

The methodology of the research is to combine a comparative method for revealing historical and comparative parallels with respect to the carpets of the Poltava region of a certain type, a method of art analysis of the mentioned, as well as newly discovered, tangent to the above mentioned artifacts; of cross-cultural, historical-chronological and typology method, necessary for revealing the specifics of artistic decisions of the artists of the outlined workshop against the background of the development of national carpet making at the end of XVIII–XIX centuries.

Result. The article is devoted to the peculiarities of the art of carpeting of Poltava region by individual artifacts, which are now stored in the collections of the state museums of Ukraine. The main varieties of the earliest articles, attributed by researchers as authentic works of Poltava carpet workshops of the late 18th – first half of the 19th centuries, are considered. An attempt was made to verify information about Poltava rugs of a certain period, made in oriental style. The sources of inspiration of the outlined group of carpets are characterized, taking into account the modern data on the world art centers of carpet making and artistic peculiarities of their production. The artistic tastes of the population of Poltava region at the end of the 18th – the first half of the 19th centuries are analyzed, the requirements of local consumers for stylized orientated carpet products made with the knowledge of Asian first-handers are established. The connection of the work of local artists with highly artistic Iranian, Afghan, Pakistani, Turkish, Azerbaijani, and French carpet traditions has been traced.

Scientific novelty is to identify the sources of inspiration of the carpets of the unknown Poltava workshop of the late eighteenth – first half of the nineteenth centuries, clarification of their dating, function.

Practical meaning is to specify the number of works of the specified Poltava workshop, stored in the collections of Poltava and Kiev, identification of their origin in the region according to the administrative-territorial division.

Key words: Poltava carpet, Ukraine, 18th–19th centuries, sources of inspiration.

Надійшла до редакції 4.08.2019 р.

УДК 78.081:7.01(477)

ПОЛІМОДАЛЬНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ АНСАМБЛІСТІВ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)

Кравченко Анастасія Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0001-6706-7937
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.198
anastasiia.art@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню основних тенденцій естетики і семіології ансамблевого виконавства в контексті мовно-інтонаційних видозмін та ключових мистецьких течій і технологій постсучасної доби. Розглянуті теоретичні питання артистичної полімодальності у світлі теорії музичної інтермедіальності та визначені семіотико-комунікативні модули сучасного ансамблево-виконавського мовлення, що окреслюють новий ступінь універсалізму в музично-виконавському мистецтві. За результатами дослідження творчої практики камерно-інструментальних колективів України кінця ХХ – поч. ХХІ ст. доведено, що полімодальність виконавських якостей закладає основи нової естетично-герменевтичної концепції ансамблевого виконавства в семіологічному контексті постмодернізму.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство, інтермедіальність в музиці, виконавська полімодальність, ансамблева комунікація, семіотико-комунікативний модуль.

Постановка проблеми. На перетині ХХ–ХХІ ст. спостерігаємо розширення естетичного та соціокультурного простору побутування камерно-інструментальних форм ансамблевого виконавства України. Зокрема, значному коригуванню піддається поняття виконавсько-інтерпретаторського універсалізму, що виходить за межі його традиційного розуміння як здатності музиканта оперувати виконавськими стилями різних культурно-історичних епох та вільно володіти технікою гри на сучасних і старовинних інструментах. Сьогодні, у ході трансформації семіотичної парадигми музичної культури перед виконавцями-ансамблістами висувуються додаткові комунікативно-рольові вимоги, а саме артистичної полімодальності, що окреслює новий рівень універсалізму в музично-виконавському мистецтві. В цьому зв'язку, увиразнення основних тенденцій естетики і семіології ансамблевого виконавства в контексті мовно-інтонаційних видозмін та ключових мистецьких течій і технологій постсучасної музики є актуальним завданням для мистецтвознавства.

