

2. Kovalik, P.A. (2002). Choral performance as a phenomenon of creative interaction (from the experience of the Kiev choral school). Thesis cand. Kyiv [in Ukraine].
3. Korobka, T. S. (2015). Communication aspects of choral performance (on the example of the Academic Choir named after P. Maiboroda of the National Radio Company of Ukraine). Thesis cand. Kyiv [in Ukraine].
4. Zhivov, V.L. (2003). Choral performance: Theory. The technique. Practice. Moskva: VLADOS [in Russian].
5. Tkach, Yu. S. (2012). Individual performance style of conductor-choirmaster: theoretical and practical aspects (on the example of the National Honored Academic Chapel of Ukraine "Opinion"). Thesis cand. Kyiv [in Ukraine].
6. Yakupov, A.N. (1995). Theoretical problems of musical communication. Moskva : Mosk. konservatorya, Magny`tog. muz.-ped. y`n-t [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2018 р.

УДК 78.071(477)"19/20"

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

## ПАРАТЕКСТУАЛЬНЕ ПРОГРАМУВАННЯ АНСАМБЛЕВИХ П'ЄС УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЗМІСТОВИЙ ТА МОВНО-ВИРАЖАЛЬНИЙ АСПЕКТИ СИНЕСТЕТИЧНИХ АСОЦІАЦІЙ

**Метою статті** є дослідження української камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть з точки зору аналізу способів паратекстуального програмування ансамблевих п'єс за різними типами тематико-змістової репрезентативності та пов'язаних із цим процесів наслідування музикою окремих художньо-виражальних функцій «транспонованих» з неспоріднених видів мистецтв. **Методологія.** Застосовано сукупність методологічних підходів текстологічного, семантичного, синестетичного, культурологічного аналізу. **Наукова новизна.** 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 специфічних прийомів семіотичного «перекладу» мовою музики семантичних і структурних «кlišе» риторичної, зображальної, пластичної, театральньо-ігрової експресії. **Висновки.** Систематизація проявів паратекстуального програмування творів камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє виокремити декілька груп їх тематико-змістової репрезентативності за принципом взаємодії в музично-літературних, -образотворчих, -театральньо-ігрових, -кінематографічних кореляціях. Інтерсеміотичний смисловий зв'язок музичного тексту зі своєю паратекстуальною частиною (відображений у програмних назвах, автокоментарях, ремарках, епіграфах, присвятах) нерідко підкреслюється у семіотико-виражальний спосіб. Висвітлення особливостей цього процесу виявляє, що на мовно-музичному рівні зіставлення та ототожнення стилістичних прийомів (які первинно несуть іншovidове походження та спосіб художньо-матеріального втілення) здійснюється шляхом техніко-композиційного оперування багатьма звукообразальними ресурсами музики. Потенціал розкриття останніх (за допомоги інтонаційних, мікротонових, тембро-фонічних, фактурних, поліфонічних засобів, у т.ч. «озвученого мовчання») спрямований на здобуття синестезійного перцептивного ефекту, що створює ілюзію семіотичної відповідності та умовного «перенесення» в аудіальний простір ансамблевих композицій позамузичних художньо-виражальних прийомів і функцій.

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль України; паратекстуальність; паратекстуальне програмування; екфразис; синестезія мистецтв; семіотичний переклад.

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

**Паратекстуальное программирование ансамблевых пьес украинских композиторов: содержательный и семиотико-выразительный аспекты синестетических ассоциаций**

**Цель работы.** Целью статьи является исследование украинского камерно-инструментального творчества конца ХХ – начала ХХІ веков с точки зрения анализа способов паратекстуального программирования ансамблевых пьес по различным типам тематико-содержательной репрезентативности и связанных с этим процессов наследования музыкой некоторых художественно-выразительных функций «транспонированных» из неродственных видов искусств. **Методология.** Применена совокупность методологических подходов текстологического, семантического, синестетического, культурологического анализа. **Научная новизна.** Исследование способов паратекстуального программирования композиций камерно-инструментального искусства Украины конца ХХ – начала ХХІ веков позволило, с одной стороны, подчеркнуть конкретные тематические направления репрезентации в музыке художественных образов (сюжетов, тем, мотивов) из произведений неродственных видов искусств. А с другой, – констатировать наличие межвидового взаимодействия не только на содержательном, но и

