

**Анотація.** Статтю присвячено встановленню сутності музично-виконавської творчості з позицій аналізу рефлексивного типу зв'язку між внутрішньою природою музичного виконавства та її вираженням у конкретних інтерпретаційних версіях.

**Ключові слова:** рефлексія, традиція, інновації, стильовий ідеал.

**Аннотация.** Статья посвящена определению сути музыкально-исполнительского творчества с позиций анализа рефлексивного типа связи между внутренней природой музыкального исполнительства и ее выражением в конкретных интерпретационных версиях.

**Ключевые слова:** рефлексия, традиция, инновации, стилиевой идеал.

### Reflection as type of thinking in modern art of performance on cello.

*Maria Koponova*

**Annotation.** The article deals with establishment of essence of musical-performing creativity from the positions of the analysis of reflective type of connection between the internal nature of musical performing art and its expression in concrete interpretational versions.

**Key words:** reflection, tradition, innovations, style ideal.

Ірина ПОЛЬСЬКА

доктор мистецтвознавства, професор  
Харківської державної академії культури

## ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ АНСАМБЛЕВОЇ КУЛЬТУРИ: СОЦІАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ АМПЛУА

Ансамблева культура займає в музичному мистецтві особливе, серединне, становище між сольними та колективними виконавськими жанрами, зберігаючи певну рівновагу між особистісним і колективно-груповим початками та гармонійно поєднуючи у собі вільний самовираз кожного індивідуума, самоцінність кожної особистості й водночас відчуття сумісності, неподільності, згуртованості та цілісності буття і себе як частини загального замкненого цілого, своєрідного мікрокосму.

Саме «серединність», яка з часів Аристотеля традиційно вважалась найважливішою ознакою досконалості та гармонії як естетичної категорії, є визначальною якістю, споконвічно і високою мірою притаманною ансамблевій культурі, її етносу та естетиці, як і сама гармонія, що є основною властивістю ансамблю [6; 8].

Тим часом у своєму соціальному бутті, комунікативних і семантичних проявах європейська камерно-ансамблева культура сповнена також глибокої дисгармонійності та суперечливості, будучи на генетичному, функціональному та змістовному рівнях принципово двоїстою.

Історично породжена у парадоксальнім «співавторстві» культури аристократичної й інтелектуальної еліти та культури європейського міського соціуму, камерно-ансамблева сфера неподільно пов'язана з обома цими явищами. Паралельним побутуванням камерного ансамблю в обох даних сферах та адресованістю, з одного боку, духовній еліті, а з іншого — широким верствам міського середнього класу, зумовле-

ні функціональний і естетичний дуалізм, соціально-семантична амбівалентність, які є екзистенційними особливостями камерно-ансамблевої культури.

Принципи біфункціональності та амбівалентності ансамблевої культури зумовлені дією своєрідного «білінгвіального коду» [5, с. 87], особливо притаманного, за Ю. Лотманом, передромантичній і романтичній епосі — періоду жанрової кристалізації та розквіту камерного ансамблю.

Розкриттю специфіки двоїстості ансамблевої культури певною мірою сприяє звернення до сучасної теорії дискурсу, яка, зокрема, розглядає це багатозначне поняття крізь призму аристотелівського поняття «докси» (світу та мови побуту, повсякденного знання).

Ролан Барт пояснює функціонування в системі мови різних соціолектів, або дискурсів («акратичних», невіддільних, та «енкратичного» — мови владних відношень), саме через поняття «докси», яке є «тим культурним опосередкуванням, через яке здійснюється мовлення влади» [2, с. 119]. Російська дослідниця Г. Іванченко особливо підкреслює, що «акратичний дискурс завжди є пара-доксальним» [2, с. 119], а енкратичний — «всюдисущим і... личини його різноманітні: «універсальність», «здоровий глузд», «ясність», недовіра до «інтелектуалізму» [2, с. 120].

Згідно з даною теорією, базовими дискурсами є відповідно ендоксальний та парадоксальний, опозиція між якими віддзеркалює принципові відмінності масової та елітарної культур, їх ціннісних установок; при цьому саме мова автономної, або серйозної, музики «опосередковує трансляцію парадоксальної семантики та символики» [2, с. 121].