Останні дослідження та публікації. Зазначимо, що питання виконавсько-артистичного мовлення, зокрема у його позамузичному конфігуративному оформленні, досліджувалось у дисертаційних та монографічних працях таких українських музикознавців як І. Єргієв та Б. Сюта. Названі дослідники заклали ґрунтовні основи розуміння психофізіологічної парадигми сучасного універсуму виконавсько-артистичної творчості та загальної концепції парамузикології як новітнього напрямку музикознавства, відповідно. До того ж, осягнення кінесичних проявів виконавської техніки на матеріалі зарубіжної та вітчизняної камерно-інструментальної музики різних історичних періодів здійснено Ю. Щербаковим.

Водночас, маємо зазначити, що дослідження проблематики полімодальності виконавських якостей у контексті інтермедіальної теорії в музиці досі не отримало свого висвітлення, зокрема, і на матеріалі камерно-інструментальної творчості українських ансамблів. Хоча мультимодальні студії в семіотиці мистецтва є досить перспективним напрямом, що активно розробляється представниками західних наукових шкіл (Гюнтер Кресс, Тео ван Лейвен та ін.). Тож, згідно з вищезазначеним обґрунтування сучасних естетико-герменевтичних аспектів семіології виконавського камерно-інструментального мистецтва України потребує поглибленого розгляду.

Мета статті полягає у дослідженні семіотико-комунікативних модусів сучасного ансамблево-виконавського мовлення на матеріалах з творчої практики камерно-інструментальних колективів України кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

Виклад матеріалу дослідження. Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. із розширенням техніко-конструктивних і художньо-виражальних можливостей музики повсякчас спостерігаємо «вихід» за її мовно-знакові межі у інтермедіальний (інтерсеміотичний) простір полілогу мистецтв, що значно впливає на характер музично-виконавської комунікації. Інтермедіальна взаємодія музики, театру, балет-пластики, живопису, відео-арту тощо веде до актуалізації нових інтеракціональних культурно-мистецьких контекстів. Сценічна затребуваність подібних творів із поліфункціональною семіотикою дозволяє науковцям висловлювати думку, що сьогоdnішній постмодерний період можна також вважати «пост-медіальним», тобто таким, де ідеї медіації домінують, як пише Жан-Марк Л. Лару [3].

Згідно з цим, інтермедіальні процеси в музиці розглядаються не тільки з точки зору явища концептуально-сислової «ремедіації» (за Дж. Д. Болтером та Р. Груснім), яка описує процеси «запозичення» програмно-змістових концепцій з одних медіа (сюжетів, персонажів, образів, окремих драматургічних ліній) та їх, нерідко, багаторазові екфрастичні «перепрофілювання», «відновлення» або переінтерпретації в «тілі» інших [2, 45–46]. Паралельно йдеться і про семіотичний ракурс упредметнення кодомовних зв'язків різновидових художніх знакових систем (в окремих випадках і нехудожніх також). 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 наших попередніх дослідженнях).

Тож, із семіотичної точки зору, застосування інтермедіальної стратегії в композиторській творчості передбачає приєднання або «вкладення» до музично-семіотичного ряду іншомовної кодової інформації, здатної доповнювати, трансформувати і навіть специфічно перекодувати мову музичного мистецтва. Безумовно, це створює особливі прецеденти для виконавства, у т. ч. камерно-інструментального. 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, відповідно, пошуку шляхів розв'язання питань артистично-технологічного та культур-герменевтичного характеру.

Насамперед, у музично-виконавському процесі висувається питання адекватного прочитання сучасної нотної графіки, оскільки інтермедіальна стратегія композиторської творчості значно впливає на характер еволюції нотації як семіотичної системи та її традиційних функцій, а саме фіксує, комунікативної та естетичної (за О. Дубінець). Спостерігаємо розвій авторської фантазії у введенні розмаїтих конфігурацій нотно-графічного та художньо-естетичного оформлення музичних рукописів, які фактично є графічно-образним вираженням взаємодії семіотики 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) [1].

