

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

ПАСІОНАРНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОЛЕКТИВІВ: ПРОСТОРОВО-СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ ІННОВАЦІЙ

Метою статті є дослідження трансформаційного впливу режисерських ініціатив камерно-інструментальної творчості українських ансамблів на процеси освоєння і окультурення простору художньо-мистецької комунікації кінця ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія** дослідження. Застосовано метод цілісного аналізу, семіотичний, кінесико-проксемічний методологічні підходи. **Наукова новизна.** Дослідження камерно-інструментальної творчості українських ансамблів дозволяє виокремити вектори трансформаційного впливу їх режисерсько-генеруючих ініціатив на перебіг процесів освоєння і окультурення сучасного простору художньо-мистецької комунікації, що спричинені виходом за нормативні межі традиційно-ансамблевих техніко-артистичних, інтерпретаційних та мізансценічних амплуа у ширші поліхудожні, комунікативно-рольові та акустично-просторові контексти внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії. **Висновки.** В естетиці камерно-інструментального музикування пасіонарність та всеосяжність творчо-виконавських імпульсів учасників українських ансамблевих колективів сприяє закладанню естетико-семіотичної, культур-герменевтичної та просторово-мізансценічної підоснови формування нової системи художньо-мистецької комунікації в музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство, ансамблева естетика, артистичне мовлення, універсальна семіотика, художньо-мистецька комунікація, зовнішньо-ансамблева та внутрішньо-ансамблева взаємодія, просторово-акустичні умови, мізансценічний комплекс.

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

Пассионарность исполнительского камерно-инструментального творчества украинских коллективов: пространственно-семиотические аспекты инноваций

Целью статьи является исследование трансформационного влияния режиссерских инициатив камерно-инструментального творчества украинских ансамблистов на процессы освоения и окультуривания пространства художественно-творческой коммуникации конца ХХ – начала ХХІ веков. **Методология.** Применен метод целостного анализа, а также семиотический, кинесико-проксемический методологические подходы. **Научная новизна.** Исследование камерно-инструментального творчества украинских ансамблистов позволяет выделить векторы трансформационного влияния их режиссерско-генерирующих инициатив на протекание процессов освоения и окультуривания современного пространства художественно-творческой коммуникации, которые обусловлены выходом за нормативные пределы традиционно-ансамблевых технико-артистических, интерпретационных и мизансценических амплуа в более широкие полихудожественные, коммуникативно-ролевые и пространственно-акустические контексты внутренне- и внешне-ансамблевого взаимодействия. **Выводы.** В эстетике камерно-инструментального музицирования пассионарность и всеобъемлемость творческо-исполнительских импульсов участников украинских ансамблевых коллективов способствует формированию эстетико-семиотических, культур-герменевтических и пространственно-мизансценических основ новой системы художественно-творческой коммуникации в музыкальной культуре конца ХХ – начала ХХІ веков.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, ансамблево исполнительство, ансамблевая эстетика, артистическая речь, универсальная семиотика, художественно-творческая коммуникация, внешне-ансамблево и внутренне-ансамблево взаимодействие, пространственно-акустические условия, мизансценический комплекс.

Kravchenko Anastasia, Ph.D in Arts, Doctoral student of the Department of Cultural studies and informational communications, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Passionarity of Performing Chamber Creativity of Ukrainian Collectives: Spatial-Semiotic Aspects of Innovations

Purpose of Research. The purpose of this article is to study the transformational influence of the director's initiatives of the chamber creativity of Ukrainian ensemble musicians on the processes of mastering and acculturation the space of artistic and creative communication at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries.

Methodology. The method of holistic analysis and semiotic, kinesics, proxemics methodological research approaches have been applied. **Scientific Novelty.** The study of the chamber creativity of Ukrainian ensembles makes it possible to identify the vectors of the transformational influence of their director's-generating initiatives for the processes of mastering and cultivating the contemporary space of artistic and creative communication, which are due to the exit beyond the normative limits of the traditional ensemble technical, artistic, interpretational and mise-en-scene roles in broader poly-artistic, communicative and acoustic-spatial contexts internally- and externally-ensemble interactions. **Conclusions.** In the aesthetics of chamber music making, the passionarity and universality of the creative performing impulses of the participants of Ukrainian ensemble collectives contribute to the formation of aesthetic-semiotic, cultural-hermeneutic and spatio-mise-en-scene background of the new system of artistic and creative communication in the musical culture of the late 20th and early 21st centuries.