на семиотико-выразительном уровнях, реализующееся с помощью внедрения специфических приемов семиотического «перевода» на музыкальный язык семантических и структурных «клише» риторической, изобразительной, пластической, театрально-игровой экспрессии. **Выводы.** Систематизация проявлений паратекстуального программирования произведений камерно-инструментального искусства Украины конца XX – начала XXI веков позволяет выделить несколько групп их тематико-содержательной репрезентативности по принципу взаимодействия в музыкально-литературных, -изобразительных, -театрально-игровых, -кинематографичных корреляциях. Интерсемиотическая смысловая связь музыкального текста со своей паратекстуальной составляющей (отраженная в программных названиях, автокомментариях, ремарках, эпитафиях, посвящениях) зачастую подчеркивается и семиотико-выразительным образом. Изучение особенностей этого процесса обнаруживает, что на языковом уровне сопоставление и отождествление стилистических приемов (которые изначально имеют внемузыкальное видовое происхождения и способ художественно-материального воплощения) осуществляется путем технико-композиционного оперирования богатыми звукоизобразительными ресурсами музыки. Потенциал их раскрытия (с помощью интонационных, микротоновых, тембро-фонических, фактурных, полифонических средств, в т.ч. «озвученного молчания») направлен на получение синестетического перцептивного эффекта, который создает иллюзию семиотического соответствия и условного «перенесения» в аудиальное пространство ансамблевых композиций внемузыкальных художественно-выразительных приемов и функций.

**Ключевые слова:** камерно-инструментальный ансамбль Украины; паратекстуальность; паратекстуальное программирование; экфрасис; синестезия искусств; семиотический перевод.

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

**Paratextual programming of ensemble works by Ukrainian composers: semantic and semiotic-expressive aspects of synesthetic associations**

**The purpose of the article** is to study the Ukrainian chamber creativity of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries from the point of view of analyzing the methods of paratextual programming of ensemble pieces for various types of thematic and meaningful representativeness and related processes of music inheritance of some artistic and expressive functions «transposed» from unrelated arts. **Methodology.** Used a set of methodological approaches of textological, semantic, synesthetic, cultural analysis. **Scientific novelty.** The study of paratextual programming of the compositions of the chamber art of Ukraine of the late XX – early XXI centuries allowed, on the one hand, to emphasize thematic areas of representation in music of artistic images (plots, themes, motifs) from works of other arts. On the other hand, it made it possible to detect the presence of interaction between different types of art not only at the semantic but also at the semiotic-expressive levels, which is implemented through the introduction of specific techniques of the semiotic «translation» of semantic and structural «cliches» of rhetorical, graphic, plastic, theatrical expression. **Conclusions.** Systematization of methods of paratextual programming of chamber art works in Ukraine in the late XX and early XXI centuries allows us to single out several groups of their thematic representativeness on the principle of interaction in musical-literary, -visual, -theatrical and -movie correlations. The intersemiotic semantic connection of the musical text with its paratextual component (reflected in names, auto-commentaries, remarks, epigraphs, dedications) is often emphasized in a semiotic and expressive manner. The study of this process reveals that at an semiotic level of comparison and identification of stylistic techniques (which initially have a non-musical species origin and a method of artistic and material embodiment) is carried out by means of technical and compositional operation with rich sound-visual resources of music. The potential of their disclosure (using intonation, microtonic, timbre, phonical, textural, polyphonic means, including «voiced silence») is aimed at obtaining a synesthetic perceptual effect that creates the illusion of semiotic conformity and a kind of «transfer» to the audible space of ensemble compositions of extra-musical artistic and expressive techniques and functions.

**Keywords:** chamber ensemble of Ukraine; paratextuality; paratextual programming; ekphrasis; interart synesthesia; semiotic translation.