Перелічені методи сучасної нотації, поряд із широким використанням усіляких графічно-живописних елементів (позначок, малюнків, абстракцій, символів, емблем) та іншими неуніфікованими авторськими способами фіксації музики, потребують ретельного виконавського дешифрування. І хоча композитори, зазвичай, супроводжують свої тексти розлогіми інструкціями, але за нестачі відповідного рівня досвіду цей процес може створювати значні перепони для музикантів-ансамблів. Як знаємо з пересічної консерваторської освітньо-навчальної практики

виконавське опанування композицій з деякими елементами сучасної нотації, зазвичай, обмежується творчістю європейських модерністів початку ХХ століття (неокласицизм, неоромантизм) або 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» [1; 155]. Зокрема, йдеться про можливе домішування до первинного авторського задуму деяких суттєвих викривлень, що не пов'язані з природнім плином музично-виконавського процесу, за якого у момент звукової інтерпретації тексту відбувається немовби додавання до композиторської ще однієї творчої волі – виконавської (а, відповідно, і значної частки суб'єктивності).

Водночас, крім проблеми вичерпно точного осягнення закодованих у сучасній нотній графіці 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, а також, найголовніше, дається взнаки відсутність історично сталих жанрово-стильових інтерпретаторських еталонів презентації постмодерної музики – своєрідних взірців, на які можна орієнтуватися сучасним виконавцям, зокрема, і в техніко-стилістичному відношенні.

Оскільки натепер музично-виконавське мовлення не є керованим жодними 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 фестивальних) показів композицій. Такі мистецькі тандеми надають можливість актуалізувати композиторські задуми та скоординувати обопільні наміри у єдиній інтерпретаційно-виконавській версії, таким чином, створивши її показово-ідеальний, в плані узгодженості, зразок. Окрім концептуально-змістового аспекту тут, зазвичай, піддаються всесторонньому обговоренню основні структурно-технологічні «вузли». Зокрема, уточнюється характер виконання інноваційних прийомів звуковидобування, що виходять за межі знайомих більшості музикантів музично-мовленнєвих комплексів та відомих форм їх запису.

Разом із тим, повертаючись до інтермедіального підґрунтя поезики художньо-музичної свідомості, важливо зазначити, що у ході виконавського студіювання окремих ансамблевих композицій, нерідко, спостерігається поява синестетичних ефектів. А саме, виникнення у музикантів комплексних світомоделюючих, звукообразних асоціацій – як слухового, так і візуального характеру. Відтак, розуміння структурно-композиційних та інформаційно-художніх аспектів інтермедіальної стратегії композиторської творчості дозволяє не тільки усвідомити засадничі принципи моделювання сучасних камерно-інструментальних творів, але й відповісти на питання, яким чином виконавці-інтерпретатори (та слідом за ними, відповідно, й реципієнти) починають вбачати у музиці риси філософічності, живописності, поетичності, театральності, кінематографічності, геометричної просторовості тощо. І найголовніше, надає можливість осягнути у якій практичний спосіб прийоми і функції інших медіа знаходять своє виконавське втілення у вимірах, зокрема і камерно-ансамблевої, творчості.

З одного боку, йдеться про внутрішній рівень «музичної буттєвості» (В. Суханцева), а саме сферу інтрамузичної виразності і конструктивності, що повсякчас піддається виконавському аналізу. За результатами останнього, виявляються ознаки супутнього введення у знакову і виражальну систему музики функцій і структуротворчих прийомів інших медіа. Зокрема, методів мозаїчно-монтажної, колажної, іконічної, алгоритмічної та інших технік компонування 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). Окрім цього, у ході виконавської інтерпретації залучаються механізми артистичної імітації художньо-виражальних рис і функцій інших видів мистецтв, а саме відтворення просторової (пейзажно-плернерної, пластичної), риторичної експресії в музиці, що в історії та естетиці камерно-ансамблевого виконавства вже набути статус доволі типового явища.