Keywords: chamber ensemble, ensemble performance, ensemble aesthetics, artistic speech, universal semiotics, artistic and creative communication, externally-ensemble and internally-ensemble interaction, spatial-acoustic conditions, complex of mise-en-scene.

Актуальність теми дослідження. На межі XX–XXI століть у зв'язку з появою композиторських і виконавських проектів з універсальною семіотикою та зміною традиційних мізансценічних норм експлуатації концертно-фестивальних майданчиків закладається семіологічне підґрунтя формування нової системи художньо-мистецької комунікації. Сучасна академічна музика, де повсякчас перетинаються принципи музичного та позамузичного артистичного мовлення, нерідко звучить в акустичному середовищі приміщень, первинно не призначених для цього виду музично-виконавської діяльності – покинутих або діючих фабриках, виробничих цехах, гаражах, катакомбах, дискотечних клубах, шопінг-моллах тощо. Відтак, зважаючи на актуальність потреби осмислення впливу, що спричиняють подібні семіотичні та просторово-акустичні трансформації на характер виконавської презентації, своєчасним видається проведення досліджень "законів семіотизації та окультурення простору" [5, 462], де здійснюються акти комунікативно-ігрової взаємодії та соціокультурної рецепції творів музичного мистецтва, у т.ч. і камерно-інструментального.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Треба зазначити, що попри наявність ґрунтовних праць, які закладають основи концепції сучасного виконавства у її естетико-стильових, художньо-комунікативних, герменевтичних аспектах (О. Берегова, О. Катрич, Л. Повзун [1; 3; 6] та ін.), досі залишаються не вповні розв'язаними питання взаємодії музичної та екстрамузичної виконавської стилістики у процесуальному плинні музично-ансамблевого мовлення. Незважаючи на те, що дослідження когнітивно-герменевтичних ланцюжків "від рефлексії – до синергії" (Л. Шаповалова) на методологічному і дискурсивному рівнях перетинається з семіологічними підходами широкого спектру, останні однак, зазвичай, застосовуються щодо аналізу композиторської мови, а не виконавського мовлення. Внаслідок цього, на відміну від культур-герменевтичного, семіологічний контекст художньо-мистецької комунікації у виконавській творчості кінця XX – початку XXI століть дещо нівелюється, ніби "відходить на другий план".

Згідно з цим, у дослідженні сучасного камерно-інструментального музикування України вважаємо за необхідне актуалізувати значення методологічного потенціалу семіології мистецтва із залученням лінгвосеміотичних підходів т.зв. "невербальної семіотики" (Г. Крейдлін), що спрямовані на вивчення розмаїтого знакового арсеналу невербальної комунікації людини, зокрема, у її кінесичних і проксемних проявах. Йдеться, з одного боку, про висвітлення способів "оформлення смислу за допомогою жестового коду" [5, 76]), де аналіз жестових, візуальних, тактильних, інших знаково-тілесних засобів відображення та концептуалізації чуттєво-емоційних станів людини виявляється особливо доцільними у осмисленні екстрамузичної стилістики артистично-виконавського мовлення. З іншого боку, – існує потреба дослідження того, "як людина мислить комунікативний простір, як його обживає та використовує" [5, 457], тобто окреслення специфічних засобів організації комунікативного середовища та когнітивних механізмів надання йому культурного смислу і функцій. Зазначене стає важливим, зокрема, і у контексті режисерських інтенцій виконавської творчості українських камерно-ансамблевих колективів, які повсякчас виходять за обрії суто музично-виконавських можливостей у поліхудожній простір створення власних авторських концептуальних проектів.

Метою статті є дослідження трансформаційного впливу режисерських ініціатив камерно-інструментальної творчості українських ансамблів на процеси освоєння і окультурення простору художньо-мистецької комунікації кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розкриття й використання поліхудожнього та інтертекстуального потенціалу музично-семіотичних структур є однією з пріоритетних стратегій оновлення семіотики і семантики музичного мистецтва, зокрема, і камерно-інструментального. Повсякчас з'являються камерно-ансамблеві твори складної структурно-сислової організації, де поєднуються різновидові мовно-знакові, виражально-комунікативні коди і розгортаються численні (полі)семіотичні та програмно-асоціативні (інтертекстуальні, синестетичні, інтермедіальні) зв'язки. Цей "дискурс креативності" (О. Берегова) композиторських технологій знаходиться у безпосередній співпричетності з виконавським аспектом реалізації окреслених ідей, коли "тенденції "гуманізації" комунікації, прагнення підкорити її цілям і завданням різних видів творчості" [1, 33] впливають на формування виконавського типу універсального інтерпретатора, який здатен оперувати музичними та екстрамузичними прийомами артистичної лексики на належному рівні виконавської майстерності.