Актуальність теми дослідження. На стику XX–XXI століть функціонування художньо- та техніко-композиційних принципів в музичній практиці щільно пов'язане із проникненням мови та образів різних видів мистецтв у змісти і конотації камерно-інструментальної творчості України. Йдеться про наявність в окремих музичних творах не тільки концептуальних, програмно-тематичних аналогій з певним претекстовим джерелом, але й про можливість «перекладу» за допомоги універсальної мови музики художньо-виражальних функцій і прийомів інших видів мистецтв. Оскільки, окреслений аспект народження креативних ідей на міжвидовому «прикордонні», зазвичай, має визначальну роль у досягненні естетичної та, нерідко, семіотичної цілісності композицій, зберігається й надалі актуальність дослідження характеру паратекстуальних зв'язків музичного тексту з його екстрамузичною частиною – назвою, автокоментарями, ремарками, присвятами, епіграфами, особливо щодо тих сучасних камерно-інструментальних п'єс, що ніколи досі або зрідка потрапляли у відповідний ракурс наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ході розробки даної проблематики зазначимо про важливість для презентованої статті теоретико-культурологічних та естетичних рефлексій з різних видів мистецтв М. Зайцевої, О. Кодьєвої, Ю. Легенького, О. Пушонкової, І. Яковець, О. Яценко, зокрема, і щодо з'ясування категоріального значення «зображального» у понятійній системі культурології та мистецтвознавства. Паралельно висвітлення обсягу цих питань триває в музикознавстві, що веде до упредметнення в теорії музики категорій зображальних та незображальних (вербальних) видів мистецтв та апробації відповідних інтегративних підходів на матеріалі композиційних та інтерпретативних феноменів української і закордонної творчості різних історичних періодів. Приміром, у працях О. Антонової, І. Довжинець, В. Колоня, І. Кудрявцевої, О. Курчанової, В. Лозенко, Н. Пастеляк,

Н. Рябухи, І. Седюка, О. Ущипівської та деяких інших науковців на конкретному емпіричному матеріалі здійснюється розгляд питань синтезу і синтезії мистецтв, вивчення звукообразного потенціалу музики, впливу позамузичних програмно-сюжетних стимулів на паратекстуальному рівні їхньої взаємодії з музичними текстами тощо.

У зв'язку із цим, метою даної статті є дослідження української камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть з точки зору аналізу способів паратекстуального програмування ансамблевих п'єс за різними типами тематико-змістової репрезентативності та пов'язаних із цим процесів наслідування музикою окремих художньо-виражальних функцій «транспонованих» з неспоріднених видів мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть поетика творчої свідомості виходить за межі музичного мистецтва у інтерсеміотичну зону програмно-тематичних та образно-стилістичних проєкцій та аналогій з художніми артефактами неспоріднених знаково-символічних систем. Повсякчас, «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» [2]. У зв'язку із цим, і донині у творах камерно-інструментального мистецтва України знаходять найширше відбиття програмні інтенції художньо-музичного мислення, зокрема, на сучасному етапі, коли оминання суто жанрових, нейтральних назв стало однією з прикметних ознак постмодерної доби.

В музичних композиціях розмаїтість відповідної тематики втілюється не тільки на принципах загальної програмності (у відображенні явищ оточуючого природного і предметного світу життєдіяльності людини), але й часто маркується паратекстуальними посиланнями – конкретними інформаційно-художніми вказівками на твори інших видів мистецтв (літератури, зображальних та незображальних видів пластичних мистецтв, кіномистецтва тощо).

Водночас, введення подібних прийомів паратекстуальної взаємодії звертає на себе увагу не тільки змістовим аспектом міжмистецьких кореляцій. Адже, перебування у щільному змістовому зв'язку з текстами-референтами інших художньо-семіотичних та образних рядів зі значною вірогідністю вказує на можливу присутність й певних стилістичних транспозицій. Йдеться про відтворення різновидових стилістичних прийомів шляхом умовного «перенесення» до музично-семіотичного середовища їх функцій, що дозволяє втілити ефекти просторово-плернерної, пейзажної, пластичної, риторичної експресії семіотико-виражальними засобами музики.

Так, приміром, інтермедіальність музичного мислення, що виходить за межі одного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проєкції творчих ідей, знаходить своє яскраве відображення в музично-літературних кореляціях.

У доробку українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходимо розмаїту типологію «омузичених» літературних жанрів, серед яких: новели, легенди, містерії тощо. Приміром, «Новела» та «Гірська легенда» Євгена Станковича (2003), «Містерія» Вікторії Польової та «Містерія І: Агнець, заклятий від створення світу» Вадима Ларчікова (обидві – 1998, для різних квартетних складів). Також зустрічаємо посилання на певні структурні елементи літературно-драматичних жанрів (Людмила Самодаєва «Діалоги», для кларнету і фортепіано, 1993) тощо. Всі ці «кросжанрові» ансамблеві п'єси 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 може слугувати «Соната чекання» Юрія Ланюка для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки або мелодичних голосів (1993–1995), що була створена під враженням символічно-парадоксального роману Оноре де Бальзака «Серафіта». Або камерно-інструментальний квінтет цього ж автора «Вузли життя, немов вузли пташиних льотів...» (2000) інспірований поезією Богдана-Ігоря Антонича, де сама назва твору є цитатою фрази з вірша «Скарга терну», що увійшов до збірки «Книга Лева» (1936). Згадаємо також «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 в своєму аналітичному есе 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» [1, 148–153].

