівне вимовляння», «Стимуляція зірки», «Вниз по шосе», «Розслаблення»). Певна річ, це вимагало від виконавців психоемоційної та технічної пластичності, адже задача вмістити в сімох мікро-епізодах цілий світ кіномистецтва, – від романтичної комедії до лінчівського саспенсу, потребувала концентрації неабияких артистичних зусиль. Як зізнається Н. Стець, перед дуєтом постав «серйозний челендж мобілізуватися на кожну частину і швидко перемикатися з одного характеру на інший так, щоб це було переконливо з першої ноти, і щоб слухач зрозумів: “так, цей кадр закінчився, почався кадр номер 2”. Щоби, зрештою, донести до слухача ідею цих сімох кадрів» [250, с. 1].

За нашим міркуванням, саме в цьому і вбачається інтермедіальність виконавсько-інтерпретаторського моделювання як даної окремої композиції, так і усього проекту в цілому, що сформувався на ґрунті ідеї сублімінального повідомлення, яка знаходить тут своє якнайповніше розкриття. Адже у кожному з цих музичних скетчів криється прихований меседж, що несе

виконавську рефлексію на віртуальні образи і сцени з неіснуючих кінофільмів.

Таким чином, завдяки багатому звуко-зображальному потенціалу музичної мови, створюється ефект «25-го кадру», що працює на відображення явного та імплантацію прихованого змісту. В результаті, на свідомому рівні повідомлення сприймається як музичне, в той час як позасвідомо, в межах певного діапазону індивідуальних асоціацій, в уяві слухача виникають візуальні картини. Останні, скеровані програмними назвами «кадрів»-мініатюр та стимульовані зовнішньо-театральною артистичністю дуету, набирають все більш реалістичних обрисів. В цьому й полягає головний перцептивний ефект медіальної транспозиції – створення ілюзії художньо-семіотичної міжвидової еквівалентності.

Зазначимо, що схожий художній принцип раніше вже був використаний цими ж ансамблістами, але у складі учасників колективу «Sed Contra Ensemble» – флейта (Сергій Вілка), контрабас (Назарій Стець), фортепіано (Костянтин Товстуха).

Йдеться про концертну програму «Instant shots» («Миттєві кадри»), де ідея фото- або кіно-музичного паралелізму також отримала своє відображення (Дім «Майстер Клас», 23.05.2018 р.). Тут перед музикантами постала задача: «відтворити максимум смислів у мінімумі звучань» [269, с. 1], вирішення якої артисти побачили в об'єднанні низки невеликих камерно-інструментальних опусів різних авторів ХХ – початку ХХІ століть на основі монтажного способу художнього мислення. У такий спосіб «Sed Contra Ensemble» прагнули закарбувати деякі ціннісні музичні миттєвості, підкреслити їх швидкоплинність та стилістичну мінливість. Необхідно було ніби «вихопити» з калейдоскопу наявних мистецьких явищ, течій, напрямів і творів зазначеного періоду кілька характерних «скріншотів» зі знакових композицій Олів'є Мессіана, Елліота Картера, Дьйордя Куртага, Тепло Хауга-Ахо, Євгенія Іршаї та ін.

Як бачимо, ця ідея фрагментації і фіксації музичного часу в «стоп-кадрах» з їх подальшим зіставленням набула свого продовження і поглиблення у проекті «Астероїди на фресці». В останньому знайшов своє відображення не тільки монтажний спосіб мислення, але й феномен *адаптивного транскодування* як аудіальної інтерпретації зображальних ефектів, коли художньо-семіотична інформація одного виду мистецтва викладається в іншій формі та мовою іншого виду мистецтва.

Разом із зазначеними вище прикладами подвійних медіальних кореляцій, які здебільшого презентують своєрідні музичні рефлексії на теми, образи, витвори інших видів мистецтв (музика – живопис, музика – скульптура, музика – кіно та ін.), варто вказати на наявність у творчому доробку українських ансамблістів мультискладових, з семіотичного погляду, проектів. Залежно від свого концептуально-стилістичного «навантаження» вони передбачають не тільки деталізовану розробку, узгодження всіх мовних компонентів та вичерпно точне дотримання визначеного сценарію, але й нерідко спонукають ансамблістів до опанування мистецтва акторського перевтілення задля дії від імені певного літературного персонажу.

Серед таких виконавсько-режисерських ініціатив, де вповні задіяні акторсько-театральні модуси артистичної техніки, згадаємо, до прикладу, Саунд-віжн-перформанс у трьох проекціях «Я подарю тебе Луну: 118 островів Венеції». Даний проект був створений ансамблем «Duo Violoncellissimo» (Ольга Веселіна та Вадим Ларчіков) і протягом 2014–2016 років оприлюднювався на різних сценічних майданчиках окремих міст України та за кордоном – від центрів сучасних мистецтв, музичних коледжів до арт-кафе.

Сама назва вказаного проекту одразу «передвіщає» інтермедіальну специфіку майбутньої музично-художньої дії та скеровує фантазію публіки до очікування синтезованих, мультисенсорних аудіо-візуальних, зокрема і видовищно-театральних, вражень. Однак, якнайповніше ідейну підоснову

створення цього концерту-перформансу розкриває його художній керівник В. Ларчіков у авторському есеї:

«...Венеція – місто 118 островів, 150 каналів, гондол із закоханими і 400 мостів, включаючи Міст Зітхань – о ні, не зітхань закоханих, а сумних зітхань засуджених, які, проходячи ним під вартою з Палацу дожів у будівлю в'язниці, востаннє кидали погляд на Венецію. Місто “авангардистів бароко” триста років тому і оазис майже вічного (який все ж таки повільно, але невблаганно руйнується) бароко сьогодення. Проте не прямолінійні “контрасти” є предметом нашого арт-дайвінгу в презентованому перформансі. Набагато цікавішим нам, разом зі співавторами – композиторами і відео-художниками, здається занурення в проєкції внутрішнього “аналізу європейського часу”, в припливи–відливи людської свідомості та підсвідомості від самого раннього дитинства (у «Проекції 3» використані абстрактно-графічні полотна, намальовані дитиною молодше двох років) і до межі переходу в інший світ. Від Місяця до самих околиць. Вічний дуалізм абстрактного і реального, любові (= Буття) і небуття, “болісного нетерпіння” віолончельного тембру й аристократичної прянощі тембру унікальної барокової віоли да гамба. Проекції на нескінченну Множинність» [182].

Ця ідейна концепція, що в передмові доповнена ще й фрагментами з літературного доробку Осипа Мандельштама та Сергія Жадана, не випадково нами наведена практично у повному обсязі. Оскільки вона є наочним свідченням ретельного осмислення (і, більш того, літературно-стилістичного опрацювання) музикантами ідейно-концептуальних основ власних творчих проєктів та, найголовніше, висвітлює внутрішні імпульси та міжмистецькі аспекти логіки, естетики і семіології творчого процесу в сучасному виконавському камерно-інструментальному мистецтві.

Разом з тим, тут наголошується на важливості для музикантів співавторського внеску. Адже, як видно з даного синопсису, основна увага артистів концентрується не стільки на процесі виконавського відтворення,

скільки на формах співавторського творення нової художньо-семіотичної цілісності (у даному випадку йдеться, здебільшого, не про реальне спілкування зі співавторами, а умовне – темпорально-дистанційне, позачасове). Безсумнівно, унаочнені таким вербальним чином режисерсько-генеруючі інтенції музикантів «Duo Violoncellissimo» декларують їх мистецьку позицію, а безпосереднє практичне втілення даного проекту підносить їх виконавське амплуа до горизонтів між мистецького та загальнопрофесійного універсалізму в творчості.

Так, за задумом дуету «Violoncellissimo», три частини-«проекції» перформансу (а саме, проекції: № 1 «Венеція», № 2 «Подари мне Луну», № 3 «Множество I») об'єднують докупі віддалені у хронопросторі композиції. При цьому бароково-класичний музично-семіотичний осередок Проекції #2 з творів Джона Хінгстона, Антоніо Вівальді, Йогана С. Баха та Йозефа Гайдна аркоподібним чином оточується авангардними п'єсами «шістдесятих» (XX ст.) композитора Романа Хаубеншток-Раматі та опусами початку ХХІ століття Зігмунда Краузе й Алли Загайкевич.

Виконання творів згаданих авторів у визначені моменти сценарію супроводжується декламацією ансамблістами фрагментів з казкової історії-притчі «Подари мне Луну» Роксани Марі Гальє про кохання віолончеліста Марчелло та юної Коломбіни. До того ж, ця музично-літературна основа «підтримується» відео-рядом та урізноманітнюється демонстрацією малюнків венеційських масок (прикріплених на звороті пюпітрів), а також грою на кастаньєтах, костюмованим перевтіленням у образи венеційського карнавалу, відповідною жестово-соматичною експресією.

Відтак, виконання цієї мультисеміотичної композиції вимагає від інструменталістів комплексного задіяння як музичних, так і екстрамузичних модусів виконавської техніки у доволі складних – не змінно-почергових, а нашарованих комбінаціях. Полімодальні аспекти зовнішньої (технологічні, мовно-стилістичні) та внутрішньої (психофізичні, емоційні) виконавської вправності слугують створенню, одночасно, як музичних, так і літературно-

сценічних образів. Тож, вони потребують особливої (до того ж, невимушеної) технічної та психоемоційної координації – з одного боку, музичної моторики, загальної пластики тіла, вміння працювати з реквізитом, майстерності художнього слова (постановка голосу, виразної дикції), а з іншого, – багатой уяви, цупкої пам'яті, швидкості емоційної реакції, здатності до акторської імпровізації та сценічного перевтілення.

Внаслідок збереження основної музичної лінії як медіа-домінанти та на тлі перманентної переакцентуації уваги публіки на інші художньо-виражальні модуси – вербальні, візуальні (відео, графіка), театральнокінесичні, стає очевидним, що подібні програми не можна сприймати частинами, блоками. Адже в основі їх моделювання закладені загальні принципи і стратегії творення художньої композиції. З конструктивно-семіотичної точки зору – це єдиний текст, цілісна «макро-композиція» або цілісна вистава нового естетичного типу, структурована за принципами динамічних, драматургічних, стилістичних взаємозв'язків і тяжінь між музичними номерами, екстрамузичними «коментарями» та його персонажами / учасниками.

Серед іншого, не можемо оминати увагою ще один авторський мультимедійний проект «Duo Violoncellissimo», яким ансамблісти завершували свій 20-й ювілейний творчий сезон (Одеса, 27 травня 2015 р.). Йдеться про проект «Час збирати скарби: містерії Кліо та Евтерпи», що позиціонувався музикантами як «арт-симбіоз музики, слова та збройового мистецтва» і був реалізований у стінах Кафедрального лютеранського собору Святого Павла в рамках серії «Вечори камерної музики у Кірсі».

У цьому зв'язку одразу виникає питання, яке ж художньо-концептуальне підґрунтя може складати основу подібного арт-симбіозу і до чого тут зброя? Яким чином вона, взагалі, потрапляє у високодуховне «оточення» музичного та храмового простору? Щодо відповіді на це питання, тут (як і в попередньому проекті) слухачам стає за підмогу есей художнього керівника ансамблю, який унаочнює творчі інтенції дуету та

розкриває їх основну мету – «виявити несподіваний ефект мета-резонансу духовної та матеріальної культур» [115, с. 1].

Як відомо, первісними історичними праобразами усієї групи духових та струнних інструментів (зокрема таких різновидів: струнно-смичкових, струнно-щипкових та струнних ударно-клавішних) стали тятива з мисливського луку та роги і кістки впольованих звірів, що «відкрили» світу свою здатність звучати. Надалі, з розвитком матеріально-духовної культури людства зброя, так само як і музичні інструменти, значно еволюціонували, до того ж, не тільки в аспекті технологічно-функціонального вдосконалення. Істотно змінився й характер сприйняття їх первинного призначення і сфери застосування, адже особливо рідкісні, старовинні (зокрема, коштовно-декоровані) екземпляри стали визнаватися як високохудожні мистецькі витвори, цінний національно-історичний скарб, а отже, предмет наукового вивчення, музейного експонування та захопленого милування поціновувачів. Поряд з цим, якщо згадати відому приказку про те, що слово іноді буває гостріше за зброю і може завдавати не менш болючі удари, стає очевидним, що у мистецтві майстерного володіння зброєю та словом також можна віднайти спільне метафізичне підґрунтя [див. докладніше: там само].

Саме тому, прокладена «Duo Violoncellissimo» надзвичайно витончена інтермедіальна паралель між музичним, словесним та збройовим мистецтвом виявляється цікавою інтелектуально-концептуальною знахідкою або, навіть, для декого загадкою, що провокує допитливу аудиторію на філософські роздуми щодо подібних вербальних та предметно-візуальних «інтервенцій» у внутрішній світ музики. Тому невичерпні ідеї проекту повсякчас отримують новий розвиток і, відповідно, щоразу потребують нового «прочитання» у композиторському, виконавському, слухацькому, науковому та арт-критичному способі сприйняття і осмислення художньо-естетичної інформації.

Водночас, проект «Час збирати скарби: містерії Клію та Евтерпи» захоплює не тільки своїм оригінальним синопсисом, але й тими семіотико-

виражальними ресурсами, що були залучені дуєтом у його художньо-виконавській реалізації. Зокрема, щодо зовнішнього оформлення семіотичного простору мистецької комунікації варто зазначити, що однією з важливих ланок у побудові загальної художньо-естетичної цілісності даного проекту виступила саме зброя. Задля цього в лютеранській кірсі була спеціально розгорнута експозиція зразків авторської зброї з колекції Віталія Шлайфера – засновника Музею історії зброї (м. Запоріжжя), який став ніби «віртуальним» співавтором проекту і не тільки в означеній іпостасі.

Як ми знаємо, В. Шлайфер залишив відбиток в новітній історії України як багатосторонньо обдарована постать. Його спадщина охоплює не тільки сферу виставкової діяльності, наукового дослідження історії зброї та її колекціонування (від доби середнього палеоліту до ХХ століття), але й включає художньо-літературний доробок. Відтак, фрагменти монологів персонажів з його повісті «Амазонки на Хортиці» (2012) та роману «Час збирати скарби» (2012) стали основою вербально-літературної «партитури» проекту, яка вмотивувала необхідність персонажного мислення і, тим самим, перетворила музикантів на дійових осіб – «Хранителя» (або «Намісника Клію», музи історії) та «Свідка». Дані образи-персонажі, за задумом «Duo Violoncellissimo», вступали в уявну «містеріальну філософську дуель» [там само] з виконуваними музичними творами.

До слова, останні були ретельно підібрані та тематично резонували із загальною семантикою даного проекту. Серед них такі сучасні композиції для віолончельного дуєту, як: «Шабля» Йоанни Степальської-Спікс (назва твору мовою оригіналу – «Säbel», 2001), «Ступиця колеса» Анни Ерікссон («Navkapsel», 2007), «Минуле. Теперішнє. Вічне» Мерзіє Халітової (2013). Разом з тим, ряд інших номерів барокової (Джон Хінгстон) і класичної музики (Йозеф Гайдн), зокрема і камерно-вокальної у виконанні запрошеного дитячого дуєту (Марія Терещенко – Єлизавета Веселіна-Ларчікова), забезпечували історико-стильове розгортання «стріли часу» у зворотному

напрямку: від сучасності до музичної давнини, що створювало контрастно-діалогічні позачасові вісі.