З іншого боку, варто особливо наголосити на зовнішніх аспектах, що виходять за мовно-знакову систему музичного мистецтва, а відтак є осяжними для безпосереднього сприйняття не у віртуальній синестетично-асоціативній площині міжмистецьких кореляцій, а у реальній виконавській ситуації відтворення текстів або семіотичних фрагментів музичного та позамузичного походження. На сучасному етапі інтермедіальна стратегія композиторської творчості обумовлює появу розмаїття т. зв. «нових інтермедіумів» (Є. Шрьотер) – за нашими міркуваннями, гібридних різновидів жанрів нетеатральної музики, до яких можна зарахувати переважну більшість ансамблевих творів

перформативної, мистецько-медійної спрямованості. У музичних перформансах, інструментальному театрі, хеппенінгах, якнайширше презентованих у сучасній арт-практиці, повсякчас спостерігаємо накладання різних семіотичних рядів (музичного, вербального, візуального, пластично-хореографічного тощо). Відтак, утворена композитором, завдяки суміщенню семіотичних кодів, стилістичних прийомів та художньо-виражальних можливостей медіа різновидової природи, мультисеміотична комбінація складає художньо-естетичну і структурну цілісність нової якості.

За умов такого інтермедіального розширення мистецької реальності слідом трансформується і естетика ансамблевого виконавства. Сьогодні артисту вже недостатньо володіти різними історичними стилями і техніками музикування – мати виконавський хист до створення вірцевих автентичних інтерпретаційних версій творів минулих епох або мати здатність вільно «переключатися» з однієї стилістичної манери виконання на іншу, втілюючи композиції з елементами полістилістики. Також, на разі замало бути мультиінструменталістом, приміром, рівноцінно володіти різними інструментами з клавішної групи (клавесином / органом / фортепіано / синтезатором) чи зі струнної групи (віолончеллю / віолою да гамба) тощо. Адже, у ситуації зовнішнього приєднання іншвидових мовних структур, «анексованих» зі словника різних видів мистецтв, існує потреба в універсалізмі виконавських якостей зовсім іншого типу. На цій думці ми безпосередньо підійшли до проблематики полімодальності як необхідної виконавської здатності реалізації мультисенсорних образів, що створює нові виклики в сучасній виконавській практиці, у т.ч. і українських ансамблів.

Загалом, полімодальність (або мультимодальність, англ. «multimodality») є одним з основних понять теорії комунікації, семіотики і теорії інтермедіальності, що окреслює здатність індивідуума оперувати декількома модусами – семіотичними режимами або способами комунікації у процесах пізнання та смислотворення. Відтак мультимодальні наукові студії спрямовані на дослідження широкого спектру комбінацій вербальних і невербальних комунікативних модусів (лінгвістичного, аудіального, візуального, просторового, кінетичного), вивчення питань їх модальної сумісності / несумісності та відповідного перцептивного впливу, тобто, осягнення проблем практичної комунікації, зокрема, і в культурно-мистецькому світі сучасних інтермедіумів [5].

Безумовно, у контексті семіології музичного мистецтва, художньо-музичної комунікації та парамузикознавства (Б. Сюта) поняття полімодальності виявляється напряму дотичним до проблем музично-виконавського характеру. Адже інтермедіальна стратегія текстотворення спричиняє появу таких композицій, де використання семіотичних ресурсів (засобів інформації) різних медіа, обумовлює необхідність застосування різних модусів (способів) їх виконавської реалізації (трансляції). Фактично, існування опусів із поліфункціональною семіотикою, якщо прямувати за роздумами Е. Уолрупа означає, що їх виконавська презентація з музичної події перетворюється на «мовну подію» [4; 353] або, навіть, багатомовну подію з точки зору сукупної кількості тих мовно-знакових комплексів, які складають її художньо-естетичну цілісність.