В подібних композиціях, як бачимо, нерідко автори образно «занурюються» у медитативні пласти. Особливо це стосується тих творів, що концептуально ґрунтуються на ідеях сакрального пошуку у вимірах культури християнського світу (зокрема, духовної практики ісихазму) або східної філософії та філософської лірики сучасних і прадавніх текстів (наприклад, суфійського вчення, китайських та індійських філософських традицій, давньоіранських міфів, мінімалістської японської поезії «танку», «хайку» тощо). Серед таких творів музично-філософське есе Вадима Ларчікова «Фуеки-Рюко. Хайку І» для двох віолончелей (2004).

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 да-

вньоперсидських і слов'янських міфів про Симурга (Семаргла) – поліморфної істоти, яка живе на гілках «дерева життя». Медитативна атмосфера цієї композиції майстерно передана авторкою завдяки опорі на нетиповий апроцесуальний тип розвитку, де немає звичного мотивно-тематичного, контрастно-розробкового розгортання музичного матеріалу, а превалує сонорна статика, специфічна гармонійна багаточаровість звукових комплексів, затяжні 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 – рефлексії на ці уявні музичні «картини». Це 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.: 3].

Схожі аналогії викликають й тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» (1996) та секстет «Що сталося в тиші після відлуння» (1993) Євгена Станковича, які підсвідомо асоціюються зі східною філософією, дзен-буддистським медитативним спогляданням – своєрідним «настроєм «неборотьби», «дзен»–поворотом в мистецтві» [4, 8], як пише Н. Маньковська.

Введення подібних змістово-образних паралелей нерідко конкретизується авторами у паратекстуальних маркерах, 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.

Серед них, згадаємо твір «Крізь кристали готичної мозаїки» Юлії Гомельської для флейти/альтової флейти, віолончелі і фортепіано (2006), «Диптих» для струнного квартету Мирослава Скорика (1990), «Сонату Pastorale» для дуету альту з фортепіано Богдани Фроляк (1994) чи фортепіанно-дуетну п'єсу «Прадавні гірські танці Верховини» Євгена Станковича (2002). В цих опусах, закладена композиторами програмність загального типу спрямовує до використання «пейзажності» музичного звукопису та, подекуди, і «модусів виконавської дансатності» (за Ю. Щербаковим [6]) у відтворенні танцювальних образів тощо.

Одночасно, вектор конкретної програмності представлено в камерно-інструментальній музиці таких композиторів, як Леся Дичко, яка розмірковує на тему творчості українських малярів, що відображається у композиції «Фрески» за картинами Катерини Білокур (в 2-х зошитах, для скрипки та органу, 1986) та ін. Своєрідні «відгуки» на події, що сколихнули людство, у перехрещеннях з євангельськими сюжетами і пророцтвами надає Вадим Ларчиков. Його ансамблева композиція для баяну, фортепіано та віолончелі «Серпнева П'єта» (2003) своєю символічною назвою резонує із «П'єтою» – іконографічним зображенням епізоду Оплакування дівою 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 «Серпневій П'єті», 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!)», композитор одразу ж у назві (як усього твору, так і його розділів) задає концептуальний вектор зображальності – ніби «застиглого» часу, одномоментного «зліпку», єдиного трагічного кадру, що передає його музика.

У зв'язку з цим зазначимо, що часто використання прийому паратекстуального програмування, що налаштовує сприйняття звукової матеріальної субстанції в асоціативному зв'язку із твором іншої знакової системи, є прямою вказівкою на екфразистичний тип організації музичного тексту. Тут поняття «екфразису» використовуємо у традиційному розумінні його значення як опису тих чи інших творів або явищ одного виду мистецтва, мовою іншого, тобто змістового «перенесення» семантики твору (прямого або опосередкованого, експліцитного чи імпліцитного, первинного чи вторинного, за класифікацією О. Яценко [7]) в інші семіотичні умови – в даному випадку, музичні.