За такого інтермедіального способу формування сумісної програмно-естетичної та художньо-семіотичної «конструкції» даного проекту, слухачі і глядачі мимовільно поринали в атмосферу своєрідної ретроспективної подорожі культурно-історичними епохами – від сьогодення аж до міфологічних часів Кліо та Евтерпи. Ба, більше, завдяки продуманій концепції проекту, вдалому зовнішньо-естетичному оформленню та філігранній полімодальній техніці виконання, артистам «Duo Violoncellissimo» вдалося не тільки занурити аудиторію у вир мерехтливого калейдоскопу змінюючих одне одного явищ, подій, технік, видів мистецтв, творів, імен, масок-образів, міфічних персонажів. Але, найголовніше, – акцентувати не на формально-історичному, а на глибинно-сутнісному зв'язку артефактів світової матеріальної та нематеріальної культури – зброї, музики, художньої літератури, ігрового мистецтва, що проявляється у спільному потенціалі дії їх семантичних функцій – загострювати увагу, актуалізувати внутрішні задуми, оголювати проблемні, вразливі зони, завдавати ударів, перебувати на вістрі атаки тощо.

Зазначена насиченість подібних виконавських проектів різновидовими мультисенсорними пластами мистецької творчості, безумовно, привертає увагу аудиторії, адже впливає на формування нових і перспективних поліхудожніх, полікодових та полісемантичних структур. Вони утворюють діалогічно-комунікативний «синтез-fusion» (О. Афоніна) простір мистецької реальності сьогодення та потребують адекватного культур-герменевтичного прочитання. Оскільки «тільки осмислений текст стає фактом культури» [129, с. 59], тобто, тим «фактом, що відбувся» [221, с. 2].

Водночас варто відмітити, що в архітектоніці виконавських проектів з універсальною семіотикою знаходимо не тільки відображення розглянутих вище принципів медіального синтезу і транспозиції, але й медіальної синергії.

У цьому зв'язку згадаємо, приміром, поліхудожній виконавський проект українського колективу «Ukho Ensemble» під назвою «String Theory: Ferneyhough, Finnisy, Xenakis, Huber, Mahnkopf». Згідно з інформацією афіші, він позиціонувався ансамблістами як своєрідна «виставка звуку та виставка світла» (Київ, арт-простір «Plivka», 23.12.2017 р.). У порівнянні з іншими подібними музичними «шоу» із застосуванням світло-динамічного дизайну, унікальна відмінність саме цього проекту, на нашу думку, полягає в тому, що тут було застосовано принцип кодування семіотичних структур одного медіа, засобами іншого, тобто, принцип медіальної синергії.

Так, відповідно задуму артистів, до камерно-інструментальної програми було включено оригінальний світло-візуальний ряд, що спеціально створювався групою розробників «Black box» задля моделювання синестезійного ефекту – суміщення звукових та світлових «хвиль». Йдеться про камерно-інструментальну композицію Майкла Фіннісі «Above Earth's shadow» (укр. – «Над тінню Землі») для скрипки і ансамблю (1985 р.), де за основу написання світлової «партії» стробоскопів стала партія скрипки. І, якщо присутність феномену внутрішньо-індивідуального «кольорового слуху», зазвичай, позасвідомо скеровує композиторів-синестетів до обрання того чи іншого тонально-гармонійного плану композиції, що відповідає певній гаммі кольорових образів звуків або тональностей (приміром, звук «до» асоціюється з червоним кольором, «ре» – з жовтим або помаранчевим і т.д.), то у даному виконавському проекті – навпаки. Світловий ряд було наперед запрограмовано за допомоги однієї зі схем музично-кольорових «еквівалентів» у відповідності зі звуками тексту скрипкової партії.

Як коментує кураторка колективу Саша Андрусік «ми намагаємося знаходити або винаходити якісь історії навкруги нової музики, підтримувати наративний ряд <...> а, з точки зору візуального, працюємо з надсучасною формою» [21, с. 1]. Тож, очевидно, що у такий спосіб артисти «Ukho Ensemble» мали на меті створити не мимовільний, а спеціально змодельований інтермедіальний ефект світло-акустичної синергії, що надав, з

одного боку, певної візуальної «семантики» мелодії скрипки, в той час як з іншого боку, – цілий спектр кольорів отримав свій власний імпліцитний звуковий «код». На нашу думку, таким неординарним конструктивно-смысловим рішенням з «перехрещення» струменів світла зі звуковими «струменями» струнної музики артисти «Ukho Ensemble» воліли передати відчуття світло-музичної гармонії у піфагорійському розумінні ультракосмічних вібрацій «небесних сфер».

Відтак, інтермедіальний проект «String Theory» неначе на практиці підтвердив експериментальну теорію квантових струн у будові матерії та алегорично довів, що глибинна природа світлових та музичних обертонів має ідентичну природу.

У контексті загальної концепції нашого дослідження важливо підкреслити також те, що, за результатами аналізу даного і попередніх проектів, стає очевидним, що інтермедіальність як один із семіотичних вимірів художньої культури насправді може себе проявляти на значно глибшому рівні, ніж здається на перший погляд. Зазначене вище означає, що проєкція теорії, естетики і практики інтермедіальності – зокрема, у вимірах медіального синтезу, транспозиції та навіть синергії, – можлива не тільки на окремі твори музичного мистецтва, але й на масштабні, у т.ч. макропросторові, концертні проєкти, що генеруються сучасними українськими митцями. Це розкриває значний евристичний потенціал інтермедіальної стратегії творення, спрямований в майбутнє музики і камерно-інструментальної також.

З огляду на це, варто окремо наголосити на появі в практиці української камерно-інструментальної творчості надмасштабних мультисеміотичних виконавських проєктів. Вони вимагають від музикантів-інструменталістів створення особливого комунікативно-ігрового простору, що нерідко потребує додаткових художньо-виражальних та режисерсько-організаційних (нерідко співавторських) зусиль з його естетизації.

У цьому зв'язку велике зацікавлення з наукової та художньо-естетичної точки зору викликають такі інтермедіальні проекти ансамблю «Nostri Temporis», як «ЗвукоІзоляція – I» та «ЗвукоІзоляція – II: outside». Обидва були реалізовані на території полишеного заводу «Ізоляція» (м. Донецьк, 2011, 2012 рр., відповідно).

Тут, протягом 2010–2014 років, функціонував некомерційний арт-фонд з однойменною назвою – «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив», який опікувався підтримкою всеукраїнських та міжнародних культурно-освітніх програм, однак у зв'язку з бойовими діями на Донбасі вимушений був терміново евакуюватися з незначною частиною урятованого майна та художніх експонатів до Києва (директорка і засновниця фонду – Любов Михайлова). Саме за сприяння цього арт-фонду, тільки на початкових етапах його діяльності у Донецьку, було зорганізовано біля 20-ти культурно-мистецьких заходів. Серед них і вищезгадані проекти «ENT», які були об'єднані спільною ідеєю проектування нових мистецьких форм і «звукових ландшафтів» (Р. Шафер) сьогодення і майбутнього.

За нашими спостереженнями, проекти «ЗвукоІзоляція – I та II» демонструють оригінальне поєднання аудіовізуальної та індустріально-урбаністичної культури, естетики художнього мистецтва і техніцизму, динаміки звуко-світло-візуальних «хвиль» та статички промислових об'єктів. Крім того, другий проект – «ЗвукоІзоляція – II: outside», що розглядався як продовження першого, хоча і залишився «в ізоляції» промзони, однак розширив просторово-семіотичні горизонти останньої та вийшов за межі заводського цеху № 2 у зовнішній простір розмаїтих промислових локацій. Тут, публіці було запропоновано взяти участь у своєрідному квесті – дістатися до основної «зали» лабіринтами звуку, візуальних інсталяцій та заводських галерей, рухаючись інтуїтивно, іноді навмання за певними «дороговказами»: аудіальними сигналами (які, подекуди, то з'являлися, то щезали), грою світла й тіні, спеціальними об'єктно-предметними

орієнтирами та архітектурними «маяками» (такими як, приміром, заводська башта).

Завдяки абстрактній динамічній пластиці відео-дизайну (Мирослав Вайда – співавтор проекту у частині його візуального оформлення) індустриальні будівлі та приміщення немовби оживали і видозмінювалися, звільняючись від «тягаря» свого первинного призначення та набуваючи нового естетико-символічного значення. Відтак, матеріально-просторове «тіло» «ЗвукоІзоляції» неначе перебувало в постійній трансформації.

Так само і музична складова проекту демонструвала намагання занурити слухачів у іншу звукову реальність, адже звучання академічних музичних інструментів, в буквальному сенсі, поєднувалося зі звучанням частин заводських конструкцій, т. зв. «музикою промислових верстатів» [див.: 36]. До того ж, за принципом іконної композиції, увесь звуковий універсум матеріалу, що розгортався в основній частині проекту, був «зібраний воедино» на початку та наприкінці у протяжний кластер (що асоціювався із заводським гудком). Таким чином, музична архітектоніка усєї композиції розкривалася неначе одномоментно у симбіозі всіх її складових – була надана як іконічний знак, що охоплює весь образ відразу.

Так, наприклад, спеціально написані для «ЗвукоІзоляції– І» композиції Богдана Сегіна («Інтродукція. Інтервенція»), Олексія Шмурака («Крихкість») та Максима Коломійця («Холодне полум'я») презентували мікс полярних музичних стилів і технік письма (класика, авангард, джаз, панк), звуків інструментальної та конкретної музики (шум, скрегіт, звуки природи), свого та чужого музичного матеріалу (цитат і алюзій на фрагменти з фортепіанних концертів В. А. Моцарта, творів Яніса Ксенакіса та Гельмута Лахенмана).

Подібні експерименти О. Шмурак, один з вищевказаних авторів (які одночасно сполучали композиторське амплуа з музично-виконавським, як учасники ансамблю «Nostrī Temporis») прокоментував так: «Моя частина називається “Крихкість”, де я встановив задачу продемонструвати крихкість і гнучкість зміни різних тембрів, шарів та, навіть, крихкість сприйняття.

Тільки-но слухач починає до чогось звикати, як враз цей матеріал руйнується і надходить новий» [див.: 36]. Очевидно, що оприлюднені ідейні стимули й обумовили доволі еkleктичну добірку задіяних тут семіотичних ресурсів – екстраординарного, неконвенційного поєднання «усього з усім», що місцями створює ефект безладного нагромадження звуку, враження апофеозу звукового натиску і, навіть, деструкції.

Відтак, якщо звернутися до питання виконавсько-технічної реалізації цього різнопланового за своєю стилістикою матеріалу, він безперечно вимагав від ансамблістів використання як традиційної, так і нетрадиційної виконавської техніки (зокрема, перкусійного звуковидобування по поверхні заводських металевих конструкцій), а також полімодального артистизму та імпровізаційного хисту (шепіт, крик, перевдягання, скульптурування тіла, сценічний рух, застосування реквізиту тощо).

Водночас, варто зазначити, що суміщення музичних та позамузичних елементів, як і загальний хід розгортання всієї мультимедійної вистави піддавався ретельній координації (так само як процес виробництва, зазвичай, є високоорганізованим). Тому, насправді, цей, здавалося, б суцільний звуковий хаос був максимально раціоналізованим і вкладався у визначену структурну (подекуди, алеаторичну) сітку. Остання охоплювала найдрібніші деталі пропонованого публіці видовища, де музика поєднувалася у медіальному синтезі з візуальними технологіями та, зважаючи на їх обопільне включення до індустріально-просторового контексту, наштовхувала аудиторію на певні роздуми.

Так, зрештою, який він, «дух» енергетизму і технологізму сучасності – конструктивний чи деструктивний? Хто у дійсності керує – людина технікою (машиною) або навпаки? Яким чином сучасні технології (промислові, соціальні, інформаційні, зокрема і мистецькі) впливають на суспільство, колективну та індивідуальну свідомість, людську психіку? В якому оточенні ми сьогодні перебуваємо – естетики технологічної краси або потворності?

Саме над цими проблемними питаннями, на нашу думку, запропонував учергове замислитися своїй аудиторії «Ensemble Nostri Temporis». Як бачимо на прикладі проектів «ЗвукоІзоляція I та II», креативність виконавців, що була розповсюджена і на зовнішній семіотико-просторовий аспект інновацій, зробила останній не менш вагомою у концептуально-смысловому значенні складовою, ніж внутрішня аудіовізуальна дія. Відтак, реалізація подібних багатокомпонентних і поліфункціональних з композиційно-семіотичного та техніко-виконавського погляду макропросторових проектів, виводить їх авторів–виконавців на більш високий рівень розкриття як полімодальних артистичних, так і режисерсько-організаційних здібностей, що можна розглядати як прояви «виконавської інтермедіальності» [405, с. 29].

Поряд зі створенням концептуальних концертних програм, інтермедіальність як вияв художнього універсалізму в постмодерній естетиці знаходить своє втілення також і в межах макропросторових фестивальних проектів, що генеруються українськими митцями.

Як приклад, наведемо Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Two days and two nights of new music» (скорочено, «2D2N»), до організації якого протягом багатьох років мають безпосередню причетність, зокрема, і музиканти фортепіанного дуету «Senza Sforzando» – подружжя Олександра та Марини Перепелиць. «Щороку ми створюємо неповторний 48-годинний витвір синтетичного мистецтва. Нові властивості композиторської поетики, такі як гіпертекстова реальність, занурена в масову свідомість, інтенсивність, швидкість руху і вираження інформаційних потоків за одиницю часу, зміна культурного коду – все це має місце в нашому фестивалі» [1].

Передують відкриттю фестивалю т. зв. «Концерти-Прелюдії». В загальній структурній сітці денні «Концерт-Гранд-Сцени» чергуються з нічними «Концерт-Фойє-Сценами», всередині яких містяться різноманітні блоки номерів – «Соло-Соліссімо», «Дуель-Дуети», «Трансфер-Фантазії» та «Антракт-Фантазії». Завдяки такій чіткій але, водночас, гнучкій конструктивній моделі, що передбачає збереження основної концептуальної

лінії (музичної) та можливість переакцентуації на ті чи інші напрями аудіовізуального мистецтва, «тіло» фестивалю постійно трансформується. У зв'язку з цим, семантична багатозначність ідеї фестивалю «2D2N» не вичерпується звичним мистецько-демонстраційним акцентом.

Крім того, на наше переконання, на художньо-естетичну цілісність фестивалю впливає наявність інтермедіального виміру його моделювання за загальною логікою створення художньої композиції. Йдеться про вирішальну роль принципу медіальної синергії, що проявляється у способі побудови всієї перформативної музично–виконавсько–мультимедійної концепції «2D2N» на кшталт розвитку музичної форми. Спостерігаємо послідовне розташування фестивальних розділів і номерів згідно типових статичних і динамічних планів-схем музичних конструкцій, де існують вступна, експозиційна, розробкова, кульмінаційна, фінальна частини, головні та побічні партії тощо.