Отож характер ендоксального та парадоксального дискурсів в системі ансамблевої культури виявляється на рівні взаємодії її основних типів — демократичного масово-побутового (музика як форма дозвілля) та елітарно-езотеричного (музика як форма інтелектуально-творчої духовності).

Внаслідок дискурсивної амбівалентності соціокультурного побутування камерно-ансамблевої музики вже у період кристалізації останньої намітились дві головні, з погляду змісту, тенденції, які призвели до відокремлення та протиставлення її основних жанрових типів: 1) музика для аматорів, «не надто складна технічно... й не дуже на будь-що претендує емоційно — ... це своєрідний спосіб музично-світської «бесіди» про предмети приємні та цікаві»; 2) музика для знавців, коли композитор може «використовувати будь-які, в тому числі експериментальні, прийоми,... виражати суто особистісний, аж до сповідального, настрої» [3, с. 110].

Поширення першої тенденції зумовило небувале масове розповсюдження камерного музикування у XVII—XIX ст. серед аматорів — від знатних аристократів до пересічних городян. Наслідком другої тенденції стало створення в камерно-ансамблевій сфері найвеличніших шедеврів музичної думки, пов'язаних із втіленням високої філософсько-етичної проблематики та інтелектуально-духовної рефлексії.

Двоїстість жанрового адресата визначила й семантичну двоїстість художнього змісту, форми та виконавської специфіки камерно-ансамблевої музики. Відповідно, склалися два її основні види: 1) ансамблі популярно-демократичного типу, орієнтовані на масове повсякденно-побутове аматорське музикування, у тому числі прикладне; 2) ансамблі інтелектуально-елітарного типу, розраховані на музикантів-

професіоналів і тонких поціновувачів з числа високоосвічених знавців-дилетантів як об'єкт естетичного споглядання і насолоди, інакше кажучи, ансамблі «абсолютної музики».

Перші вирізняються доступністю та відносною простотою образного змісту і форми, виконавського втілення, ясністю і нескладністю фактури (зазвичай за типом «мелодія — акомпанемент»). Другим притаманні філософсько-етична глибина та значущість, високий рівень семантизації та рефлексії, принципова ускладненість та естетизація художніх форм і музичної мови.

Соціально-семантичний дуалізм ансамблевої культури виявляється у паралельному співіснуванні та дії її функцій: з одного боку, етико-естетичної і пізнавальної, духовно-інтелектуальної, що властиво високому мистецтву, яке віддзеркалює характер філософсько-рефлексивного осмислення екзистенції світу і людини, життя її душі, а з другого боку — гедоністичної і розважальної, притаманної прикладному, побутовому музикуванню, що відбиває рівень найневибагливіших смаків.

Відповідно, соціокультурні та семантичні особливості ансамблю елітарного типу зумовлені його активним креативно-діяльнісним характером, пов'язаним із притаманним класичній естетиці принципом обов'язкової складності самого процесу пізнання, який здійснюється шляхом напруженого переборення духовних перешкод. Камерний ансамбль виступає тут як специфічний спосіб пізнання сутності людини та світобудови, моделювання рольової взаємодії в людському соціумі, як віддзеркалення внутрішніх процесів психологічного сприйняття, емоційного переживання та логічного мислення, тобто як спосіб, що потребує наявності відповідного особистісного та загальнокультурного тезаурусу.

В ансамблі ж популярно-демократичного типу музикування виступає як нестемлива та приємна форма дозвілля, що спроваджується шляхом спільного «роблення» (гри) та / або спільного споглядання (слухання) відносно нескладної і доступної музики (часто популярного характеру), яка не потребує спеціальної теоретичної і практичної підготовки для її сприйняття. Гра в ансамблі тут принципово є не трудом, а відпочинком, переважно способом отримання естетичної насолоди та радості, своєрідної емоційно-психологічної розрядки.

У процесі історичної еволюції європейської ансамблевої культури сформувалася низка характерних для неї соціальних та образно-змістових ролей — різноманітних соціально-семантичних ампла ансамблю, що віддзеркалюють двоїстість і суперечливість його змісту і функціонування.