Як правило, у назвах т.зв. музичних екфразисів маркери інтермедіальності є експліцитно представленими (часто, і в сполученні з відповідним образотворчим, фото- чи відео-оформленням). Це одразу декодує програмно-тематичний зв'язок із текстовим першоджерелом, 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 хуторі» 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), «Вій» Кармелли Цепколенко (за Миколою Гоголем, квінтет мідних духових, 1987), а також твір-метому «Contra Spem Spero» Володимира Рунчака, присвячений пам'яті Лесі Українки (для квартету саксофонів, 1990) та ін.

У цьому зв'язку вельми цікавими нам видаються й такі зразки з фортепіанно-дуетної 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 композито-

ра театральньо-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 творчо-музичних устремлінь Володимира Птушкіна цього періоду.

Так, приміром, 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 «здіяв такі ігрові прийоми, як обмін репліками, зміна ролевих функцій партнерів, співставлення різних типів висловлювання <...> композитор трактує ансамблівців як рівноправних “дієвих 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» [5, 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 значно подовжив і урізноманітнив «життя» цього мистецького артефакту, що, оповитий новими «обертонами», має змогу паралельного функціонування на розмаїтих концертних майданчиках, незалежно від наявності чи відсутності в репертуарі драматичного театру п'єси разом з належним до неї музичним супроводом. Аналогічні випадки подвійного варіантно-жанрового і соціокультурного існування музичних композицій зустрічаємо також і у сфері кіно-музичних кореляцій. Прикладом цього слугують 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 вищевказаних творах та їх різножанрових версій, по суті, вказують на свідомий «трансвидовий переклад» (О. Колесник) літературних, літературно-сценарних, образотворчих, кінематографічних композицій, що надає «другого дихання», відроджує, продовжує культурно-мистецьке буття відомих творів, їх сюжетів і героїв у іншовидовому семіотичному середовищі за новітніх умов постсучасного творення, інтерпретації та рецепції, а отже слугує налагодженню культурно-асоціативних (метогу-)зв'язків.

Наукова новизна. Тож, дослідження способів паратекстуального програмування композицій камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні програмно-тематичні напрямки репрезентації в музиці художніх образів (сюжетів, тем, мотивів) з творів неспоріднених видів мистецтва. А з іншого, – констатувати наявність міжмистецької взаємодії не тільки на змістовому, але й на мовно-виражальному рівнях, що реалізується за допомоги впровадження специфічних прийомів семіотичного «перекладу» мовою музики семантичних і структурних «кліше» риторичної, зображальної, пластичної, театральньо-ігрової, кінематографічної експресії.

Висновки. Відтак, систематизація проявів паратекстуального програмування творів камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє виокремити декілька основних груп їх тематико-змістової репрезентативності за принципом взаємодії музичних текстів з текстами інших художньо-знакових систем у музично-літературних, -образотворчих, -театральньо-ігрових, -кінематографічних кореляціях. Одночасно, інтерсеміотичний смисловий зв'язок музичного тексту зі своєю паратекстуальною частиною (проявлений у програмних назвах, автокоментарях ремарках, епіграфах, присвятах) нерідко підкреслюється у семіотико-виражальний спосіб.

Висвітлення характерних особливостей процесу наслідування музикою неспоріднених художньо-виражальних прийомів і функцій виявляє, що на мовно-музичному рівні зіставлення та ототожнення стилістичних прийомів (які первинно носять іншовидове походження та спосіб художньо-матеріального утілення) здійснюється шляхом техніко-композиційного оперування багатими звукозображальними ресурсами музики. Потенціал розкриття останніх (за допомоги специфічних інтонаційних, мікротонових, тембро-фонічних, фактурних, поліфонічних засобів, у т.ч. «озвученого мовчання») спрямований на здобуття синестезійного перцептивного ефекту, що створює ілюзію семіотичної відповідності та умовного «перенесення» в аудіальний простір ансамблевих композицій позамузичних художньо-виражальних прийомів і функцій.