Так, у випадку використання зовнішнього джерела трансляції екстрамузичної інформації (приміром, того чи іншого художньо-візуального оформлення музичної композиції, що доповнює абстракції музичної палітри конкретними деталями) перед ансамблями постає подвійне завдання з координації власних виконавських дій не тільки у внутрішньо-ансамблевій, але й у зовнішньо-ансамблевій площині. 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-генеруючих якостей та певної драматургічно-рольової синхронізації, проте не вимагає від самих музикантів опанування додаткових прийомів з інтервидових модусів виконавської техніки. Оскільки, заплановані видовищні, театралізовані ефекти тут забезпечуються за допомогою незалежних ресурсів, що супроводжують музичну дію та суттєво не впливають на модифікацію музично-виконавських ансамблевих функцій і типових форм артистичної експресії музикантів-інструменталістів. Водночас, варто зазначити, що подібні мультисеміотичні композиції передбачають доволі тривалу попередню підготовку усього виконавського складу.

Приміром, згадаємо поліхудожній виконавський проект українського колективу Ukho Ensemble під назвою «String Theory: Ferneyhough, Finnisy, Xenakis, Huber, Mahnkopf» (Київ, арт-простір «Pivka», 23.12.2017 р.), що позиціонувався ансамблями як своєрідна «виставка звуку та виставка світла». Згідно задуму артистів до камерно-інструментальної програми було включено оригінальний світло-візуальний ряд, що спеціально створювався «Błck box» задля синестетичного ефекту суміщення звукових та світлових хвиль. Унікальна відмінність цього проекту (у порівнянні з іншими подібними музичними «шоу» із застосуванням світло-динамічного дизайну) полягала у тому, що тут групою розробників застосовано принцип медіальної синергії, тобто кодування семіотичних структур одного медіа, засобами іншого.

Йдеться про камерно-інструментальну композицію М. Фіннісі «Above Earth's shadow» («Над тінню Землі») для скрипки і ансамблю (1985 р.), де саме партія скрипки стала за основу написання світлової «партії» стробоскопів. На нашу думку, таким неординарним конструктивно-смысловим рішенням із «перехрещення» струменів світла зі звуковими струменями струнної музики Ukho Ensemble воліли передати відчуття світло-музичної гармонії у піфагорійському розумінні ультракосмічних вібрацій небесних сфер. Відтак, цей інтермедіальний проект неначе алегорично доводить, що глибинна природа світлових та музичних обертонів має ідентичну природу.

Безумовно, подібними концептуальними мистецькими заходами виконавці, які сьогодні працюють у царині сучасної академічної музики, як ніколи раніше прагнуть привернути, захопити і, найголовніше, втримати увагу сучасної аудиторії. Оскільки 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. Відповідно, це впливає на трансформацію характеру художньо-мистецької комунікації і чим далі творча свідомість виходить у інтерсеміотичну зону програмно-тематичних, стилістичних і мовних проєкцій, тим більше виконавське мистецтво тяжіє до впровадження полімодальних форм артистичної техніки.

Так, якщо звернути увагу на інтермедіальні композиції іншого типу стає очевидним, що тут музикант-інструменталіст повинен не тільки узгоджувати свої виконавські дії з наявним зовнішньо-музичним супроводом, але й нерідко особисто ставати тим джерелом, що транслює екстрамузичну інформацію. Зокрема, йдеться про володіння елементами ораторського мистецтва, мелодекламації та співу, акторської майстерності, основами сценічного руху, прийомами скульптурування тіла та пантомімікою, вміння працювати з розмаїтим реквізитом тощо. Безумовно, це потребує наявності специфічних виконавських здібностей, своєрідного міжмистецького універсалізму, що передбачає як опанування окремих артистично-виконавських модусів різновидової природи, так і здатність до їх органічного поєднання у єдиному «модальному ансамблі» (Г. Кресс [5; 28]). Окрім додаткових вимог до виконавської пластичності таке суміщення музичного та екстрамузичного мовлення створює особливий комунікаційний «клімат». Оскільки за присутності навіть незначних елементів виконавської техніки неінструментальної природи піддаються суттєвому коригуванню нормативні технічні, виражальні, психоемоційні, комунікативно-рольові, естетико-мізансценічні, соціокультурні параметри ансамблево-ігрової взаємодії.