Паралельно з цим спостерігаємо розквіт режисерських ініціатив виконавської творчості учасників камерно-інструментальних колективів, що дедалі частіше генерують власні мистецькі проекти. В них, залежно від авторського бачення загальної концепції як художнього цілого та обраної логіки komponування його складових частин, 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" [3, 7].

Відтак, оригінальні ансамблеві п'єси можуть набувати значного переосмислення у "мегаміксі" з виконавських транскрипцій, попури-колажів, імпровізаційно-алеаторичних епізодів, вкупі з довільним полісеміотичним "схрещенням" музичних рядів з демонстрацією артефактів або реінтерпретованим виконанням фрагментів творів інших видів мистецтв (моди, кіно, фотографії, скульптури, живопису, літератури тощо). У цьому зв'язку яскравим прикладом слугує творчість таких українських ансамблевих колективів, як: Sed Contra (наприклад, згадаємо їх аудіовізуальний проект імпровізаційної музики "Bianco su Bianco"), Nostris Temporis (концерт-дійство "Порожні п'єдестали"), Duo Violoncellissimo (саунд-віжн-перформанс "Я подарю тебе луну: 118 островів Венеції"), Ukho Ensemble (концертна програма зі світловізуальними ефектами "String Theory") та ін.

Безумовно, окреслена естетико-семіотична "платформа" ансамблевого виконавства кінця ХХ – початку ХХІ століть вимагає від музикантів підвищеного рівня загальноартистичної комунікативно-рольової мобільності, що впливає на трансформацію типових художньо-комунікативних принципів і призводить до переформатування традиційних інструментально-виконавських амплуа. Так, у внутрішній площині ансамблевої взаємодії, відтворення композицій з універсальною семіотикою передбачає володіння специфічною "артистичною психотехнікою" (І. Єргієв) у контексті міжмистецького універсалізму виконавсько-інтерпретаторських якостей. Передусім, це стосується не тільки індивідуального опанування невластивих виконавських прийомів, що знаходяться поза межами класичних проявів музично-інструментального артистизму (вербально-вокальних, паралінгвістичних, жестових, мімічних, пантомімічних, хореографічних тощо), але й навичок злагодженої їх координації з традиційною технікою музичного мовлення та, відповідно, з аналогічними музичними та екстрамузичними діями партнерів-ансамблів у їхній комплексній цілісності.

Окрім внутрішньо-ансамблевої, також відбуваються зміни у зовнішньо-ансамблевій площині комунікації зі слухачською аудиторією, на що вказують, зокрема, і режисерські ініціативи творчості українських ансамблевих колективів, що можуть розглядатися як вираження намірів подолання умовної "вторинності" виконавської творчості через внесення коректив у ланки комунікативних з'єднань "композитор–виконавець–слухач". Адже, як прийнято вважати, "композитор переводить людські переживання в звуки, а ці останні – в умовні знаки; а виконавець прокладає зворотний шлях – перетворюючи знаки в звуки, відроджує переживання, що стоять за ними. Інакше кажучи, виконавство вужче композиторства по вихідному матеріалу, але ширше за кінцевим результатом" [4, 30]. І сьогодні, цей "кінцевий результат" українські ансамблі прагнуть довести до абсолюту у "спробах "подвоєння світу"" (Д. Толпигін) музичного мистецтва, тяжіючи до виходу за локальні "кордони" інтерпретаторських функцій виконавської діяльності у ширші творчі контексти побудови авторських поліхудожніх проектів. Тут, у ході моделювання світоглядного простору індивідуальної мистецької реальності, музиканти мають змогу "напряму", від свого імені спілкуватися з аудиторією, на власний розсуд обираючи інформаційно-змістовий вектор наповненості структур і форм концертних програм, пасивний чи активний спосіб (нерідко із залученням слухачів до сценічної дії) комунікативної взаємодії у ході трансляції авторських послань тощо.