Характер і взаємодія ансамблевих ампла яскраво розкриваються у семантичному полі провідних художніх хронотопів — своєрідних «перехресть» часу та простору, які мають певну змістовну ауру, що породжує цілу низку образних асоціацій, котрі сприяють концентрації жанрової семантики. Особливу роль у формуванні останньої відіграють ідилічний і фольклорний хронотопи, хронотопи дому, рідного краю, життєвого шляху, «чужого чудесного світу», «театральних підмостків», вітальні-салону, карнавалу, майдану, храму, автобіографії тощо.

Велику роль у розвитку камерно-ансамблевої культури відіграє ідилічний хронотоп, який великою мірою визначає її онтологічні (просторові та соціальні) і етико-естетичні особливості, образну та жанрову специфіку й основні семантичні ампла.

З ним щільно переплітаються хронотопи дому, рідного краю, вітальні-салону, дитинства [7, с. 34–43], а також фольклорний хронотоп, органічно пов'язаний зі сферами патріархального побуту та ритуальної обрядовості [7, с. 43–45].

Саме ідилічна парадигма, пов'язана зі втіленням образів пасторальності, щирої задушевності дружнього чи сімейного кола, є підґрунтям домінантного соціально-семантичного амплау ансамблевої культури, яке протягом століть значною мірою визначало її обличчя та характер. Виникнення ідилічного амплау ансамблю обумовлено дією ідилічного хронотопу та приналежністю до ідилічному способу життя.

Найважливішими типологічними ознаками ідилії, за М. Бахтіним, є: 1) просторова замкненість, локальність, єдність місця (рідний будинок, край тощо — «органічна прикріпленість, прирощуваність життя та його подій до місця») [1, с. 283], причому «просторовий маленький світ цей є обмеженим та самодостатнім, не пов'язаним суттєво з іншими місцями, з рештою світу» [1, с. 258]; 2) ідеалізація життєвих реалій, піднесення та поетизація побуту; 3) пантеїстичне відчуття спільності, єдності існування людини та природи, навколишнього її світу» [7, с. 34–35].

Для ідилічного типу ансамблевого музикування (особливо домашнього) характерна наявність церемоніальних функцій, пов'язаних із соціальною приуроченістю часу, місця та дії, його ритуалізацією, з корпоративною спільністю та стабільністю складу учасників, що зазвичай поєднують людей одного кола — родичів, друзів, сусідів — на рівні сердечно-дружньої емоційно-особистісної взаємодії.

Особливого значення ідилічне амплау ансамблевої культури набуває у ХІХ ст. внаслідок проголошеного романтичною естетикою культу дружби, вільного союзу співзвучно настроєних сердець. Саме ансамбль стає живим втіленням романтичної ідилії, уособленням ідеального співзвуччя душ, гармонійного життєвого співіснування у взаємній згоді, дружбі та любові. Ансамблеве музикування постає таким собі еталонним втіленням завітної романтичної ідеї дружнього єднання у затишнім замкненім колі споріднених душ. Сама природа камерного ансамблю дозволяє йому амбівалентно сполучати ідеї елітарної замкненості і щирої довірливості, духовного обранництва і задушевної відданої дружби, філософську споглядальність й емоційну відкритість [6, с. 292–293].

До ідилічного амплау щільно примикає амплау «поєднувача сердець», що є найбільш характерним для дуєтного музикування ХІХ ст. Тоді, в епоху панування суворих суспільних звичаїв, які до мінімуму обмежували можливості спілкування молодих людей різної статі, фортепіанний дует, за словами американського музикознавця Е. Любіна, «забезпечував їм бажану можливість... побути разом» [10, с. 3]. (Тут і далі — пер. мій. — І.П.).

Значущість такого соціального амплау ансамблю підтверджує біографія Е. Ґріга: саме спільна гра чотириручного перекладу «Весняної симфонії» Р. Шумана допомогла Едвардові та його кузині Ніні Хагеруп усвідомити, що вони кохають одне одного [10, с. 3]. Суттєву роль сумісне музикування в чотири руки відіграло й у виникненні глибокої симпатії, що згодом переросла у пристрасне кохання, між юними Робертом Шуманом і Кларою Вік. Напевне, немало інших щасливих шлюбних союзів, хоча і не настільки відомих своїм існуванням, було зобов'язано «звичаєві грати фортепіанні дуети» [10, с. 3].