Серед прикладів, наведемо творчість відомого в Україні та поза її межами київського камерно-інструментального колективу Sed Contra Ensemble (художній керівник А. Мерхель), який нерідко виконує твори з елементами екстрамузичного мовлення. Зокрема, вельми цікавою стала прем'єра квінтету Р. Камерона-Вульфа «Contra-Dictions» у 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 цілковитого занурення в універсум звукомузичної творчості, оскільки виконання відбувалося у цілковитій темряві і тільки невеликі «плями» світла над попітрами ансамблістів 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 лексичі ансамблістів часто отримують тотальне розширення, особливо, у випадках тлумачення фізичного тіла музиканта як окремого інструменту, володіння яким передбачає повноцінне залучення акторсько-театральних або хореографічних модусів виконавської техніки.

У цьому контексті згадаємо концертну програму «@Experience& ф'южн музикування нинішнього часу», презентована ансамблем «MusClub» (художній керівник – І. Тараненко) на ХХХ Міжнародному фестивалі «Kyiv Music Fest – 2019». Під час виконання експериментальної композиції «Білі картки», німецькому перкусіоністу Г. Зоммеру довелося особисто взяти на себе виконавську функцію головного перформера, розпочавши твір поза свого перкусійного приладдя у ролі своєрідного диригента-координатора. Його виконавська партія полягала у демонстрації білих паперових аркушів із замальовками певних умовних символів: геометричних фігур (приміром, кола), абстракцій (хвилясті лінії), знаків пунктуації (крапок) тощо, які решта ансамблістів мали інтерпретувати, «перекладаючи» на мову музики. Керування цією музичною виставою потребувало від Г. Зоммера включення мануальних та позамануальних тілесно-виражальних засобів, а саме модусів дансантиності, сценічного руху, акторської майстерності, що вкупі створювали враження інтермедіального перехрещення музичних та екстрамузичних знаково-символічних рядів.

Висновки. Тож, у підсумку зазначимо, що наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. інтермедіальна стратегія творення мультисеміотичних композицій висуває суттєві вимоги до розширення виконавсько-інтерпретаторського потенціалу музикантів-інструменталістів, що поступово виходить за інтрамузичні межі артистичної техніки та жестово-соматичної експресії у площину універсальної полімодальності виконавських якостей. У семиологічному контексті постмодернізму синергія техніко-виконавських модусів різновидової природи викликає комплексні трансформації художньо-музичної ансамблевої техніки, що окреслюють формування новітньої естетико-герменевтичної концепції в сучасній арт-практиці камерно-інструментального музикування.

Список использованной литературы

1. *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : ГАМАЮН, 1999. 310 с.
2. *Bolter J. David, Grusin Richard.* Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology : First MIT Press paperback edition, 2000. 282 p.
3. *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> (дата звернення: 29.10.2019).
4. *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.
5. *Kress, Gunther.* *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication.* London : Routledge, 2010. 212 p. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.06.013>

References

1. *Dubinets Ye.* Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii. Kiyev : GAMAYUN, 1999. 310 s.
2. *Bolter J. David, Grusin Richard.* Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology : First MIT Press paperback edition, 2000. 282 p.
3. *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> (дата звернення: 29.10.2019).
4. *Wallrup, Eric.* Song as event: on intermediately 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.
5. *Kress, Gunther.* *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication.* London: Routledge, 2010. 212 p. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.06.013>

ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ УКРАИНСКИХ АНСАМБЛИСТОВ (КОНЕЦ ХХ – НАЧАЛО ХХІ ВЕКОВ)

Кравченко Анастасия Игоревна – кандидат искусствоведения, доцент, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена исследованию основных тенденций эстетики и семиологии ансамблевого исполнительства в контексте интонационно-языковых видоизменений и ключевых художественных течений и технологий постсовременности. Рассмотрены теоретические вопросы артистической полимодальности в свете теории музыкальной интермедальности и определены семиотико-коммуникативные модусы современной ансамблево-исполнительской лексики как проявление новой степени универсализма в музыкально-исполнительском искусстве. Согласно результатам исследования творческой практики камерно-инструментальных коллективов Украины конца ХХ – начала ХХІ веков доказано, что полимодальность исполнительских качеств закладывает основы новой эстетико-герменевтической концепции ансамблевого исполнительства в семиологическом контексте постмодернизма.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, ансамблево-исполнительство, интермедальность в музыке, исполнительская полимодальность, ансамблевая коммуникация, семиотико-коммуникативный модус.