Одночасно виконавська креативність творчого самовираження провокує зміни традиційних мізансценічних амплуа, притаманних мистецтву камерно-інструментального ансамблю. Мова йде про трансформацію конкретних параметрів фізичного простору, в якому здійснюються акти художньо-музичної комунікації, що в свою чергу впливає й на трансформацію віртуальних моделей "звукового", "художнього", "виконавського", "слухачького", "ансамблевого" простору [див.: 6]. Зазначимо, що шлях еволюційного поступу камерно-інструментального виконавства поступово вивів жанри ансамблевої музики з акустичного середовища "камерних" сценічних майданчиків на велику концертну естраду, що повсякчас супроводжувалося "приспосовуванням фізично-технологічних можливостей виконавців, кількісно-органологічних показників складу та тембрально-артикуляційних художніх якостей ансамблю" [6, 495–496] до нових просторово-акустичних умов на кожному з етапів історичного розвитку.

Натомість сучасна його стадія характеризується двома різноспрямованими тенденціями мізансценічної організації ансамблевого спілкування. З одного боку, спостерігаємо повернення до витоків домашніх та салонних традицій світського музикування в малих ансамблевих складах у атмосфері обмеженого простору "родинного затишку", "дружньої бесіди" з невеликою аудиторією слухачів. У цьому контексті, до прикладу, згадаємо полідисциплінарний, просвітницький музично-культурологічний проєкт фортепіанного дуєту "Oleurgia", присвячений ансамблевій творчості Маноліса Каломіріса, що відбувся у приміщенні українського філіалу Грецького Фонду Культури. Або численні тематичні вечори камерної музики, які проводяться у вітальнях одеського Будинку-музею сім'ї Рерихів, Музею-квартири В. С. Косенка, Музею Богдана та Варвари Ханенків у Києві та інших локаціях. Також, вбачаємо інтерес ансамблів до ранніх "менестрельних" форм ужитково-прикладного функціонування камерно-інструментального виконавства на плерному просторі, що знаходить своє сучасне відображення в організації т.зв. музичних "пікніків" (як приклад, наведемо проєкт ансамблю Artehatta під керівництвом Мирослави Которович у рамках культурно-мистецької ініціативи "Відкрита музика міста").

З іншого боку, інтенсивного розвитку набуває експериментальна тенденція перенесення виконання камерно-інструментальної музики у непристосовані, аklasичні просторово-акустичні умови. Якнайповніше ілюструє ці процеси творчість Ukho Ensemble, які приймають діаметрально протилежні мізансценічні рішення для реалізації своїх проєктів (у т.ч. і камерно-інструментальних), використовуючи як класичні "сцени-коробки", "сцени-арени", так і "просторові" та "симультанні" сцени [2, 33] з надзвичайно розмаїтою градацією їх фізичних параметрів: від ідеального акустичного середовища Будинку звукозапису Українського радіо до нетипових "позакультурних" (Ю. Лотман) просторових умов басейну, бальнеолікувальної установи, кінотеатру, музею палеонтології, оранжереї тощо.

Ці новітні способи освоєння і окультурення ігрового простору, ця "прозорість і в той же час контрастність, ідея поля, де все можна потенційно зблизити, і чим парадоксальні зближення, тим вище рейтинг події" [7, 197], знімають дистанційність фронтального протиставлення сценічного і глядацького простору, а отже, значно демократизують акти художньої комунікації, чим привертають увагу, зокрема, й молодіжної аудиторії до сучасної академічної музики.

Наукова новизна. Таким чином, дослідження камерно-інструментальної творчості українських ансамблів дозволяє виокремити вектори трансформаційного впливу їх режисерсько-генеруючих ініціатив на перебіг процесів освоєння і окультурення сучасного простору художньо-мистецької комунікації, що спричинені виходом за нормативні межі традиційно-ансамблевих техніко-артистичних, інтерпретаційних та мізансценічних амплуа у ширші поліхудожні, комунікативно-рольові та акустично-просторові контексти внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії.

Висновки. Відтак, в естетиці камерно-інструментального музикування пасіонарність та всеосяжність творчо-виконавських імпульсів учасників українських ансамблевих колективів сприяє закладанню естетико-семіотичної, культур-герменевтичної та просторово-мізансценічної підоснови формування нової системи художньо-мистецької комунікації в музичній культурі кінця XX – початку XXI століть.