У характері дуету-«поєднувача сердець» відбився й емоційне прагнення закоханих побути якийсь час разом, радіючи взаємній присутності, і відчуття енергетичної спільності, що ґрунтується на фізичному сусідстві партнерів в ансамблі й реальним втіленням якої стали специфічні властивості ансамблевого письма та фактури, насамперед — перехрещення рук обох партнерів, зумовлене дією такого дуету і трапляється, на думку Е. Любіна, «навіть там, де з точки зору самої музики в цьому немає абсолютної необхідності» [10, с. 3]. Та в ХХ ст. у зв'язку з лібералізацією суспільного клімату подібна соціальна мотивація дуету зникає, однак душевна потреба у спілкуванні двох за роялем зберігається.

Парадоксальним прикладом семантичного вторгнення соціальності та політики у трактовку ідилічного амплу камерного ансамблю є струнний квартет Й. Гайдна (ор. 76 № 3), у якому за теми варіацій в *Andante* узято офіційний австрійський гімн «Боже, борони імператора Франца», створений композитором у 1797 р. за зразком англійського гімну «Боже, борони короля», який у той час слугував «музичним антиподом «Марсельези» [3, с. 169]. Така «політизація» суто камерного і навіть інтимного жанру є унікальною, оскільки, за словами російського музикознавця Л. Кириліної, «ніхто більше не привносив державної тематики до «домашньої» музики» [3, с. 169]. Втім в естетичній і соціальній концепції Гайдна «одне не суперечило іншому: збори аматорів, що грають на дозвіллі квартет, та гімн імператорові — це символи дому, вітчизни, чогось милого й навіть священного, піднесеного, проте позбавленого офіціозності» [3, с. 170]. Так ідилічний образ домашнього затишку трансформується в ансамблі в образ ідилічної держави.

В епоху романтизму внаслідок розширення семантичного поля ансамблевої сфери посилюється її амбівалентність, зумовлюючи формування нових семантичних амплу, пов'язаних уже не з ідилічним єднанням, а з героїчним або драматичним протистоянням. Ансамбль сприймається як взаємодія особистостей, їх суперництво, а на перший план виступає відкритий прояв сильної індивідуальності, інтелекту, емоцій, волі.

Найважливішим ансамблевим амплу подібного роду є амплу поєдинку, або дуелі, яке є характерним для віртуозно-концертного дуетного виконавства і ґрунтується на очевидній спорідненості семантичної парадигми та романтичному трактуванні дуелі як знакового символу епохи. Такий дует, як і дуель, завжди є поєдинком з партнером-суперником, публікою, долею, самим собою. Саме такими постають дуетні виступи віртуозів і популярні тоді виконавські єдиноборства (наприклад, знамените суперництво Ліста і Тальберга). Неповторну семантику ансамблевого «амплу дуелі» створює притаманний дуетові-поєдинку особливий імідж романтичної інфернальності, пов'язаний з фатально-демонічною атмосферою гри з долею, боротьби та переборення, особистісного протистояння.

Особливістю семантичного амплу романтичного концертно-віртуозного «дуету-поєдинку» є втілення однієї з домінуючих соціокультурних установок кінця XVIII — першої половини XIX ст. — установки на театральність, пов'язану зі знаковою роллю театру як «кодуючого устрою культурної поведінки людини» в житті епохи (Ю. Лотман) [5, с. 74].

Вельми своєрідними є й інші соціальні амплу ансамблевої культури XVIII–XIX ст. Так, нами раніше було висунуто парадоксальну, на перший погляд, гіпотезу про

близькість соціокультурних парадигм таких, здавалось би, непорівнянних явищ, як ансамблева та карточна гра [6, с. 192–196]. Ця гіпотеза ґрунтується на семіотичному підході до карточної гри як знаковому символі епохи, своєрідному центрові її міфоутворення [4, с. 136]. Відзначаючи семантичну протилежність її рольових моделей, які звалися «азартними» і «комерційними» іграми [4, с. 138], Ю. Лотман підкреслював, що «комерційні та домашні ігри оточувались ореолом затишку сімейного життя, поезією невинних розваг. Азартні ж... спричиняли атмосферу «інфернальності»» [4, с. 161].