Тому, фестиваль «2D2N», що твориться і розгортається в часі і просторі за законами композиторського мислення дійсно можна вважати «носієм всього нового як за формою, так і за змістом» [1]. Оскільки окремі фестивальні номери, хоча й можливо, але недоцільно сприймати фрагментарно, поза контекстом, адже їх компонування не є випадковим, а слугує втіленню генерального змісту всієї фестивальної «композиції».

З огляду на це, відмітимо глибинний потенціал стратегії інтермедіальності, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть розповсюджується як на окремі твори, так і на масштабні концертно-фестивальні проекти. Відтак, постійна динамізація процесів знаково-символічної, інтермедіальної взаємодії мистецтва і цифрових технологій у семіосфері культури, гібридне поєднання музичних та екстрамузичних семіотико-комунікативних модусів виконавського мовлення окреслює новий ступінь художньо-технологічного універсалізму у виконавському камерно-інструментальному мистецтві постмодерної доби, що закладає основи для його новітньої естетико-герменевтичної концепції.

Висновки до четвертого розділу

У розділі досліджено зміни «просторових кодів» (В. Чертов), що впливають на формування нової системи художньо-мистецької комунікації, специфіку музично-виконавської презентації та соціокультурну рецепцію творів камерно-інструментального мистецтва. Аналіз просторових моделей ансамблевої комунікації окреслюється наступними тенденціями: 1) побутування нормативних мізансценічних моделей ансамблевої взаємодії, що походить від традицій салонного і домашнього музикування у малих приміщеннях закритого типу – музичних вітальнях історичних резиденцій, музеях, камерних залах закладів культури; 2) виконання камерно-інструментальних творів у просторово-акустичному середовищі чинних або переобладнаних сакральних споруд; 3) музикування у великих концертних спорудах закритого типу – академічні сцени філармоній, палаців мистецтв, музичних академій; 4) концерти на відкритих майданчиках плерного типу; 5) виконання камерно-інструментальної музики у нетипових умовах – виробничі цехи, дискотечні клуби, шопінг-центри, підземні укриття та ін.

З'ясовано, що принципи зонування виконавсько-глядацького простору обумовлюють формування традиційних і нетрадиційних виконавсько-ігрових та рецептивних умов ансамблевої комунікації, що передбачають як пасивний, так і активний спосіб взаємодії зі слухацькою аудиторією. Наведені тенденції семіотизації, естетизації та окультурення топосфери ансамблевого музикування демонструють «пристосування» виконавства до амбівалентних класичних та аklasичних, елітарних і демократичних моделей мізансценічної організації та підкреслюють виконавську мобільність соціокультурного побутування камерно-інструментального ансамблю, поліфункціональну гнучкість його естетичних та комунікативних якостей.

З'ясовано, що художньо-естетичні засади творчості українських ансамблевих колективів орієнтовані на охоплення всієї музично-стильової палітри від бароко до постмодерну, відродження старовинних жанрів

камерно-інструментального ансамблю, оволодіння технікою гри на старовинних інструментах, утвердження традицій академічної класики, популяризацію сучасної ансамблевої музики із залученням нетрадиційного інструментарію, використання технологій мистецтва, звернення до імпровізаційної та експериментальної музики.

Аналіз різноманітних форм артистичної лексики українських ансамблів (традиційних, нетрадиційних, мануальних, позамануальних, музичних, екстрамузичних, мультиінструментальних, полімодальних) виявляє розширення поняття виконавсько-інтерпретаторського універсалізму, що охоплює як міжстильову, так і міжмистецьку сфери.

Доведено, що інтермедіальна стратегія творення мультисеміотичних композицій висуває додаткові вимоги щодо розширення артистичного потенціалу музикантів-інструменталістів. Спостерігається вихід за інтрамузичні межі артистичної техніки і жестово-соматичної експресії в інтервидову площину універсальної полімодальності виконавських якостей: музичних, вербально-вокальних (вербалізація, вокалізація, мелодекламація), паралінгвістичних (вигуки, дихання, зітхання, шипіння), кінесичних (жестових, мімічних, пантомімічних, дансантичних та ін.).

Комплексне задіяння музичних та екстрамузичних модусів артистичної лексики вимагає їх координації у зовнішніх (технологічні, мовно-стилістичні) та внутрішніх (психофізичні, емоційні) аспектах виконавської майстерності. Окрім музичного тексту, екстрамузичні компоненти (тексти або їх сегменти), що потрапляють до мультисеміотичного наративу, також потребують виконавської інтерпретації. Йдеться про здатність адекватно вирішувати проблеми ускладнення герменевтичних процедур осягнення полістилістичного та мультисеміотичного наративу з огляду на необхідність застосування принципів «змішаної» інтерпретації семіотики як музичної, так і позамузичної інформації в художньому тексті.

Синергія техніко-виконавських модусів різновидової природи викликає трансформації художньо-музичної ансамблевої техніки, що у її дотичності до

інтелектуальних процедур концептуалізації смислу та способів його виконавського оформлення в мовленнєві та герменевтичні «матриці», окреслює нові семіотико-комунікативні та естетико-герменевтичні виміри виконавського камерно-інструментального мистецтва України.

Висвітлено тяжіння українських ансамблістів до створення власного концептуального середовища шляхом реалізації інтермедіальних проєктів з універсальною семіотикою. Їх поява окреслює спрямованість музичної свідомості ансамблістів до обривів виконавсько-режисерської інтерпретації, що розглядається як акт творчого пошуку, самоусвідомлення, вихід за межі «вторинних» функцій виконавської діяльності у ширші, авторські контексти мистецької реальності.

Проведений аналіз виявляє різні інформаційно-змістові вектори таких концертних програм (музично-культурологічний, художньо-музичний, мистецько-медійний, видовищно-перформативний), що створюються з естетико-розважальною або просвітницькою метою. З'ясовано, що у процесі формування авторських проєктів, оригінальні камерно-інструментальні твори набувають переосмислення (у виконавських транскрипціях, ремікс-комбінаціях, попури-колажах), чергуються з алеаторико-імпровізаційними епізодами, перебувають у медіальній взаємодії з артефактами інших видів мистецтв (живопису, скульптури, літератури, фотографії, кіно, моди тощо).

Дослідження художньо-конструктивних засад моделювання виконавських проєктів виявляє аналогії з композиторськими стратегіями інтермедіального творення за принципами: медіального синтезу, медіальної транспозиції та медіальної синергії, що демонструє унікальний погляд ансамблістів на способи організації художньо-семіотичного простору мистецької комунікації та когнітивні механізми надання йому культурного смислу. Сполучення виконавського амплуа з арт-менеджментом, композиторською, музикознавчою, арт-критичною, науково-педагогічною, громадською діяльністю увиразнює загальнопрофесійні виміри універсалізму творчого мислення учасників вітчизняних ансамблевих колективів.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено теоретичне узагальнення та інноваційне вирішення проблем, пов'язаних з осмисленням семіології камерно-інструментального мистецтва з концептуалізацією інтертекстуальності та інтермедіальності як центральних її категорій та впровадженням концепції і типології музичної інтермедіальності до мистецтвознавчого дискурсу.

Відповідно до мети і завдань, результати дослідження семіології камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть дозволяють зробити наступні висновки:

1. Обґрунтовано метанауковий характер теоретико-методологічних засад культурсеміологічної парадигми сучасного мистецтвознавства, що виявляється у тяжінні до всебічного пізнання онтології, феноменології і герменевтики художнього буття на принципах міждисциплінарного розуміння культурологічного дискурсу в XXI столітті. Спостережено зміни в парадигмальних підходах мистецтвознавства, що збагачуються філософськими, естетичними, культурологічними, семіотичними, семіологічними концепціями, розширюючи предметний і семантичний простір наукової рефлексії.

Зазначено, що осягнення мовно-знакового і жанрово-стильового універсалізму постмодерної творчості як полілогічної «єдності розмаїтого» передбачає синтезування методологій і технологій гуманітарних досліджень, що звертаються до сфери музики – семіології мистецтва та музичної культурології. Доведено високе теоретичне і практичне значення осмислення камерно-інструментального мистецтва України у концептосфері музичної семіології.

Визначено теоретико-методологічні засади дослідження семіології камерно-інструментального мистецтва, що спираються на положення теорій інтертекстуальності та інтермедіальності, кінесики і проксеміки, мультимодальних студій, філософії та естетики музики, когнітивної

музикології та культурологічної герменевтики у їх дискурсивній єдності. Центральними категоріями семіології музичного мистецтва, як складової частини теорії культури, виступають інтертекстуальність та інтермедіальність, що мають загальнокультурологічне значення. Доведено, що семіологічний аналіз веде до розширення пізнавальних горизонтів осягнення історико-культурних, філософсько-естетичних, семіотичних, інтертекстуальних, інтермедіальних, полімодальних, комунікативних, герменевтичних, просторово-мізансценічних аспектів функціонування камерно-інструментального мистецтва в універсалістичних вимірах постмодерної культури.

2. Динаміка історичного розвитку українського камерно-інструментального мистецтва у розмаїтті його духовно-естетичних складових відображає культурну взаємодію спільноєвропейських та національних мовно-інтонаційних і жанрово-стильових традицій. Шлях історичного становлення та функціонування камерно-інструментального мистецтва в українському культурному просторі позначений синтезом творчих позицій східно- і західноєвропейських композиторсько-виконавських шкіл та впливами етнокультурних мовно-інтонаційних джерел і течій музичного авангарду. Національні здобутки камерно-інструментального мистецтва доповнюють картину загальноєвропейської музичної культури багатьма цінними, з точки зору художньо-семіотичного значення, ансамблевими зразками. В семіозисі української камерно-інструментальної музики на межі ХХ–ХХІ століть вони відкривають шлях до знаково-технологічної універсалізації композиторської і виконавської лексики та дискурсивної кристалізації семіотичної парадигми «постсучасної» музичної культури і мистецтва у їх семіотико-комунікативних та естетико-герменевтичних вимірах.

3. У процесі конкретизації дефініції «медіа» в аспекті медіальних властивостей музики з'ясовано, що її мовно-знаковий комплекс демонструє здатність до генерування, трансляції та інтерпретації багатой палітри

культурно-сміслових значень та широкого кола культурно-знакових кодів, а також передбачає наявність дієвого механізму обміну художньо-семіотичною інформацією у просторі культури. У контексті семіології мистецтва стає можливим обґрунтування медіальних властивостей музики. Спираючись на основи семіологічного розуміння природи музичних знаків, мови, мовлення і мислення в їх дискурсивній єдності у дослідженні доведено правомірність використання семіотичної та філософсько-культурологічної категорії «медіа» щодо музичного, зокрема і камерно-інструментального мистецтва. Із семіологічного ракурсу осмислення цієї проблематики, термін «медіа» застосовується щодо означення будь-якого носія інформації – знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції генерування, трансляції, інтерпретації та обміну семіотичною інформацією, зокрема, і між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв, а також художніх і нехудожніх знакових систем.

4. Згідно з проведеним семіологічним аналізом способів кодомовного структурування музичної матерії, в дисертації вперше презентована концепція інтермедіальних зв'язків у камерно-інструментальному мистецтві, що включає принципи медіального синтезу, транспозиції та синергії. Виокремлення останніх здійснено на основі дослідження мультисеміотичного та моносеміотичного, експліцитного та імпліцитного, координаційного та субординаційного способів функціонування у семіотичному просторі камерно-інструментальних композицій неспоріднених знакових кодів і стилістики мистецького та позамистецького походження. З огляду на це, в семіології концепт інтермедіальності тлумачиться як комунікативне та культурсеміотичне явище, що апелює до інтерсеміотичних комбінацій різних медіа у техніко-конструктивній та світоглядно-контекстуальній площинах їх взаємодії на засадах медіального синтезу, транспозиції та синергії.

В типології музичної інтермедіальності йдеться про:
1) мультисеміотичний спосіб вибудовування художньо-знакової цілісності, в

основу якого покладено принцип експліцитного медіального синтезу стилістико-технологічних і виражальних можливостей музики та інших медіа як довільного поєднання різних семіотичних рядів; 2) моносеміотичний спосіб, в основі якого: а) принцип імпліцитної медіальної транспозиції, що передбачає транскодування художньо-виражальних ознак і функцій інших медіа за допомоги семіотичних і семантичних можливостей музики; б) принцип медіальної синергії, що зумовлює можливість «перекодування» семіотики музичної інформації за допомоги будь-яких семіотичних кодів мистецьких і позамистецьких знаково-символічних систем.

Теоретико-методологічне значення запропонованої концепції інтермедіальності полягає у тому, що вона окреслює нові семіологічні напрями і критерії дослідження художньо-музичних артефактів та, екстрапольована на вивчення камерно-інструментального мистецтва, висвітлює медіальні перспективи його мовно-знакової еволюції. Концепція музичної інтермедіальності, разом з достатньо артикульованою в гуманітарному дискурсі теорією і типологією музичної інтертекстуальності, методологічно забезпечують адекватне розв'язання проблем дослідження процесів моделювання семіотичної та смислової художньо-естетичної цілісності творів камерно-інструментального мистецтва. Це засвідчує чіткі обриси універсалістичної семіологічної концепції, що об'єднує в систему кодомовного розмаїття інтертекстуальні (інтрасеміотичні) та інтермедіальні (інтерсеміотичні) мовно-знакові та ідейно-сміслові проєкції в культурі та мистецтві.

5. У ході дослідження інтертекстуальних та інтермедіальних стратегій композиторської творчості та, пов'язаної із цим поетики авторської художньо-музичної свідомості, було виявлено міжстильові, міжжанрові, міжавторські, міжтекстові, міжвидові зв'язки. Вони виникають у процесі моделювання камерно-інструментальних творів на інтрасеміотичному та інтерсеміотичному перетині знаково-символічних кодів і текстів культури. Їх багатосарові інтертекстуальні (автоінтертекстуальні) та інтермедіальні

проекції формують діахронічний / синхронічний зріз експліцитних / імпліцитних, комплементарних / антитетичних семіотико-змістових паралелей в ансамблевій музиці. Останні стають визначальним фактором активізації макродіалогу культур у гіпертекстовому просторі комунікації мовно-знакових кодів, культурно-мистецьких феноменів та творчих персоналій різних культурно-історичних та стильових епох, країн, регіонів, мистецьких шкіл і позамистецьких практик.

Підкреслено, що естетико-культурологічне значення інтертекстуальності полягає в уособленні пам'яті про культуру минулих стильових епох та вкоріненні зв'язку із мовно-інтонаційними традиціями у змісти і конотації ансамблевих творів та музично-естетичну свідомість їх виконавців-інтерпретаторів і реципієнтів. Структурно-смісловне моделювання музично-стильових абстракцій з новим дешифруванням, комплементарним або антитетичним (іронічним, саркастичним, пародійним) зіставленням свого і «чужого» висловлювання, музично-тематичні реставрації або осучаснення давнини, викликають появу стійких асоціативних зв'язків з минулим, «чужим» словом. Спостережене розгортання т. зв. «макроциклів пам'яті» обумовлює включення камерно-інструментальних творів до спільного полілогічного простору – історико-культурного, музично-семіотичного та жанрово-стильового.