Література

1. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: [спец]. 17.00.03 "Музичне мистецтво". Київ, 2007. 35 с.
2. Вовкун В. В. Сцена і сценічний комплекс // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. Вип. II(5). С. 32–36.
3. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 "Музичне мистецтво". Київ, 2000. 17 с.
4. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // Избранные статьи. 1985. Вип. 3. С. 29–54.
5. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

6. Повзун Л. 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.
7. Толпыгин Д. А. Пространство звука в эпоху высоких технологий // Звучащая философия : сб. материалов научн. конф. (г. Санкт-Петербург, Санкт-петербургское философское общество, 2003 г.). Санкт-Петербург, 2003. С. 193–201.

References

1. Beregova, O. M. (2007). Communication Aspects of the Contemporary Development of the Musical Culture of Ukraine. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Vovkun, V. (2015). Scene and Stage Complex. Mizhnarodnyi visnyk: Culturologia, Philologia, Musicologia, II(5), 32–36 [in Ukrainian].
3. Katrich, O. T. (2000). Individual Style of the Mmusician-Performer (Theoretical and Aesthetic Aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kogan, G. (1985). Paradoxes about the Performance. Izbrannye statii, 3, 29–54 [in Russian].
5. Kreidlin, G. Ye. (2002). Non-verbal Semiotics: Body Language and Natural Language. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [in Russian].
6. Povzun, L. (2014). Spatial and Acoustic Aesthetics of Chamberiness in Instrumental Ensemble Performance. Musical Art and Culture. Naukove zapysky of ONMA named after A. Nezhdanova, 3, 493–503 [in Ukrainian].
7. Tolpygin, D. A. (2003). The Space of Sound in the Era of High Technology. Proceedings from Scientific Conference. "Sounding Philosophy". (pp. 193–201.). St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2018 р.

УДК 7.033.2:7.046:7.45

Матвєєва Юлія Геннадіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну та образотворчого мистецтва
Харківського національного університету
міського господарства ім. О. М. Бекетова
matveyevoy@gmail.com

МОЗАЙКА "ЖЕРТВОПРИНЕСЕННЯ АВЕЛЯ, МЕЛЬХІСЕДЕКА Й АВРААМА": МІСЦЕЗНАХОДЖЕННЯ ДІЙСТВА, СИМВОЛІКА ЗАВІС

Мета роботи – виявити символічну роль завіс у сцені "Жертвопринесення Авеля, Мельхіседека й Авраама" як художніх, символічних та традиційно-культурних об'єктів. Проаналізувати, чи мали зображення архітектурних деталей і тканин реальні прототиби у церковному обряді того часу, чи на мозаїках вони використовуються як лише декоративні об'єкти, що не мають зв'язку з обрядом і сенсом зображення. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні формального, компаративного, історичного, іконографічного та семіотичного методів. **Наукова новизна** – нове розкриття ролі архітектурних і текстильних об'єктів як зображень, що не тільки сприяли стабільності та декоративності композиції, а і відображали реальні історичні предмети церковного побуту та тісно корелювали з авторитетними християнськими текстами того часу. Вони надихали образи, втілені у сюжеті мозаїки й у деталях стафажу, таких як завіси і символічне зображення ківорію. Ці предмети мали велике символічне значення. Вони вказували на: 1) те, що в сюжеті зображено християнський престол, де відбувається дійство; 2) цінність Євхаристичної Жертви як шляху до зв'язку із Богом; 3) відкриття у дійстві Царства Небесного через розкриті завіси; 4) Христа як Перлину, що Сам є Царство Небесне, через символ мушлі, розташований на ківорії; 5) зв'язок ківорія з образами печери Різдва та Гробу. **Висновки.** У сцені "Жертвопринесення Авеля, Мельхіседека й Авраама" зображення завіс та ківорію видбивають реальні предмети церковного ритуалу, які дають нам відомості про багатогранне богословське осмислення сюжету через використання їх як символів, пов'язаних із багатьма авторитетними християнськими текстами.

Ключові слова: жертвопринесення, Авель, Мельхіседек, Авраам, ківорій, завіси, вівтар, Царство Небесне, Євхаристія.

Матвєєва Юлія Геннадіївна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и изобразительного искусства Харьковского национального университета им. А. Н. Бекетова

Мозаика "Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама": местонахождение действия, символика завес

Цель работы. Выявить символическую роль завес в сцене "Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама" как художественных, символических и традиционно-культурных объектов. Проанализировать, имели ли изображения архитектурных деталей и тканей реальные прототипы в церковном обряде того времени, или на