На наш погляд, у європейській культурі (особливо романтичній) існував певний семантико-рольовий паралелізм між соціальними амплуа домашнього ансамблевого музикування й комерційних ігор, з одного боку, та концертно-віртуозного ансамблевого виконавства й азартних ігор, з іншого. Цей паралелізм проявлявся на рівні їх двійного виконавства і був детермінований надзвичайною популярністю в усіх соціальних шарах (аж до початку ХХ ст.) та змістовою і формальною подібністю їх ігрових комунікативних моделей, хронотопічних та естетичних властивостей [8, с. 243–248]. Так, за Ю. Лотманом, комерційні ігри створюють «обстановку сімейственого миру та затишку» [4, с. 160], постаючи як характерна «деталь ідилічного антуражу» епохи [4, с. 161], що дозволяє розглядати і їх, і спільне музикування як форми дружнього чи сімейного спілкування ідилічного типу, більш того — як атрибути подібної ідилії. Для азартних же ігор характерна особлива фатально-демонічна психологічна атмосфера, детермінована філософією долі, котра знаходить тут подвійний прояв — як всевладдя фатуму над людиною та як випробування людської волі й характеру в боротьбі з роком [4, с. 145]. Ця «рокова», напружено дуалістична семантика протистояння, гри з долею є, на нашу думку, близькою до визначеної вище семантики романтичного інфернального віртуозно-концертного дуетного виконавства [8, с. 245].

Відповідно, специфіка взаємодії семантичних амплуа ідилії, дуелі, театральності, гри відбиває співвідношення ендоксального і парадоксального дискурсів в екзистенції ансамблевої культури.

Ще одним «парадоксом про ансамбль» здається й семантичне амплуа «некамерного ансамблю», що склалося у ХХ ст. і було особливо характерним для радянської доби, коли постійно стверджувалося, що камерна музика давно вийшла за межі суто камерності як такої і набула небачених раніше розмаху та масштабності — як у змістовому, так і в соціальному плані. Автори подібних праць намагались довести, що камерна музика аж ніяк не є елітарною та пов'язаною з індивідуально-особистісним духовним і душевним світом людини, а вміщується у рамки колективістської народної культури. Звучали навіть своєрідні вибачення за те, що камерно-ансамблева культура не є культурою грандіозних людських мас, вулиць і майданів, й робилися спроби зблизити вихідні позиції цих протилежних типів культур.

Насправді це означало, що камерна музика, камерний ансамбль не є камерними, тобто по суті втратили самоідентичність, перестали бути самими собою. Камерна музика з її психологізмом, із безпосереднім зверненням до людської особистості, її інтелектуального та емоційного багатства, з її апеляцією до почуття та розуму, до гуманістичних цінностей, здавалася можновладцям несумісною з тоталітарним

режимом і здобувала право на існування лише тоді, коли могла довести свою лояльність.

І ще одне, найзначніше семантичне амплу ансамблю ХХ–ХХІ ст. — ампула соціальної консолідації. Багато хто з мислячих музикантів сучасності гостро усвідомлює, що ансамблеве музикування є важливим засобом для ліквідації психологічних бар'єрів та укріплення взаєморозуміння між людьми, консолідації людського суспільства. Соціальні функції ансамблю завжди націлені на встановлення особистісних емоційних контактів, взаєморозуміння і діалогу між людьми, на переборення роз'єднаності та психологічних перешкод і досягнення справжньої духовної й соціальної гармонії. Ансамблеве музикування має величезне етико-емоційне об'єднуюче начало, що каталізує процес творчого спілкування та взаємопорозуміння. Етос ансамблевої консолідації є значним чинником спільного людського буття, консенсусу особистості та суспільства, взаємодії культур.

Етична місія ансамблю є особливо суттєвою нині, на порозі третього тисячоліття, коли людство підбиває підсумки свого культурного існування, підсумки Нової ери. Підведення підсумків ХХ ст. з особливою рельєфністю висвітлює ексклюзивну роль камерно-ансамблевої культури в долях людської духовності минулого століття.