Аналіз семіотичних аспектів інтермедіальності в семіозисі композиторської камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє спрямованість до освоєння неспорідненого мовно-знакового і художньо-виражального досвіду. Подібний вихід творчої свідомості в інтерсеміотичну сферу програмно-тематичних, стилістичних та семіотичних проекцій, а також образних аналогій з художніми артефактами та нехудожніми явищами різних знаково-символічних систем, виявляє культурологічне значення інтермедіальності. Воно полягає у медіальних перспективах мовно-знакової еволюції камерно-інструментального

мистецтва – руху до універсальної, поліфункціональної семіотики та міжвидової семантики діалогічних зв'язків.

6. Визначення основних семіотичних тенденцій жанротворення в українській техніко-композиційній практиці камерно-інструментального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє констатувати, що полістилістичні пошуки музичної творчості, сценарність, драматургічність художнього мислення, структурування музичної матерії у поліперспективні, з семіотичної точки зору, тексти справляють значний трансформаційний вплив на еволюцію жанрових показників камерно-інструментального ансамблю. Аналіз жанрово-типологічного фонду камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів виявляє: модифікації традиційних кількісно-якісних параметрів ансамблевих жанрів; значення феномену міжжанрової діалогічності, яке полягає у оновленні, «переінакшенні» моножанрів «старої» традиції з позицій знаково-виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію і створенні діалогічних паралелей комплементарного або антитетичного змісту, відображенні принципу вільного діалогу в синтезі музичних та позамузичних жанрових засобів у ліброжанрах нової музики, які не набули стійкого жанрового семіозису; виникненні феномену жанрової інтерференції у синергетичній інтеграції жанрових ознак у внутрішньожанровій, родовій, міжродовій та видовій площинах, що призводить до появи поліжанрів і кросжанрів гібридної структури. Зазначене виводить семіозис жанрів камерно-інструментальної музики на новий щабель у морфологічній системі музичного мистецтва.

7. Дослідження семіотико-комунікативних та естетико-герменевтичних аспектів ансамблевого музикування окреслює риси міжкультурного, міжстильового та міжмистецького виконавсько-інтерпретаторського універсалізму в камерно-інструментальному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ століть. Поява в українській ансамблевій практиці виконавського типу «універсального інтерпретатора» викликана необхідністю застосування

поліфункціональних техніко-стилістичних форм артистичної лексики – поєднання техніко-виконавських, семіотико-комунікативних модусів різновидової природи: конвенційних / неконвенційних, мануальних / позамануальних, музичних / екстрамузичних (вербально-вокальних, паралінгвістичних, кінесичних). У ситуації виконавської реалізації вказані полімодальні вектори ансамблевої лексики часто супроводжуються пошуком «змішаних» схем здобуття, диференціації та трансляції смислу артистичного висловлювання, адже інтерпретації потребують не тільки музичні, але й позамузичні текстові сегменти мультисеміотичних наративів, що розлого представлені в творах камерно-інструментального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

8. Розгляд принципів семіотичного моделювання простору ансамблевої комунікації у виконавській практиці камерно-інструментального мистецтва виявляє поступове розширення естетосфери, семіосфери і топосфери побутування жанрів камерно-інструментальної музики. Спостережено тяжіння до різноспрямованих тенденцій просторової організації – амбівалентних класичних та аklasичних, елітарних і демократичних моделей, що впливає на специфіку внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої комунікативної взаємодії. Залучення малих і великих академічних, храмових, пленерно-просторових, нетипових мізансцен засвідчує як культивування історичних просторово-акустичних та естетичних моделей ансамблевого спілкування, так і апробацію новітньо-експериментальних, симультанних сценічно-глядацьких локацій. Зазначене слугує збереженню та оновленню історичних традицій виконавсько-ігрової презентації і соціокультурної рецепції творів камерно-інструментального мистецтва.

9. У процесі дослідження семіосфери виконавських інтермедіальних проєктів в українському камерно-інструментальному мистецтві зазначено про високий потенціал самоорганізації українських ансамблів у генеруванні масштабних за своїм задумом концертно-фестивальних програм. Вони презентують цілісні семіотичні комплекси у сумісній дії музики,

живопису, відеоарту, балет-пластики, різноманітних відео-проекцій, світловізуальних та предметно-об'єктних інсталяцій. Це веде до створення нових культурних контекстів та активізує міжстильовий та міжвидовий діалог у інтертекстуальному, інтермедіальному, інтеракціональному просторі нової системи художньо-мистецької комунікації.

Вихід за межі музично-виконавських можливостей у поліхудожні виміри творення авторських концептуальних проєктів та їх режисерської інтерпретації виявляє тяжіння до загальнопрофесійного універсалізму творчості українських ансамблів у сполученні виконавства з композиторською, арт-критичною, громадською діяльністю, арт-менеджментом та, в цілому, «світом мистецтва» (А. Б. Оліва). Цей культуротворчий універсалізм є свідченням духовної пасіонарності українських ансамблів як творчих особистостей, що «тут і зараз» закладають семіотичне підґрунтя нової системи культурної комунікації в камерно-інструментальному мистецтві у її семіотико-комунікативних, естетико-герменевтичних та просторово-мізансценічних вимірах.

Відтак за результатами дослідження семіології камерно-інструментального мистецтва України резюмуємо значний евристичний потенціал інтертекстуальних та інтермедіальних кодомовних стратегій постмодерного творення, що спрямований як в минуле, так і в майбутнє ансамблевої музики та має комплексний семіотичний та естетико-культурологічний вплив на еволюцію композиторської мови, логіки і поетики знаково-сислової репрезентації, виконавської інтерпретації та рецепції творів камерно-інструментального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Цей інтертекстуальний та інтермедіальний потенціал художніх структур може надалі розкриватися в семіології культури і мистецтва, що окреслює перспективні напрями подальших досліджень у різних галузях гуманітарного знання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агрест-Короткова С. Кармелла Цепколенко: «Ми є законодавцем мод у сучасному світі музики». *День. Рубрика Культура*. 22 квітня 2016. № 72–73. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/karmella-cepkoenko-my-ye-zakonodavcem-mod-u-suchasnomu-sviti-muzyku> (дата звернення: 16.08.2017).
2. Азначеева Е. Н. Интерсемиотические связи между литературно-художественным и музыкальным текстами. *Русская германистика*. 2006. Т.2. С. 234–241.
3. Александрова Н. Г. Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке 70–80-х годов : автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствовед. : 17.00.02. Киев, 1987. 15 с.
4. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов) : дисс. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 325 с.
5. Андреева І. О. Мультимодальний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи напряду. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. № 7. С. 3–8. URL: <http://oljournal.nuoua.od.ua/v7/3.pdf> (дата звернення: 06.10.2019).
6. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2002. 207 с.
7. Андрієвська В. Деякі музично-стильові особливості камерно-інструментальних ансамблів Василя Барвінського (до проблеми розвитку жанру). *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 46–47.

8. Андрієвська О. Сюїта для фортепіанного тріо Василя Витвицького у контексті розвитку жанру західноукраїнського камерно-інструментального ансамблю ХХ століття. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 58–60.

9. Андроcова Д. В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 190 с.

10. Антонова Е. Г., Кудрявцева И. В. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого: к вопросу о воплощении образов размышления в музыкальном искусстве. *Музичне мистецтво*. 2012. Вип. 12. С. 144–154.

11. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь : статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова. Москва : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.

12. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства : монография. Москва : «Композитор», 1998. 343 с.

13. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления: сборник статей / Сост. и ред. М. Г. Арановский. Москва : Изд-во «Музыка», 1974. С. 90–128.

14. Ареф'єва А. Ю. Фестивальні імпрези мистецтва України як феномен культури повсякдення. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Вип. I(4). С. 138–142.

15. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд-е 2-е, Кн. I и II. Санкт-Петербург : Изд-во «Музыка», 1971. 376 с.

16. Асталаш Г. Л. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2013. 222 с.

17. Асталаш Г. Л. Камерно-інструментальні сонати Д. Бортнянського у контексті становлення жанру. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 35–37.
18. Афоніна О. С. Коды культуры і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
19. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
20. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118–128.
21. Бадьйор Д. Саша Андрусик: «Нас всех интересует вневременное качество музыки». *Лівий берег. Відділ Культура* (опубліковано 05.07.2019) : веб-сайт. URL: https://lb.ua/culture/2019/07/05/431208_sasha_andrusik_nas_interesuet.html (дата звернення: 09.08.2019).
22. Барт Р. Избранные труды: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
23. Барт Р. Основы семиологии. Структурализм: «за» и «против»: сборник статей / Под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. Москва : Прогресс, 1975. С. 114–163.
24. Басалаева Е. А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2012. 169 с.
25. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. М. Л. Коробочкин. Москва : Изд-во «Весь мир», 2004. 188 с. URL: <https://www.azstat.org/Kitweb/zipfiles/10280.pdf> (дата звернення: 09.07.2018).

26. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986. С. 281–423. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/> (дата звернення: 29.01.2019).
27. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.
28. Безвухий П. ЕМ-візія–2011: вихід «генеративної музики». *Музична скриня* : веб-сайт. URL: <http://music-ukr.blogspot.com/2011/05/2011.html> (дата звернення: 20.05.2019).
29. Берегова О. Камерна музика останньої чверті ХХ – початку ХХІ століть у просторі експериментів і новацій. *Діалог культури: образ Іншого в музичному універсумі*. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. С. 223–289. URL: https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/01/Book_2020_Beregova.pdf (дата звернення: 15.10.2020).
30. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2007. 35 с.
31. Берегова О. М. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією. *Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті* : монографія. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2009. С. 67–78.
32. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 204 с.
33. Беренбейн І. С. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття: історіографічний, світоглядний, стилістичний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 /

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 315 с.

34. Беркалов А. Человек – композитор. Короткометражний фільм. Майстерня Романа Ширмана. Київ : КНУКіМ, 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2kKWt10aS4E> (дата звернення: 22.04.2018).

35. Бітківська Г. В. Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс : монографія. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.

36. Божко Ю., Гончаренко Є. Поєднання класики та industrial: Nostri Temporis дав концерт на покинутому заводі. 5 канал Новини. Донецьк. (опубліковано: 08.07.2011) : веб-сайт. URL: <https://www.5.ua/kultura/poiednannia-klasyky-i-industrial-nostri-temporis-dav-kontsert-na-pokynutomu-zavodi-48700.html> (дата звернення: 23.06.2018).

37. Бондарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 250 с.

38. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Москва : МГЗПИ, 1991. 125 с.

39. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 195 с.

40. Борисова И. Е. Интермедіальний аспект взаємодія музики и литературы в русском романтизме : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Санкт-Петербург, 2000. 251 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme> (дата звернення: 30.01.2016).

41. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедіальной поэтики. *Toronto Slavic Quarterly* : *Academic Electronic*

Journal in Slavic Studies. University of Toronto. 2004. № 7. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата звернення: 19.11.2015).

42. Боровик И. Украинский камерно-инструментальный ансамбль (проблемы исполнительства). Киев : Центромузинформ, 1996. 128 с.

43. Бразговская Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод. *Критика и семиотика*. 2014. Вып. 1. С. 30–47. URL: <https://docplayer.ru/26066176-Verbalizaciya-muzyki-kak-mezhsemioticheskiy-perevod-e-e-brazgovskaya-permskiy-gosudarstvennyu-gumanitarno-pedagogicheskij-universitet.html> (дата звернення: 15.11.2019).

44. Бразговская Е. В лабиринтах семиотики: Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства. Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018. 224 с. URL: http://www.psu.ru/files/docs/personalnye-stranitsy-prepodavatelej/brazgovskaya/v_labirintah_semiotiki.pdf (дата звернення: 09.11.2019).

45. Бухнієва О. Альона Томльонова: одеська легенда (книга про композитора). Науково-популярне видання. Ізмаїл – Болград : ІДГУ, 2020. 82 с.

46. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 186 с.

47. Ведерко Д. Интервью с Аллой Загайкевич. *Машинное отделение. Тексты* (опубліковано: грудень, 2005) : веб-сайт: URL: <http://machine.radionoise.ru/texts/zagaykevich.html> (дата звернення: 23.12.2018).

48. Величко О. Виконавські вектори старовинної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33, № 1. С. 89–93.

49. Верба О. О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів

70–90-х рр. XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 265 с.

50. Веселіна О. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну, або Коротка історія жанру, що фіксується та осмислюється однією з її діючих осіб. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сер. Музичне виконавство*. 2004. Кн. 10. Вип. 40. С. 130–141.

51. Виджеинг, видео инсталляции, видео маппинг : веб-сайт. URL: <http://www.malbred.com/> (дата звернення: 24.09.2018).

52. Вовкун В. В. Сцена і сценічний комплекс. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Вип. II(5). С. 32–36.

53. Волкова Л. В. Украинское фортепианное трио 1970–80-х годов в аспекте исполнительских проблем : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 1997. 191 с.

54. Ворон В. Інтерв'ю з Володимиром Рунчаком. *Такти і факти*. Нова Волинь. Луцьк ВТРК (опубліковано: 15.05.2016) : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=04fFhyqhm0o> (дата звернення: 17.03.2018).

55. Ганзбург Г. И. Лейтмотив «Я» в музыке Баха, Шумана и Рахманинова. *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 1. С. 42–50. DOI: <https://doi.org/10.7256/2227-9997.2015.1.14806>

56. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці: аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 19 с.

57. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка XX – начала XXI веков: движение к новой эпохе? *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 3–10.

58. Герега М. М. Камерно-инструментальные (с фортепиано) ансамбли Б. Н. Лятошинского: Некоторые вопросы музыкально-исполнительской интерпретации : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 /

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 125 с.

59. Герчанівська П. Е. Постмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 58–62.

60. Гоблик О. В. Музичні твори «Ave Maria»: жанрово-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 227 с.

61. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. канд. ... мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 197 с.

62. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 207 с.

63. Грабовська О. Міфологічні образи Лесі Українки у камерній творчості українських композиторів. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 75–77.

64. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 189 с.

65. Грабовський Л. О. Методи алгоритмічної композиції : відкрита лекція композитора. Лабораторія музично-інформаційних технологій НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ–Нью-Йорк, від 16.02.2016. Відеозапис зберігається у приватному архіві Алли Загайкевич.