#### Література

1. Антонова Е. Г., Кудрявцева И. В. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого: к вопросу о воплощении образов размышления в музыкальном искусстве. Музыкальное мистецтво. 2012. Вип. 12. С. 144–154.
2. Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма. Психолог. 2014. № 5. URL. [http://e-notabene.ru/psp/article\\_13379.html](http://e-notabene.ru/psp/article_13379.html) (дата звернення: 24.09.2018).
3. Кодьєва О. П. Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 31 с.
4. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма). Москва: ИФРАН, 1995. 220 с.

5. Седюк І. О. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2017. Вип. II(9). С. 250–255.
6. Щербаків 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.
7. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. Вопросы философии: науч.-теор. журнал. 2011. № 11. С. 47–57.

#### **References**

1. Antonova E.G., & Kudryavtseva I.V. (2012). «Six Meditations» for flute and bayan by V. Zubitsky: On the question of the incarnation of images of reflections in musical art. *Musical art*, 12, 144–155 [in Russian].
2. Zaitseva M.L. (22.10.2014). The phenomenon of synesthesia in the art of postmodernism. *Psychologist*, Vol. 5. Retrieved from: [http://e-notabene.ru/psp/article\\_13379.html](http://e-notabene.ru/psp/article_13379.html)
3. Kodyeva O.P. (2009). Pictorial in conceptual and categorical system of culturology. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Mankovskaya N.B. (1995). «Paris with snakes» (introduction to the aesthetics of postmodernism). Moscow: IFRAN [in Russian].
5. Sedyuk I.O. (2017). The game logic in piano duos by V. Ptushkin. *International Journal: Culturology, Philology, Musicology*, II(9), 250–255 [in Ukrainian].
6. Shcherbakov Yu.V. (2015). Genre genesis and stylistic modifications of dance-type suites for double-clavier duet: performance aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
7. Yatsenko E.V. (2011). Love painting, poets. Ekphrasis as an artistic and ideological model. *Philosophy issues*, 11, 47–57 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.08.2018 р.*

УДК 7.097:316.74:140.8-053.67

**Kravchenko Tetyana**  
Candidate of Art Studies,  
Senior Lecturer of the Kyiv National  
I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema  
and Television University  
ORCID 0000-0003-1208-6801

### **SOCIO-CULTURAL VALUE OF TELEVISION AS A SCREEN FORM OF ART IN SHAPING THE OUTLOOK OF A YOUNG SPECTATOR**

**The purpose of the article** is to investigate the influence of television on a child. **The methodology** of the research consists in application of general scientific and specific scientific methods: analytical - for the study of philosophical, cultural, literary literature on the topic, the disclosure of the essence of television as a socio-cultural phenomenon; theoretical - to generalize the theoretical positions and observations on the nature of the influence of television broadcasting on television audience; historical - to systematize information on the history of the development of television broadcasting and floating; comparative - to determine the general and specific features of the programs of modern television in different countries of the world. **Scientific novelty** consists in the study of television as an on-screen art tool that can influence, in particular, the outlook of the young viewer and shape the outlook of a new generation of screen culture consumers. Television is a young form of art, so the means of its influence on a viewer are in the stage of development and improvement. One of them is the phenomenon of absolute realism. But, at the same time, television in its daily interpretation of reality predicts a certain emotional and psychological effect in the audience, having in its basis a creative idea that re-integrates the whole process of communication. The most noticeable and visible this effect is in the cell of a young spectator, since it is the children, who are open to perceiving new information and do not have a critical perception of reality. With the advent of new forms of art, the person himself, and his means to perceive the world around him, has changed. There was a new generation of heat consumers in the world. That is why it is important to find out what a young spectator watches today and what images and emotions these television broadcasts bring out. **Conclusions.** Television is an independent form of screen art that uses visual images as its language. Today, virtually the entire broadcasting network carries some kind of messages, on which the viewer is reacting delicately. The system of values that is born during this dialogue has an important information component, which is crucial for the further development of communication. Aesthetic codes addressed to the audience are not just a tongue of television. They are a peculiar clue to the viewer's self-awareness with the reality that gives him television. Television becomes the reality that the young spectator perceives without critical analysis and rethinking. However, one should not accept TV as a universal evil. The super-fast present, puts certain conditions of informatization of society, giving birth to a new culture – this is television. In Ukraine, this culture is actively developing. However, today there is an acute shortage of educational and science-popular programs of good quality that younger generation needs. And children's products for preschoolers of their own production are practically absent.

**Key words:** television; influence; children; advertising.