В ансамблевій музиці ХХ–ХХІ ст. з особливою силою виявляється етична тенденція до активного спільного протистояння бездушності, бездуховності, нелюдськості сучасної доби, наростанню в світі зла, жорстокості та руйнації. Надзвичайно характерним для етосу ансамблю здається в цьому плані саме те виключне відчуття «рятівничості сумісності», яке передають знамениті рядки Б. Окуджави: «Візьмемося за руки, друзі, щоб не пропасти поодино!»». А півстоліття тому великий німецький композитор-гуманіст Пауль Хіндеміт у своїй книзі «Світ композитора» стверджував: «Люди, які створюють (додамо — та виконують. — І.П.) музику разом, не можуть бути ворогами, принаймні доти, поки ця музика звучить» [9, с. 34].

На жаль, у минулому тисячолітті світ виявився дуже далеким від такої гармонії. Втім залишається надія на те, що в новому тисячолітті одвічна романтична мрія про людське братерство через спільне буття в мистецтві, про досягнення людського, духовного і соціального ансамблю нарешті здійсниться.

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* / М. М. Бахтин // *Литературно-критические статьи*. — М. : Худож. лит., 1986. — С. 121–290.

2. Иванченко Г. В. *Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы* / Г. В. Иванченко. — М. : Смысл, 2001. — 264 с.

3. Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : Самосознание эпохи и музыкальная практика* / Л. Кириллина. — М. : Москов. гос. консерватория, 1996. — 192 с.

4. Лотман Ю. М. *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)* / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство- СПб, 1994. — 399 с.

5. Лотман Ю. М. *Статьи по типологии культуры: материалы к курсу теории литературы* / Ю. М. Лотман. — Вып. 2. — Тарту : Тартуск. гос. ун-т, 1973. — 94 с.

6. Польская И. И. *Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография* / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.

7. Польская И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке : дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / И. И. Польская. — СПб., 1992. — 213 с.
8. Польська І. І. Камерний ансамбль : теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського / І. І. Польська. — К., 2003. — 435 с.
9. Пауль Хиндемит : сб. ст. и исследований. — М. : Сов. композитор, 1979. — 422 с.
10. Lubin, E. The Piano Duet : A Guide for Pianists / By Ernest Lubin. — New York : Da Capo Press, 1976. — 221 p.

---

**Анотація.** Стаття присвячена проблемам жанрово-феноменологічної специфіки камерно-ансамблевої музики, розглянутим у контексті сучасної теорії дискурсу. Аналізуються соціальні та естетичні детермінанти дискурсивної амбівалентності камерного ансамблю, характер і форми її рольової реалізації в європейській музичній культурі. Характеризуються основні соціально-семантичні амплуа ансамблевої культури в змістовому полі провідних художніх хронотопів.

**Ключові слова:** ансамблева культура, камерний ансамбль, дискурс, парадокс, хронотоп, ідилія, етична місія.

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам жанрово-феноменологической специфики камерно-ансамблевой музыки, рассматриваемым в контексте современной теории дискурса. Анализируются социальные и эстетические детерминанты дискурсивной амбивалентности камерного ансамбля, характер и формы ее ролевой реализации в европейской музыкальной культуре. Характеризуются основные социально-семантические амплуа ансамблевой культуры в смысловом поле ведущих художественных хронотопов.

**Ключевые слова:** ансамблевая культура, камерный ансамбль, социокультурная амбивалентность, функционально-эстетический дуализм, дискурс, парадокс, хронотоп, социально-семантическое амплуа, идиллия, этическая миссия.

### **Paradoxical nature of ensemble culture: the socio-semantic roles.**

#### ***Iryna Polska***

**Annotation.** The article deals with the problems of genre and phenomenological specificity of chamber-ensemble music, considered in the context of the modern theory of discourse, analyzes the social and aesthetic determinants of discursive ambivalence of chamber ensemble, the nature and form of its role implementation in European musical culture. The basic social and semantic roles of ensemble culture in the semantic field of the leading artistic chronotope is characterized.

**Key words:** ensemble culture, chamber ensemble, socio-cultural ambivalence, functional and aesthetic dualism, discourse, paradox, chronotope, socio-semantic roles, an idyll, an ethical mission.