66. Грицун Ю. М. Жанрово-стилістичні особливості композиторської творчості Ігоря Ковача : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 351 с.
67. Грібінєнко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 19 с.
68. Грушина Е. Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. *Новый взгляд: Международный научный вестник*. 2014. Вып. 6. С. 54–62.
69. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) : монография. Москва : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
70. Гуменюк Т. Філософсько-методологічні засади музичної естетики. *Культурологічна думка*. 2010. Т. 2, № 1. С. 36–43. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD2_Humeniuk.pdf (дата звернення: 10.12.2016).
71. Гуменюк Т. К., Кривошея Т. О. Рецепція «perola barossa» (дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 20–25.
72. Гуменюк Т. С., Тишко С. В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 1 (38). С. 128–139.
73. Гуренко А. С. Узагальнюючо-контрапунктичне формотворення як категорія сучасного музичного мислення (на матеріалі музики Юрія Іщенка) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 305 с.
74. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття :

дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.

75. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus: сборник научных статей: к 60-летию Ю. Н. Холопова* / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва : Композитор, 1992. С. 99–106.

76. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. 161 с.

77. Дика Н. О. До питання реконструкції мистецько-психологічного портрету камералістки Тетяни Шуп'яної. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2017. С.63–66.

78. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 168 с.

79. Дімініяца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 182–194.

80. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 202 с.

81. Довжинець І. Г. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
82. Драган А. Українсько-швейцарська співпраця у галузі камерно-інструментального мистецтва. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 121–134.
83. Дубинец Е. Знаки звуків. О современной музыкальной нотации. Киев : ГАМАЮН, 1999. 310 с.
84. Д'ячкова О. А. Метафора як фактор художньої активності музичного твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
85. Ергиев И. Д. Современное исполнительское творчество как явление постнеоклассицизма (или «конец музыки композиторов»). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. 2010. Вип. 12. С. 310–318.
86. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 453 с.
87. Єргієв І. Д. Режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної музики. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. II (5). С. 145–150
88. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 158 с.
89. Жалейко Д. М. Кітч та його трансформації в творчості Валентина Сильвестрова : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський

національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 205 с.

90. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Москва : Научный мир, 1982. 76 с.

91. Жмуркевич З. Фортепіанні ансамблі Жана Рукгабера в контексті особливостей історико-культурного соціуму доби бідермаєра в Галичині ХІХ ст. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 500–512.

92. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. 164 с.

93. Завгородняя Г. Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. II (5). С. 114–119.

94. Зав'ялова О. Струнний квартет М. Лисенка як взірць українського бідермаєру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2009. Вип. 27. С. 154–163.

95. Загидуллина М. В. Интермедиальность в эпоху тотальной медиатизации: как технологии влияют на литературу и ее теорию. *Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр* : сб. научн. трудов участников Междунар. науч.-практ. конференции, 6 ноября 2016 г. Екатеринбург, 2017. С. 60–77.

96. Загорулько М. А., Личковах В. А. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці. Чернігів : Десна Поліграф, 2016. 272 с.

97. Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма. *Психолог*. 2014. № 5. С. 60–78. URL. http://e-notabene.ru/psp/article_13379.html (дата звернення: 24.09.2018).

98. Зима Л. В. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 181 с.
99. Зинькевич Е. Неформат: о «человекоявлении» Святославе Крутикове. 15 с. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/наука/muz_forum/ZinkevychMF12.pdf (дата звернення: 30.07.2018).
100. Зинькевич Е. С. О музыкальной компоненте чеховского римейка А. Жолдака. *MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты* : Избранные статьи. Киев: ТОВ «Задруга», 2007. С. 552–565.
101. Зинькевич Е. С. Переключки текстов в семиосфере культуры. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 33 : Музыка у просторі культури / ред.-упор. О. С. Зинькевич, М. Р. Черкашина-Губаренко. С. 106–114.
102. Зінків І. Я. Камерно-інструментальна музика. Історія української музики. Т. 2: Друга половина ХІХ ст. / Т. П. Булат (відп. ред.), М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 284–306.
103. Зосім О. Л. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. 2015. Вип. XXXIV. С. 261–271.
104. Зубко Н. Збірки камерно-інструментальних ансамблевих творів як резонанс камерно-інструментального музикування на межі ХІХ–ХХ ст. (з архівних фондів ЛНМА імені М. В. Лисенка). *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 77–78.
105. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. Москва, 1988. 28 с.

106. Ильин И. П. Ситуация в семиотике: перенос внимания от вербальных знаков к невербальным. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада, 1998. С. 186–188. URL: http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt_with-big-pictures.html (дата звернення: 07.05.2018).

107. Исагулов Н. В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации. *Культура слова*. 2019. № 1(2). С. 28–39. URL: <http://www.intermediality.info/2019/01/blog-post.html> (дата звернення 20.08.2020).

108. Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення. *Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст : філологічні семінари*. Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2013. Вип. 16. С. 53–59.

109. Ігнатенко М. Інтерсемиотика. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Буковинський центр гуманітарних досліджень / кер. проекту А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 229–233. URL: <https://lib.misto.kiev.ua/UKR/LEXIKON/intersemiotika.dhtml> (дата звернення: 19.03.2018).

110. Інтерв'ю з Азаровою С. А. від 30.04.2014. Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

111. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.

112. Інтерв'ю з Цепколенко К. С. від 03.05.2014. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.

113. Інтермедіальність: теорія і практика : філологічні семінари / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Логос, 2016. Вип. 19. 232 с.

114. Йович В. Electroacoustic's ensembl. *Svyazalamuzyka* : веб-сайт (опубліковано 29.05.2012). URL: <https://svyazalamuzyka.wordpress.com/2012/03/29/electroacoustics-ensemble/> (дата звернення: 24.04.2019).

115. К 20-летию творческой деятельности Дуэта «Виолончеллиссимо». *Музыкальная карта: академическая музыка, АНО «Информационный музыкальный центр»* : веб-сайт. URL: <https://muzkarta.info/novost/k-20-letiyu-tvorcheskoy-deyatelnosti-dueta> (дата звернення: 13.02.2018).

116. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.

117. Каган М. С. О перспективах развития эстетики как философской науки. *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века* : сб. материалов Междунар. научн. конференции, 10 октября 2001 г. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Сер. Symposium. Вып. 16. С. 4–5.

118. Каган М. С. Перспективы развития гуманитарных наук в XXI веке. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана* : сб. материалов Междунар. научн. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Сер. Symposium. Вып. 12. С. 9–14.

119. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі. Історія української музики. Т. 4: 1917–1941 / Л. О. Пархоменко (відп. ред.), М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін. Київ : Наукова думка, 1992. С. 265–286.

120. Калімуліна Т. А. Універсалії культури в творчості Кшиштофа Пендерецького : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.

121. Канєвська Д. А. Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 189 с.

122. Канчалаба-Швайковська С. Львівські віолончелісти в міжнародному конкурсно-фестивальному русі. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 486–499.
123. Капічіна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософ. наук. : 09.00.08. Луганськ, 2012. 35 с.
124. Капічіна О. О. Семіозисне мислення як універсальний спосіб розуміння сучасного музичного мистецтва. *Філософія в умовах сучасних соціокультурних викликів* : матеріали Всеукр. наук.-теор. конф. 11–12 жовтня 2012 р. Черкаси : «ІнтролігаТОР», 2012. С. 244–249.
125. Капічіна О. О. Семіотика музики: генеалогічні витоки музичного семіозису. *Культура і сучасність* : альманах. 2010. № 1. С. 19–23.
126. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 248 с.
127. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
128. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
129. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.; перераб. и доп. М.: Академический Проект, 2006. 448 с.
130. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 21–29.

131. Климбус І. П'єса Віктора Косенка для скрипки й фортепіано як зразок психологічно-емоційного модуса програмності. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 29–30.

132. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 17 с.

133. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве : избранные статьи. 1985. Вып. 3. С. 29–54.

134. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Изд. «Музыка», 1976. 358 с.

135. Кодьєва О. П. Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2009. 31 с.

136. Козаренко О. Національна музична мова у дискурсі постмодернізму. *Musica Ukrainica*. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html (дата звернення 23.09.2017).

137. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.

138. Колесник О. С. Інтерпретація як феномен художньої культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.

139. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 244 с.

140. Коломієць О. Chamber Art Music – фестиваль, побудований на емоціях. *Культурологічний просвітницький тижневик: «Слово Просвіти»* (опубліковано 01.11.2012) : веб-сайт: URL: <http://slovoprosvity.org/2012/11/01/chamber-art-music-festyval-pobudovanyu-na-emotsiia/> (дата звернення: 26.10.2018).

141. Колоней В. О. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 19 с.

142. Комар А. Фортепіанні ансамблі за участю труби: історія, розвиток, перспективи. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 324–339.

143. Коменда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 246 с.

144. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 519 с.

145. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.

146. «Константи» ансамбль сучасної музики. *Мистецьке об'єднання НУРТ* : веб-сайт. URL: <http://www.constanty.nurt.org.ua/Constanty.html> (дата звернення: 11.09.2017).

147. Корній Л. Історія української музики. Частина третя ' XIX ст. : підручник. Київ – Нью-Йорк, 2001. 480 с.

148. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство*. 2013. Вип. 45. С. 68–93.

149. Кравченко А. В. Камерно-інструментальні твори Віктора Косенка в рецепції салонного музикування. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 264–277.

150. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209714>

151. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця XX – початку XXI століття). *Культура і сучасність : альманах*. 2016. № 2. С. 53–59.

152. Кравченко А. І. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208905>

153. Кравченко А. І. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець XX – початок XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>

154. Кравченко А. І. Етнокультурні джерела семіозису української камерно-інструментальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 36. С. 173–180. DOI: <https://doi.org/10.32461/190682>

155. Кравченко А. І. Значення філософії музичного аналізу у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. XXXVI. С. 172–183.
156. Кравченко А. И. Интермедиальность как авторская стратегия организации художественно-эстетической целостности украинских камерно-инструментальных композиций (конец XX – начало XXI веков). *European Applied Sciences : Wissenschaftliche Zeitschrift*. Stuttgart : ORT Publishing, 2016. № 7. С. 3–5.
157. Кравченко А. І. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 138–144.
158. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне виконавство України в контексті універсалістських вимірів постмодерної естетики. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin*. 2016. Vol. XV. P. 424–429.
159. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.
160. Кравченко А. І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початок XXI століть) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2015. 216 с.
161. Кравченко А. І. Культурсеміологічна парадигма сучасного музикознавства: вектори поліметодології. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin*. 2017. Vol. XVI. P. 588–594.
162. Кравченко А. І. Макроцикли як локуси інтертекстуального смислоутворення (на матеріалах ансамблевої творчості України останньої третини XX – початку XXI століть). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 413–420.

163. Кравченко А. І. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музики (на матеріалі українських камерно-інструментальних композицій межі XX – XXI століть). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXX. С. 145–155.

164. Кравченко А. І. Мізансценічні принципи моделювання простору ансамблевої комунікації в концертній та фестивальній практиці України кінця XX – початку XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2018. Т. 2, № 20. С. 43–48.

165. Кравченко А. І. Украинский камерно-инструментальный ансамбль: жанровые метаморфозы на стыке XX – XXI веков. *European Journal of Arts*. Vienna : «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, 2016. № 3. С. 40–44.

166. Кравченко А. І. Українська камерно-інструментальна музика кінця XX – початку XXI століть: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin*. 2016. Vol. XIV. P. 449–454.

167. Кравченко А. І. Органологічні та стилістичні параметри жанрів камерно-інструментальної музики України (кінець XX – початок XXI ст.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 22. С. 254–259.

168. Кравченко А. І. Паратекстуальне програмування ансамблевих п'єс українських композиторів: змістовий та мовно-виражальний аспекти синестетичних асоціацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 290–295. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153092>

169. Кравченко А. І. Пасіонарність виконавської камерно-інструментальної творчості українських колективів: просторово-семіотичні аспекти інновацій. *Культура і сучасність : альманах*. 2018. № 1. С. 78–82.

170. Кравченко А. І. Полімодальність виконавської практики українських ансамблів (кінець XX – початок XXI століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 30. С. 121–127. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.198>
171. Кравченко А. І. Полістилістична природа інтертекстуальних структур в ансамблевій музиці України межі XX – XXI століть. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2018. Vol. XVII. P. 443–450.
172. Кравченко А. І. Поліхудожні проекти у виконавській творчості українських ансамблів кінця XX – початку XXI століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 1(10). С. 140–146.
173. Кравченко А. І. Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С. 140–146.
174. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець XX – початок XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 90–94.
175. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
176. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : ПАРАПАН, 2003. 240 с.
177. Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / Пер. с фр. Э. А. Орловой. Москва : Академический проект, 2013. 285 с.
178. Крутиков С. Барви і звуки. *Дрогобицька міська рада* : портал міста (опубліковано 06.05.2016) : веб-сайт : URL: <http://drohobych-rada.gov.ua/barvy-i-zvuky/> (дата звернення: 13.04.2017).

179. Кулькина В. М. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. *Социальные и гуманитарные науки: реферативный журнал*. 2018. Сер.7. С. 22–29.
180. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 219 с.
181. Куш Є. В. Електромюзичний інструментарій як еволюційний фактор культури : монографія. К. : НАКККіМ, 2015. 160 с.
182. Ларчіков В. Анотація до проекту «Я подарю тебе Луну: 118 островов Венеции». Центр мистецтв «Арт-Простір», м. Запоріжжя, 11.04.2015 р. URL: <http://art-prostor.zp.ua/?p=1432> (дата звернення: 27.01.2016).
183. Ларчіков В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство*. 2009. Вип. 82. С. 42–61.
184. Лихачев С. В. Коммуникативные аспекты функционирования гибридных текстов. *Коммуникативные исследования. Тем. выпуск: Поликодовый текст: дискурсивные практики и проблема метаязыка*. 2018. № 3(17). С. 47–65. DOI: <https://doi.org/10.25513/2413-6182.2018.3.47-65>
185. Личковах В. А. Дивосад культури : вибр. ст. з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів : Десн. правда, 2006. 196 с.
186. Личковах В. А. Методологічні проблеми визначення особливостей української естетичної думки. *Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Сер. Философия. Культурология. Политология. Социология*. 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 306–315.
187. Личковах В. А. Філософія «Філармонії». *Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка*. Чернігів : Видавець В. М. Лозовий, 2011. 168 с.

188. Література на полі медій : збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Т. І. Гундорова, Г. М. Сиваченко. Київ, 2018. 633 с.
189. Літературно-джазові імпровізації : інтермедіальні студії : монографія / за ред. С. Маценки. Львів : Срібне слово, 2019. 396 с.
190. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность : монография. Москва : Сов. композитор, 1990. 321 с.
191. Лозенко Е. А. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 264 с.
192. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
193. Лотман Ю. М. Семиосфера : монография. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2010. 704 с.
194. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
195. Лунина А. Композитор в зеркале современности. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. В 2-х томах. Т. 1. 504 с.
196. Лунина А. Композитор в зеркале современности. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. В 2-х томах. Т. 2. 472 с.
197. Лунина А. Е. Парадигма стиля Евгения Станковича: метаморфозы в контексте единства (на примере камерной музыки). *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 149–160.
198. Мазепа Т. Камерно-інструментальне виконавство в Галицькому Музичному Товаристві другої половини ХІХ – початку ХХ століть. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 21–23.

199. Мазепа Т. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі Галицького музичного товариства: монографія. Львів : Растр-7, 2017. 474 с.
200. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 173 с.
201. Макаренко Г. Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ : Факт, 2004. 152 с.
202. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешнее расширение человека / пер. с англ. В. Николаева. М., 2003. 464 с.
203. Максименко М. О. Феномен перформансу у творчості сучасних українських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 183 с.
204. Мануляк Остап: Архів новин (опубліковано 10.01.2015) : веб-сайт. URL: http://manulyak.blogspot.com/2015/01/23_10.html (дата звернення: 01.02.2019).
205. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма). Москва : ИФРАН, 1995. 220 с.
206. Маркова О. М. Музична культурологія в системі сучасного гуманітарного знання. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2003. № 1. С. 145–149.
207. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 19 с.
208. Маценка С. П. Партитура роману : монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.

209. Маценка С. П. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики / графіка Олега Денисенка. Львів : Априорі, 2017. 120 с.

210. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки : монографія. Москва : Композитор, 2014. 632 с.

211. Междисциплинарная лаборатория в области новой музыки, современного танца, театра и новых медиа (2015–2017). *Goethe Institut* : веб-сайт. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/arc/2017/idl.html> (дата звернення: 09.06.2019).

212. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 261 с.

213. Метлушко В. О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент у творчості композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 188 с.

214. Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса. Москва-Берлин : Директ-Медиа, 2015. 129 с.

215. Мимрик М. Р. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака на прикладі «Hosi'anna» для двох саксофонів, ударних і фортепіано. *Культура і сучасність : альманах*. 2010. № 1. С. 195–198.

216. Мисько-Пасічник Р. Формування творчої особистості Василя Барвінського: камерно-інструментальні ансамблі празького періоду. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 405–417.

217. Молчко У. Виконавська творчість Іриня Турканика в контексті сучасного камерно-музичного мистецтва Галичини. *Виконавське мистецтво*.

Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 475–485.

218. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 18 с.

219. Морозова Л. Гид по программе «hand made» фестивалю Odessa Classics. *Маяк: журнал о культуре и обществе* (опубліковано: 17.05.2018) : веб-сайт: URL: <https://mayak.org.ua/news/guide-through-the-program-hand-made-odessa-festival-of-classics/#article-bottom> (дата звернення: 30.01.2019).

220. Морозова Л. «Творячи сучасне мистецтво, ми збагачуємо традицію». *Збруч: Інтернет-газета* (опубліковано: 22.01.2015). URL: <https://zbruc.eu/node/31829> (дата звернення: 13.11.2018).

221. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 1994. 27 с.

222. Моцар О. В. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 207 с.

223. Мочернюк Н. Джаз і література, джазова література, літературне джазування: інтермедіальні інтерпретації. *Слово і час*. 2019. № 12. С. 99–103. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/171299/17-Mochernyuk.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20.04.2020).

224. Мочернюк Н. Проблематика художнього простору в екфрастичних описах. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126, Ч.1. С. 291–296.

225. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення у музиці ХХ століття: струнно-смичкова група : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 271 с.

226. Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії : монографія / за ред. С. Маценки. Львів : Априорі, 2017. 352 с.
227. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? / Заочный «круглый стол» редакции: Т. Бершадская, В. Медушевский, О. Соколов, И. Земцовский, Ю. Кон, В. Девуцкий. Советская музыка, 1988. № 11. С. 83–91.
228. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : «Музична Україна», 2004. 352 с.
229. Наєнко М. Інтермедіальність як методологія. *Інтермедіальність: теорія і практика : філологічні семінари*. Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2016. Вип. 19. С. 6–15.
230. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия : исследование / ред. Н. Беспалова. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
231. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
232. Назар Л. Панорама камерно-інструментальних жанрів у творчості композиторів української діаспори другої половини ХХ століття. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 38–40.
233. Назар Л. Й. Стильові виміри творчості Василя Барвінського : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2007. 19 с.
234. Назар-Шевчук Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. (до 125-ліття з дня народження Василя Барвінського). *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 428–444.

235. Найдюк О. Наталія Сікорська: «Мрію про “легалізацію” автентичного виконавства». *Хрещатик*. № 37(4633) (опубліковано: 17.03.2015) : веб-сайт: URL: <http://kreschatic.kiev.ua/ua/4633/art/1426533755.html> (дата звернення: 08.02.2018).

236. Найдюк О., Юрій Погорецький: «Якщо класика залишиться тільки спеціалістам – це буде початком кінця». *День*. (опубліковано 17.10.2012) : веб-сайт: URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-pogoreckiy-yakshcho-klasika-zalishitsya-tilki-specialistam-ce-bude-pochatkom> (дата звернення: 24.10.2018).

237. Найдюк О., Клоєвiч О. Клавесин – інструмент, котрий може і повинен співати. *Kyiv Daily. Рубрика Novoryt' Kyiv. Музика* (опубліковано: 16.11.2019) : веб-сайт: URL: <https://kyivdaily.com.ua/vladislav-klosievich/> (дата звернення: 25.11.2019).

238. Національний ансамбль солістів «Київська камерата». Концертні сезони: архів : веб сайт: URL: <http://kievkamerata.org/ukr/Arhiv1> (дата звернення 13.11.2019).

239. Неболюбова Л. С. Роман «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова: симфонические аллюзии. *Музыковедческие искания. Статьи. Творческие портреты. Учебно-методические материалы*. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2020. С. 176–193.

240. Неболюбова Л. С. Сонатные принципы рассказа А. П. Чехова «Черный монах» в аспекте идеи синтеза искусств. *Музыковедческие искания. Статьи. Творческие портреты. Учебно-методические материалы*. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2020. С. 194–213.

241. Ніч Музеїв у тюрмі на Лонцького. *Мистецьке об'єднання НУРТ* : веб-сайт. URL: http://www.nurt.org.ua/p/blog-page_6119.html (дата звернення: 12.09.2017).

242. «Нові українські звукові ландшафти» – 2: HAND MADE. Кураторка проекту Любов Морозова. *Odessa Classics – 2018* : веб-сайт: URL:

https://ua.odessaclassics.com/new_ukrainian_soundscapes_2 (дата звернення: 08.09.2019).

243. Носина В. Б. Символика музики Й. С. Баха. Тамбов, 1993. 106 с.

244. Овчарук О. В. Феномен «шістдесятництва» в українській культурі: шлях від тоталітаризму до незалежності. *Культура і сучасність: альманах*. 2015. № 1. С. 21–28.

245. Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г. Курьерова, К. Чекалова. Москва : Художественный журнал, 2003. 217 с.

246. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ століття (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. ... канд.. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 227 с.

247. Омеляненко В. А., Ремчукова Е. Н. Поликодовые тексты в аспекте теории мультимодальности. *Коммуникативные исследования. Тем. выпуск: Поликодовый текст: дискурсивные практики и проблема метаязыка*. 2018. № 3(17). С. 66–78. DOI: <https://doi.org/10.25513/2413-6182.2018.3.66-78>

248. Опанасюк О. П. Культурологічне музикознавство: реалії та проблематика музикознавчої науки. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття* : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 31–34.

249. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2007. 18 с.

250. Островський О., Сафьян Д. За розмовою з Супутником: до концерту «Астероїди на фресці». *Kyiv Daily. Рубрика Новорут' Kyiv. Музика* (опубліковано: 01.10.2019) : веб-сайт: <https://kyivdaily.com.ua/asteroidi-na-fresci/> (дата звернення: 19.10.2019).

251. Павлишин С. Геніальний твір Валентина Сильвестрова. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 17–19.

252. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 16–20.

253. Пастеляк Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 20 с.

254. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2017. № 1(34). С. 101–111.

255. Перепелиця М. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 276 с.

256. Пилатюк Н. І. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 178 с.

257. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 170 с.

258. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. Вип. 15. С. 358–366.

259. Повзун Л. І. «Біфункціональний код камерності» як семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 103–107.

260. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2018. 480 с.

261. Повзун Л. І. Просторово-акустична естетика камерності в інструментально-ансамблевому виконавстві. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 493–503.

262. Поетика інтермедіальності в літературі XIX–XXI століть : програма наук. конф., 3–5 жовтня 2013 р. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 24 с. URL: <http://docplayer.net/49743449-Programa-mizhnarodnoyi-naukovoyi-konferenciyi-poetika-intermedialnosti-v-literaturi-xix-xxi-stolit.html> (дата звернення: 12.02.2016).

263. Польова В. Анотація до концертних програм авторського фестивалю «Симург-фестиваль». Концерт I: «Сад земних насладжений», від 05.03.2016.

264. Польська І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи теоретичного осягнення. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 29–47.

265. Польская И. И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен. *Вісник Міжнародного слов'янського університету: Український науково-технічний журнал. Сер. Мистецтвознавство*. 2008. Т. 11. № 1. С. 3–8.

266. Польська І. Камерно-інструментальна творчість І. С. Польського: аспекти композиторського самовиразу. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези

Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 11–12.

267. Польська І. І. Камерно-інструментальний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 435 с.

268. Польська І. Парадоксальність ансамблевої культури: соціально-семантичні амплуа. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 165–172.

269. Полякова М. Растворившиеся мгновения. *Інший Київ. Рубрика in III. Місто* (опубліковано 21.05.2018) : веб-сайт: <https://inkyiv.com.ua/2018/05/rastvorivshiesya-mgnoveniya/> (дата звернення: 01.02.2019).

270. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2010. 13 с.

271. Попович М. Аналітична філософія культури. *Культурологічна думка*. 2009. Том 1, № 1. С. 9–13. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Porovuch.pdf (дата звернення: 20.12.2016).

272. Последовательность цифр и звуков: как алгоритмы пишут музыку под руководством человека. *Theory & Practice* (опубліковано: 24.05.2019) : веб-сайт. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17433-posledovatelnost-tsifr-i-zvukov-kak-algoritmy-pishut-muzyku-pod-rukovodstvom-cheloveka> (дата звернення: 30.06.2019).

273. Пришляк А. Структурні моделі кларнетових тріо в традиції європейської камералістики: фортепіанні тріо з участю кларнету в ХХ ст. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 289–307.

274. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.

275. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
276. П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. Вип. 30. С. 43–52.
277. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення у дискурсі мовно-знакових теорій. *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 31–44.
278. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініції. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 166–174.
279. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 17 с.
280. Редя В. Я. «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124: Історія музики: проблеми, процеси, персони / ред.-упор. В. Я. Редя, Ю. І. Чебан. С. 18–30.
281. Ремешило-Рибчинська О. Архітектура як фактор покращення сприйняття камерно-ансамблевого виконавства. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : зб. матеріалів доп. учасн. Міжнар. наук.-практ. конференції. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 13–14.
282. Рисак О. О. “Найперше – музика в слові”: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХІ століть. Луцьк : РВВ “Вежа” Волинського університету ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.
283. Рогашко А. Лідія Артими́в у просторі камерно-інструментальної творчості. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 462–474.

284. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 33 с.

285. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения. *Критика и музыкознание*. Л. : Музыка, 1987. Вып. 3. С. 69–96.

286. Рябініна О. В. Музична подія як естетичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософ. наук : 09.00.08. Луганськ, 2005. 36 с.

287. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Бровін О.В., 2016. 334 с.

288. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. II (5). С. 181–187.

289. Саввина Л. В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики : автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра искусствовед. : 17.00.02. Саратов, 2009. 43 с. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/autoref-zvukoorganizatsiya-muzyki-xx-veka-kak-obekt-semiotiki.pdf> (дата звернення: 06.06.2017).

290. Савицька Н. Камерні маргіналії пізніх романтиків. Виконавське мистецтво. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 48–61.

291. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення : монографія. Київ : Фенікс, 2012. 156 с.

292. Самойленко А. И. Лекции по музыкальной семиологии. Тема 1: Смысл и понимание: подходы и теории. Имманентный логос музыки и определения музыкального смысла. 31 с. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/Tema_1.pdf (дата звернення 09.09.2020).

293. Самойленко А. И. Лекции по музыкальной семиологии. Тема 2: Диалог как смысловой феномен. Диалогические аспекты художественной (музыкальной) коммуникации. 37 с. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/_2_.pdf (дата звернення 09.09.2020).

294. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

295. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність* : збірник наукових статей / ред.-упор. М. М. Скорик. : Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. Вип. 85. С. 7–21.

296. Самотос-Баєрле Н. І. Микола Колесса. Сто років молодості. Львів : Аверс, 2014. 288 с.

297. Самотос-Баєрле Н. Сторінка біографії Миколи Колесси: камерно-інструментальна музика – виконавська практика і компонування (за «Спогадами» М. Колесси). *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 418–427.

298. Седюк І. О. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. II(9). С. 250–255.

299. Секацкий А. К. Партитура неслышимой музыки. *Звучащая философия* : сб. материалов научн. конф. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 160–178.

300. Сербенська О., Бабенко В. Адаптація терміну media в українській мові. *Теле- та радіожурналістика*. 2015. Вип. 14. С. 270–274.

301. Сидорова А. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук : 10.01.01. Барнаул, 2006. 26 с.

302. Сивохіп В. С. Діяльність Зіновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 171 с.

303. Сильвестров В., Нестьева М. Музыка – это пение мира о самом себе...Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма. Киев, 2004. 265 с.

304. Синергетична парадигма простору культури : монографія / Наук.-ред. кол.: В. Д. Шульгіна (наук. ред), І. В. Кузнєцова (наук. ред. відп. за вип.), О. В. Яковлев (упор.). Київ : НАКККіМ, 2014. 400 с.

305. Сіренко Є. І. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 252 с.

306. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка Львів, 2010. 198 с.

307. Слюсар Т. М. Неоромантична версія жанру камерно-інструментальної сонати у творчості львівських композиторів: В. Барвінського, А. Солтиса, С. Людкевича. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 40–42.

308. Смирнов І. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) : монография / 2-е изд. испр. и доп. автором. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1995. 193 с.

309. Созанський Ю. Музична семіотика / Ред.-упор. Л. Назар-Шевчук. Львів: Сполом, 2008. 522 с.

310. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.

311. Сосюр, Фердинан де. Курс загальної лінгвістики / Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. К.: Основи, 1998, 324 с. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk611351.pdf> (дата звернення: 09.08.2018).

312. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.

313. Станиславский А. Р. Адаптация и перевод: от интермедиальности к междисциплинарности. *Гуманитарные научные исследования*. 2015. № 12. URL: <http://human.snauka.ru/2015/12/13241> (дата звернення: 24.09.2018).

314. Стельмашук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х–30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. 181 с.

315. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика. Історія української музики. Т. 1: Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 283–316.

316. Стронько Б. Ю. Статус буттєвого часу в музиці : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 210 с.

317. Суббота О. В. Музична моторність як категорія музикознавства : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 197 с.

318. Сумарокова В. Індивідуалізація жанру віолончельної сонати у творчості сучасних українських композиторів. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези

Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 33–35.

319. Сурминова О. В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 96. С. 284–293.

320. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : монография. Киев : Факт, 2000. 176 с. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm (дата звернення: 30.07.2016).

321. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Сумарокова В. Г. та ін. Одеса : ВМВ, 2009. 160 с.

322. Сюта Б. О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці : дослідження. Сер. Музика вчора, сьогодні і завтра. Кн. 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.

323. Сюта Б. О. Основи парамузикознавства : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.

324. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х–1990-х рр. : дис. ... д-ра мистецтвознавств. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 419 с.

325. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствовед. : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2012. 26 с.

326. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в*

перспективе XXI века: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : сб. материалов Междунар. научн. конф., 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Сер. «Symposium». Вып. 12. С. 149–153.

327. Ткаченко А. Інтертекст як світ. *Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст : філологічні семінари*. Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2013. Вип. 16. С. 31–40.

328. Толпыгин Д. А. Пространство звука в эпоху высоких технологий. *Звучащая философия* : сб. материалов научн. конф. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003 г. С. 193–201.

329. Тоффлер Э. Третья волна. М. : ООО «Фирма “Издательство АСТ”», 1999. 776 с.

330. Транскодирование. Erlyvideo. Документация на Flussonic Media Server : веб-сайт. URL: <https://erlyvideo.ru/doc/iptv-ott/transkodirovanie> (дата звернення: 10.10.2018).

331. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 156 с.

332. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2009. 20 с.

333. Уваров М. С. Отзвуки музыки. *Звучащая философия* : сб. материалов научн. конф. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 201–207.

334. Утіна А. М. Камерно-інструментальна творчість донецьких композиторів: жанрово-стильові тенденції : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 267 с.

335. Ущапівська О. М. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2006. 198 с.

336. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текста: контрапункт интертекстуальности : монография / Изд. 3-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.

337. Федотова М. Э. Проблема становления и формирования концепта интермедийности. *Социальные и гуманитарные науки: реферативный журнал*. 2018. Сер.7. С. 22–29.

338. Феоктистов Г. Г. Искусство, наука, философия в синергетическом ракурсе. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана* : сб. материалов Междунар. научн. конф., 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Сер. Symposium. Вып. 12. С. 156–160.

339. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : навч. посібник / ред. кол. Н. О. Висоцька та ін. К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.

340. Фецак Н. Український струнний квартет ХХ століття: композиторська творчість і виконавська інтерпретація : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики, етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2013. 213 с.

341. Фішер Т. Камерна музика українських композиторів у звуковому просторі окупованого Львова (1941–1944 рр.). *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 73–74.

342. Фрайт О. Збірки Василя Витвицького «Українські народні пісні для фортепіано в чотири руки» як ансамблевий педагогічний репертуар. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова*

парадигма : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 28–29.

343. Хамина А. Интермедиальность: от метафоры к технологии. *Гуманитарная информатика*. 2015. Вып. 9. С. 80–87. DOI: <https://doi.org/10.17223/23046082/9/6>

344. Хамина А., Зильберман Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки. *Вестник Томского государственного университета*. 2014. № 389. С. 38–45.

345. Харитонова Д. Символічний вимір Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Скорика. Виконавське мистецтво. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 223–235.

346. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2011. 352 с.

347. Холодова Ю. Все у світі є ф'южн! *Музика: український Інтернет-журнал* (опубліковано: 18.10.2019). URL: <http://mus.art.co.ua/vse-u-sviti-ie-f-iuzhn/> (дата звернення: 09.12.2019).

348. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 432 с.

349. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходства и различия. *Журнал Общества теории музыки*. 2014. № 3(1). С. 20–42.

350. Хохлова А. Л. Об истоках и современном состоянии музыкальной когнитивистики. *Проблемы музыкальной науки: специализированный научный журнал*. 2015. № 1(18). С. 5–11.

351. Царевич И. Струнный квартет Ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинского (материалы к творческой биографии композитора). *Борис Николаевич Лятошинский: сборник статей* / Сост. М. Д. Копица. Киев : «Музична Україна», 1987. С. 126–131.

352. Царевич І. Історія становлення кафедри камерного ансамблю. *Академія музичної еліти України: історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* / Авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. Київ : Музична Україна, 2004. С. 496–503.
353. Ценова В. С. Теория современной композиции : монографія. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
354. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (материалы открытой лекции). *Musica Ukrainica. Розд. Майстерні*. 2001. URL: http://musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkoenko-ped01.html (дата звернення: 09.05.2015).
355. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11(647). С. 49–59. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/195630087.pdf> (дата звернення: 13.04.2016).
356. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.
357. Чекан Ю. І. «Ненормативне тіло» в романі Енн Райс «Плач до небес»: музикознавчий дискурс. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 3–14.
358. Чекан Ю. І. «Оперний слід» у прозі Ю. Андруховича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. / ред.-упор. О. Зінькевич, М. Черкашина-Губаренко. С. 125–131.
359. Чемерис Ю. Квартет імені Миколи Лисенка: становлення колективу (за спогадами Анатолія Баженова). *Українське музикознавство*. 2014. Вип. 40. С. 192–205.
360. Черкашина-Губаренко М. Р. История музыки в современных дискурсах. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі / ред.-упор. В. Г. Москаленко. С. 3–8.

361. Чернова І. Інтенціональність у камерному виконавстві. Виконавське мистецтво. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 61–72.
362. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность : монография. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. 248 с
363. Чертов Л. Знаковая призма : статьи по общей и пространственной семиотике. Москва : Языки славянской культуры, 2014. 320 с.
364. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2008. 224 с.
365. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2015. 16 с.
366. Чуканцева В. О. Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 108. С. 140–145.
367. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.
368. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 187 с.
369. Шарговська О. Барвінський В.: «Мене били і змушували підписувати якісь папери». *Газета по-українськи. Розділ Історія*

(опубліковано: 06 червня 2013 р.). URL: https://gazeta.ua/ru/articles/history-newspaper/_menya-bili-i-vynuzhdali-podpisyvat-kakieto-bumagi/500755(дата звернення: 08.03.2017).

370. Шейко В. Культурологічні аспекти компаративістики та діалогу культур: стан і перспективи. *Культурологічна думка*. 2010. Т. 2, № 1. С. 14–23. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD2_Sheiko.pdf (дата звернення: 01.04.2017).

371. Шестакова Е. Інтермедіальність: м'яка “експансія” художності у словесність масової комунікації. *Інтермедіальність: теорія і практика : філологічні семінари*. Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2016. Вип. 19. С. 59–72.

372. Шевчук О. В. Квартет ім. Вільома (Вільома). *Енциклопедія сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=11543 (дата звернення: 12.07.17).

373. Шевчук О. В. Квартет ім. Леонтовича. *Енциклопедія сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=11545 (дата звернення: 12.07.17).

374. Шеффер Т. В. Концертне життя. Історія української музики. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 352–364.

375. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.

376. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття. Ч. I. Київ : «Музична Україна», 1980. 200 с.

377. Щепакін В. М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 267 с.

378. Щербаков Ю. В. Ансамблево-виконавські завдання інтерпретації образу танцю в інструментальній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 4. С. 97–101.

379. Щербаков Ю. В. Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2015. 18 с.

380. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 229 с.

381. Щербакова О., Щербаков Ю. Ансамблевий діалог в камерно-інструментальних творах Олександра Красотова. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 66–68.

382. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб. : Симпозиум, 2004. 544 с.

383. Юдкін І. Семіотичні питання виконавства. *Культурологічна думка*. 2013. № 6. С. 27–32. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD6_Yudkin.pdf (дата звернення: 16.03.2018).

384. Ядловська З. Г. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2008. 170 с.

385. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. 468 с.

386. Яковчук Н. «Соната-поема» для альту і фортепіано Олександра Яковчука: деякі питання інтерпретації. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 340–351.

387. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии: науч.-теор. журнал*. 2011. № 11. С. 47–57.

388. Arvidson, Mats. An Imaginary Musical Road Movie : Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album «Highway Rider». *Lund Studies in Arts and Cultural Sciences*. Sweden, Lund : Lund University, Media-Tryck, 2016. Vol. 10. 272 p.

389. Arvidson, Mats. Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies. *Swedish Musicological Society's Internet Publication STM-Online*. 2012. Vol. 15. URL: http://musikforskning.se/stmonline/vol_15/arvidson/index.php?menu=3 (last access: 12.11.2015).

390. Baby, John., Ajay, Raghav. Musical Cryptography Using Multiple Note Substitution Algorithm. *International Journal of Innovative Research in Science, Engineering and Technology*. 2016. Vol. 5, Issue 6. DOI: <https://doi.org/10.15680/IJRSET.2016.0506046>.

391. Barthes, Roland. *Image, Music, Text: Essays / selected and translated by Stephen Heath*. Fontana Press, 1977. 226 p. URL: https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image_music_text.pdf (last access: 18.05.2018).

392. Bennett, Fionn. Can an «Anthropological Ontology» Supply Music with an Acceptable Semiology?: A Philosophical Appraisal of Musicology According to Jean Molino & Jean-Jacques Nattiez. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2013. Vol. 44. P. 119–136. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/IRASM-44.1-2013%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/IRASM-44.1-2013%20(1).pdf) (last access: 05.04.2018).

393. Bianco su bianco: концерт нової імпровізаційної музики Sed Contra Ensembl. *KCMD: 2016* : веб-сайт. URL: <https://sites.google.com/a/kcmd.eu/kcmd/2016/malevich> (last access: 14.08.2016).

394. Bolter, Jay David., Grusin, Richard. Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology : First MIT Press paperback edition, 2000. 282 p.

395. Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Arvidson J., Askander M, Bruhn J., & Führer H. (Eds.). Lund : Media-Tryck, Intermedia Studies Press. Vol. 1. 2007. 436 p.

396. Czczepanik, Petr. Intermediality and (Inter)media Reflexivity in Contemporary Cinema. *Convergence: The international journal of research into new media technologies*. 2002. Vol. 8. P. 29–36. URL: 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_ (last access: 07.02.2016).

397. Dialogue and Universalism. Special issue 2016: Values and ideals: theory and praxis. *Abstracts of international society for universal dialogue*. XI World Congress. Warszawa, 2016. 156 p.

398. Dunsby, Jonathan. Music Semiology in the Mind of the Musician. *The Dawn of Music Semiology: Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez* / Edited by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman. Eastman Studies in Music. University of Rochester Press, 2017. 228 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=feIqDgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbv_ViewAPI&hl=ru&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (last access: 21.03.2020).

399. Elleström, Lars. The Modalities of Media: a Model for Understanding Intermedial Relations, in: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 11–48.

400. Frisk, Henry. Musical Semiology. Malmö Academy of Music – Lund University. 2006. URL: <http://www.henrikfrisk.com/documents/articles/NegotiateEMS/html/node3.html> (last access: 18.06.2020).

401. Hall, Edward Twitchel. *The Hidden Dimension*. Series Anchor books, Publisher: Garden City, New York: Doubleday, 1982, 217 p.

402. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst am Beispiel der Russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1983. Sonderbd. 11. P. 291–360.

403. Hernandez, Oscar. (2012). The semiology of music as a tool for the social study of music. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*. 2012. Vol. 7. 39–77. URL: https://www.researchgate.net/publication/287282112_The_semiology_of_music_as_a_tool_for_the_social_study_of_music (last access: 24.07.2017).

404. Johansson, Christer. Old and New Media: on the Construction of Media History. *The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection* / Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger. Stockholm : Stockholm University Press, 2018. P. 375–406.

405. Kattenbelt, Chiel. Intermediality in performance and as a mode of performativity. *Mapping intermediality in performance* / Edited by Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, and Robin Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. pp. 29–37.

406. «Kiev Camerata» – the Orchestra where Everyone Might be a Soloist. *Gazzete*. May, 20th, 1996. URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-f5> (last access: 07.05.2019).

407. Kiev Piano Duo: романтичні рефлексії у чотири руки. *Музика: український Інтернет-журнал* : веб-сайт. URL: <http://mus.art.co.ua/kiev-piano-duo-romantychni-refleksiji-u-chotyry-ruky/> (дата звернення: 24.03.2018).

408. Knopf, Michael David. Style and Genre Synthesis in Music Composition: Revealing and Examining the Craft and Creative Processes in Composing Poly-Genre Music. Thesis (Professional Doctorate), Griffith University, Brisbane. Research collection of Griffiths University. 2011. URL: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/c53a78f2-6c67-58b2-f82b-e9f48859be60/1/> (last access: 30.11.2015).

409. Kravchenko A. Historiography of research of Ukrainian chamber art: chronological, problematic and methodological aspects of classification. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal*. 2017. № 4. C. 172–177.

410. Kravchenko A. Interdisciplinary aspects of studying chamber art in the context of the culturological doctrine of contemporary musicology. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal*. 2017. № 3. C. 102–109.

411. Kravchenko A. Poly-genres in Ukrainian chamber-instrumental music: typological aspects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal*. 2017. № 2. C. 82–87.

412. Krebs, Katya. Translation and adaptation – two sides of an ideological coin. *Translation, adaptation and transformation* / Laurence Raw (ed.). London & New York: Continuum International Publishing Group, 2012. P. 42–53.

413. Kress, Gunther. Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication. London : Routledge, 2010. 212 pp.

414. Larrue, Jean-Marc L. The «In-between» of what? Intermedial perspectives on the concept of borders / boundaries. *Digital Studies / le Champ Numérique*. 08. Aug. 2016. DOI: <http://doi.org/10.16995/dscn.33> (last access: 30.05.2017).

415. Mapping Intermediality in Performance / Edited by S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. 304 p.

416. Medium. *Merriam-Webster Dictionary*. Merriam-Webster Incorporated, 2018. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium> (last access: 01.07.2016).

417. Molino, Jean. Musical fact and the semiology of music / Translation by J. A. Underwood. Music Analysis. Blackwell Publishing, 1990. 9(2). P. 113–156. DOI: <https://doi.org/10.2307/854225>

418. Müller J. E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996. 335 s.
419. Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. 272 p.
420. Povzun L. The phenomenon of chamber ensemble performance: to the issues of professional terminology. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal*. 2017. №1. C. 137–142.
421. Rajewsky, Irina O. Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality, in: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 51–68.
422. Rajewsky, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques : La revue scientifique*. Université de Montréal, Centre de recherche sur l'intermédialité, 2005. № 6 «Remédier / Remediation». P. 43–64.
423. Revelation 16 : 17. *Bible Hub*. URL: <https://biblehub.com/revelation/16-17.htm>
424. Remediation. *Cambridge dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/remediation> (last access: 12.10.2018).
425. Ryan, Marie-Laure. Narration in Various Media. *The living handbook of narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, Hamburg University Press, 13 january 2012. URL: http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Various_Media (last access: 13.12.2017).
426. Scher St. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. 1970. Vol. 22. № 2. P. 147–156.
427. Scher St. P. *Verbal Music in German Literature*. New Haven : Yale University Press, 1968. 181 p.
428. Schröter J. Intermedialität. *Medientheorie / Kulturtheorie / Philosophie*. URL: <http://theorie-der-medien.de/> (last access: 02.09.2015).

429. Tarasti, Eero. *Signs of music: A guide to music semiotics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002 (reprint 2012). 224 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110899870>

430. Wallrup, Eric. *Song as Event: on Intermediality and Auditory. The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection* / Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger. Stockholm : Stockholm University Press, 2018. pp. 349–374.

431. Wolf, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature. *Comparative Literature and Culture: Thematic Issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice*. Purdue University Press. 2011. Vol. 13, Issue 3 (September 2011), Article 2. P. 2–9. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2> (last access: 14.03.2015).

432. Wolf, Werner. Intermediality revisited reflections on word and music relations in the context of general typology of intermediality. *Word and music studies*. 2002. Vol. 4. P. 13–34. URL: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf> (last access: 21.07.2018).

433. Wolf, Werner. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Rodopi, 1999. 272 p.

434. Wolf, Werner. Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. *Comparative literature: sharing knowledge's for preserving cultural diversity*. Vol. I. 23 p. URL: <https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-87-02-02.pdf> (last access: 03.09.2015)

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.

Рецензія: Бермес І. Л. Рецензія на монографію А. І. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)». *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 198–199.

*Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України
як фахові за напрямом «мистецтвознавство», що індексуються
у міжнародних науково-метричних базах даних*

2. Кравченко А. І. Значення філософії музичного аналізу у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. XXXVI. С. 172–183.

3. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ – початку ХХІ століття). *Культура і сучасність : альманах*. 2016. № 2. С. 53–59.

4. Кравченко А. І. Органологічні та стилістичні параметри жанрів камерно-інструментальної музики України (кінець XX – початок XXI ст.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 22. С. 254–259.
5. Кравченко А. І. Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С. 140–146.
6. Кравченко А. І. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 138–144.
7. Кравченко А. І. Пасіонарність виконавської камерно-інструментальної творчості українських колективів: просторово-семіотичні аспекти інновацій. *Культура і сучасність : альманах*. 2018. № 1. С. 78–82.
8. Кравченко А. І. Поліхудожні проекти у виконавській творчості українських ансамблів кінця XX – початку XXI століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 1(10). С. 140–146.
9. Кравченко А. І. Макроцикли як локуси інтертекстуального смислоутворення (на матеріалах ансамблевої творчості України останньої третини XX – початку XXI століть). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 413–420.
10. Кравченко А. І. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музики (на матеріалі українських камерно-інструментальних композицій межі XX – XXI століть). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXX. С. 145–155.
11. Кравченко А. І. Паратекстуальне програмування ансамблевих п'єс українських композиторів: змістовий та мовно-виражальний аспекти синестетичних асоціацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів*

культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 290–295. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153092>.

12. Кравченко А. І. Етнокультурні джерела семіозису української камерно-інструментальної музики. *Мистецтвознавчі записки.* 2019. Вип. 36. С. 173–180. DOI <https://doi.org/10.32461/190682>

13. Кравченко А. І. Полімодальність виконавської практики українських ансамблів (кінець ХХ – початок ХХІ століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2019. Вип. 30. С. 121–127. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.198>

14. Кравченко А. І. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208905>

15. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209714>

16. Кравченко А. І. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетико-сфері ансамблевої культури України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2020. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», що індексуються у міжнародній науково-метричній базі даних Web of Science

17. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 90–94.

18. Kravchenko A. Poly-genres in Ukrainian chamber-instrumental music: typological aspects. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 82–87.

19. Kravchenko A. Interdisciplinary aspects of studying chamber art in the context of the culturological doctrine of contemporary musicology. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 102–109.

20. Kravchenko A. Historiography of research of Ukrainian chamber art: chronological, problematic and methodological aspects of classification. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 172–177.

Статті у наукових періодичних виданнях України, що індексуються у міжнародних науково-метричних базах даних

21. Кравченко А. І. Мізансценічні принципи моделювання простору ансамблевої комунікації в концертній та фестивальній практиці України кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2018. Т. 2, № 20. С. 43–48.

Статті у наукових іноземних виданнях

22. Кравченко А. І. Интермедиальность как авторская стратегия организации художественно-эстетической целостности украинских камерно-инструментальных композиций (конец XX – начало XXI веков). *European Applied Sciences: Wissenschaftliche Zeitschrift*. 2016. №7. С. 3–5.

23. Кравченко А. І. Українська камерно-інструментальна музика кінця XX – початку XXI століть: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2016. Vol. XIV. P. 449–454.

24. Кравченко А. І. Украинский камерно-инструментальный ансамбль: жанровые метаморфозы на стыке XX – XXI веков. *European Journal of Arts*. 2016. № 3. С. 40–44.

25. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне виконавство України в контексті універсалістських вимірів постмодерної естетики. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2016. Vol. XV. P. 424–429.

26. Кравченко А. І. Культурсеміологічна парадигма сучасного музикознавства: вектори полі методології. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2017. Vol. XVI. P. 588–594.

27. Кравченко А. І. Полістилістична природа інтертекстуальних структур в ансамблевій музиці України межі XX – XXI століть. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2018. Vol. XVII. P. 443–450.

*Статті в інших виданнях та збірниках матеріалів конференцій,
що засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

28. Кравченко А. І. Філософія музичного аналізу: аспекти методології. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації* : зб. наук. праць XI Міжн. наук.-практ. інтернет-конф., 20–21

лютого, 2016 р. Переяслав-Хмельницький : Держ. вищий навч. заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 2016. С. 101–104.

29. Кравченко А. І. Філософська проблематика музичного мислення українських композиторів (від авангарду 60-х до сучасності). *Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку* : зб. наук. праць XXI Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., 5–6 березня, 2016 р. Переяслав-Хмельницький : Державний вищий навчальний заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 2016. С. 46–48.

30. Кравченко А. І. Вплив філософських інтенцій українського авангарду на розвиток музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 березня, 2016 р. Мукачеве : МДУ, 2016. С. 166–167.

31. Кравченко А. І. Філософія музичного аналізу: дослідницький потенціал. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матеріали ІХ Міжн. наук.-творч. конф., 21 квітня 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 78–80.

32. Кравченко А. І. Філософія музичного аналізу: інтермедіальний вимір. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики* : матеріали ІІІ Міжн. наук.-практ. Інтернет-конф., 15–16 березня 2016 р. Переяслав-Хмельницький : Державний вищий навчальний заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» / За ред.: Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Мелітополь : Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. С. 7–9.

33. Кравченко А. І. Камерно-інструментальна творчість українських композиторів – омузичнена філософія чи філософія звуків? *Філософія у вимірах ХХІ століття* : матеріали І Міжн. наук.-практ. конф., 26 травня 2016 р. Київ : НТУУ «КПІ», ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2016. С. 71–73.

34. Кравченко А. І. Інтермедіальний аналіз в системі дослідження явищ музичного мистецтва. *Діалог культур Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі* : матеріали VII Міжн. наук.-практ. конф., 21–23 вересня 2016 р. Київ : Міленіум, 2016. С. 154–155.

35. Кравченко А. І. Модифікації жанру в камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів. *Культурно-мистецькі обрії* ' 2016 : зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 18–20.

36. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України в соціокультурному просторі нової системи художньої комунікації XXI століття. *Культура України: традиції та сучасність (з нагоди 25-річчя Незалежності України)* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 1 грудня 2016 р. Харків : НУЦЗУ, 2016. С. 244–246.

37. Кравченко А. І. Жанрово-типологічний зсув: від константності до вільної варіантності в інструментальних моделях камерної музики сучасної України. *Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики* : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної міждисциплінарної Інтернет-конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Лесі Українки : Київ – Дніпро – Слов'янськ, 16 лютого 2017 року / За ред. В. А. Федь, П. Е. Герчанівська, Є. А. Антонович та ін. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. С. 144–148.

38. Кравченко А. І. Явище жанрової інтерференції в сучасній камерно-інструментальній музиці українських композиторів. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матеріали X Міжн. наук.-творчої конф., 20 квітня 2017 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 47–49.

39. Кравченко А. І. Макроцикли «in memoriam» в українській камерно-інструментальній творчості кінця XX – початку XXI століть. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України*

XXI століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 76–78.

40. Кравченко А. И. Семиотика композиторского творчества в камерно-инструментальном искусстве Украины на рубеже XX–XXI вв. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва* : зб. матэрыялаў Міжн. навук.-практ. канф., 24–25 лістапада 2016 г. Мінск : Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2017. Т. 1. С. 317–320.

41. Кравченко А. И. Интерпретация феномена камерно-инструментального искусства: культурологические, эстетические, музыковедческие аспекты. *Культура. Наука. Творчество* : XI Междунар. науч.-практ. конф., 4 мая 2017 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: Ю. П. Бондарь [и др.]. Минск : БГУКИ, 2017. С. 292–295.

42. Кравченко А. І. Естетика та семіологія інтермедіальності у камерно-інструментальному виконавстві України XXI століття. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма* : збірник матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., до 165-річчя ЛНМА імені М. В. Лисенка, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА, 2017. С. 15–16.

43. Кравченко А. І. Медіа та інтермедіальність в музичному мистецтві. *Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України* : матеріали Міжн. наук.-практ. конф., 22–23 березня 2018 р. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2018. С. 122–125.

44. Кравченко А. І. Українські традиції камерно-інструментального мистецтва: динаміка історичного розвитку (остання третина XVIII – XIX ст.). *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України, Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККиМ, 2019. С. 193–195.

45. Кравченко А. І. Роль авторитету мистецької постаті у діалогових вимірах інтертекстуального творення (на матеріалах камерної музики). *Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат* : тези Міжнар. наук.-творч. конф. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2019. С. 42–44.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Хід і результати дослідження доповідалися авторкою на 24 міжнародних і всеукраїнських науково-теоретичних, науково-практичних, науково-творчих конференціях та симпозиумах. Серед них, зокрема:

– міжнародні:

1. XI Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (Переяслав-Хмельницький, 20–21 лютого 2016 р., доповідь на тему: «Філософія музичного аналізу: аспекти методології», форма участі – дистанційна);

2. III Міжнародна інтернет-конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав-Хмельницький, 15–16 березня 2016 р., доповідь на тему: «Філософія музичного аналізу: інтермедіальний вимір», форма участі – дистанційна);

3. IX Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 21 квітня 2016 р., доповідь на тему: «Філософія музичного аналізу: дослідницький потенціал», форма участі – очна);

4. Міжнародна науково-практична конференція «Філософія у вимірах XXI століття» (Київ, 26 травня 2016 року, доповідь на тему: «Камерно-інструментальна творчість українських композиторів – омузичнена філософія чи філософія звуків?», форма участі – очна);

5. VII Міжнародна науково-практична конференція «Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі» (Київ – Салоніки – Егіна – Афіни, 22–23 вересня 2016 р., доповідь на тему: «Інтермедіальний аналіз в системі дослідження явищ музичного мистецтва», форма участі – очна);

6. XII Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (Рівне, 10–11 листопада 2016 р., доповідь на тему: «Інтермедіальність як вияв універсалізму в естетиці камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування», форма участі – очна);

7. Міжнародна заочна науково-теоретична конференція «Культурно-мистецькі обрії ' 2016» (Київ, 25 листопада 2016 р., доповідь на тему: «Модифікації жанру в камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів», форма участі – заочна);

8. VII Международная научная конференция «Традиции и современные тенденции культуры и искусства» (Мінськ, 24–25 листопада 2016 р., доповідь на тему: «Семиотика композиторского творчества в камерно-инструментальном искусстве Украины на рубеже XX–XXI вв.», форма участі – заочна);

9. XVII Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 23–24 березня 2017 р., доповідь на тему: «Полілог мистецтв у ліброжанрах камерно-інструментальної музики України на межі ХХ – початку ХХІ століть», форма участі – заочна);

10. X Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 20 квітня 2017 р., доповідь на тему: «Явище жанрової інтерференції в сучасній камерно-інструментальній музиці українських композиторів», форма участі – очна);

11. VI Міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття» (Одеса – Київ – Варшава, 25–26 квітня, 2017 р., доповідь на тему: «Макроцикли «in

memoіam» в українській камерно-інструментальній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть», форма участі – очна);

12. ХІ Міжнародная науково-практическая конференція «Культура. Наука. Творчество» (Мінськ, 4 травня 2017 р., доповідь на тему: «Інтерпретація феномена камерно-інструментального мистецтва: культурологічні, естетичні, музикознавчі аспекти», форма участі – заочна);

13. ХІІ Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 16–17 листопада 2017 р., доповідь на тему: «Інтермедіальність в музичному мистецтві: шляхи теоретичного осягнення», форма участі – очна);

14. VII Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення» (Київ, 5–6 грудня 2017 р., доповідь на тему: «Естетика ансамблевого виконавства в інтермедіальному контексті системи художньої комунікації ХХІ ст.», форма участі – заочна);

15. Міжнародна науково-практична конференція «Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України» (Одеса, 22–23 березня 2018 р., доповідь на тему: «Медіа та інтермедіальність в музичному мистецтві», форма участі – очна);

16. Міжнародний симпозіум «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 06 червня 2019 р., доповідь на тему: «Українські традиції камерно-інструментального мистецтва: динаміка історичного розвитку (остання третина ХVІІІ – ХІХ ст.)», форма участі – очна);

17. ХV Міжнародна науково-практична конференція «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 14–15 листопада 2019 р., доповідь на тему: «Полімодальність виконавської практики

українських ансамблів (кінець ХХ – початок ХХІ століття)», форма участі – заочна);

18. Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат» (Львів, 20 листопада 2019 р., доповідь на тему: «Роль авторитету мистецької постаті у діалогових вимірах інтертекстуального творення (на матеріалах камерної музики)», форма участі – заочна);

– *всеукраїнські:*

19. ХХІ Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 5–6 березня 2016 р., доповідь на тему: «Філософська проблематика музичного мислення українських композиторів (від авангарду 60-х до сучасності)», форма участі – дистанційна);

20. V Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття» (Мукачеве, 17–18 березня 2016 р., доповідь на тему: «Вплив філософських інтенцій українського авангарду на розвиток музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть», форма участі – очна);

21. Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура України: традиції та сучасність» (Харків, 1 грудня 2016 р., доповідь на тему: «Камерно-інструментальне мистецтво України в соціокультурному просторі нової системи художньої комунікації ХХІ століття», форма участі – очна);

22. Всеукраїнська науково-практична Інтернет-конференція «Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики» (Київ – Дніпро – Слов'янськ, 16 лютого 2017 р., доповідь на тему: «Жанрово-типологічний зсув: від константності до вільної варіантності в інструментальних моделях камерної музики сучасної України», форма участі – дистанційна);

23. Науково-практична конференція «Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська і світова парадигма» (Львів,

14 грудня 2017 р., доповідь на тему: «Естетика та семіологія інтермедіальності у камерно-інструментальному виконавстві України XXI століття», форма участі – заочна);

24. Міжнародна науково-творча конференція «Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX–XXI ст.» (Львів, 17 грудня 2020 р., доповідь на тему: «Традиції бетховенської класики у творчості квартету “Розумовський”», форма участі – дистанційна).