THE MULTIMODALITY OF THE PERFORMING PRACTICE OF UKRAINIAN ENSEMBLE MUSICIANS (LATE XXth – EARLY XXIst CENTURIES)

Kravchenko Anastassa – Ph.D. in Arts, Associate professor, National Academy of managerial staff of culture and arts, Kyiv

The article is devoted to the study of the main trends in aesthetics and semiology of ensemble performance in the context of intonational-language modifications and key artistic movements and technologies of postmodern time. Theoretical issues of artistic multimodality are examined in the light of the theory of musical intermediality and the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble-performing vocabulary are defined as a manifestation of a new degree of universalism in the performing art. According to the results of a study of the creative practice of chamber groups in Ukraine at the end of the XXth and beginning of the XXIst centuries, it was proved that the multimodality of performing qualities lays the foundation for a new aesthetic-hermeneutical concept of ensemble performance in the semiological context of postmodernism.

Key words: chamber ensemble, ensemble performance, intermediality in music, performing multimodality, ensemble communication, semiotic-communicative mode.

UDC 78.081:7.01(477)

**THE MULTIMODALITY OF THE PERFORMING PRACTICE OF UKRAINIAN ENSEMBLE MUSICIANS
(LATE XXth – EARLY XXIst CENTURIES)**

Kravchenko Anastasiia – Ph.D. in Arts, Associate professor,
National Academy of managerial staff of culture and arts, Kyiv

The aim. The purpose of the article is to study the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble performing vocabulary based on the materials from the creative practice of Ukrainian chamber ensembles of the late XX – early XXI centuries.

Research methodology. In this study the musicological, structural-semantic, semiotic, intermedial methods were used.

Results. At the end of the XXth and beginning of the XXIst centuries, the intermedial strategy for creating multisemiotic compositions leads to additional requirements for expanding the performing and interpretive potential of instrumental musicians, which gradually goes beyond the intramusical limits of artistic technique and gesture and somatic expression to the plane of universal multimodality of performing qualities. In the semiological context of postmodernism, the synergy of performing modes of various kinds of arts causes complex transformations of the artistic and musical ensemble technique, which determine the formation of a new aesthetic hermeneutical concept in modern art practice of chamber music making.

Novelty. The scientific novelty of this study is that for the first time in Ukrainian art history, theoretical issues of artistic multimodality in the context of the theory of musical intermediality were examined and the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble performing language, which determine a new degree of universalism in musical performing arts, were highlighted. According to the results of a study of creative chamber practices of Ukrainian collectives of the late XXth early XXIst centuries proved that the multimodality of performing qualities lays the foundation for a new aesthetic-hermeneutical concept of ensemble performance in the semiological context of postmodernism.

The practical significance. The results of this study can be used in the further development of the principles of intermedial analysis and the concept of multimodality in the musical art-practice.

Key words: chamber ensemble, ensemble performance, intermediality in music, performing polymodality, ensemble communication, semiotic-communicative mode.

Надійшла до редакції 17.11.2019 р.

УДК 7.071:784.1

СПЕЦИФІКА ОПРАЦЮВАННЯ КОМПОЗИТОРОМ В. СТЕПУРКОМ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ

Бардашевська Ярослава Миколаївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання і диригування
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
orcid.org/0000-0002-2315-9757
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.199
yaroslava.bardashevaska@gmail.com

Доведено особливу ретельність композитора В. Степурка в осягненні смислового поля, символіки і метафоричності канонічних, фольклорних та інших словесних текстів у впливі на особливості драматургії й архітектоніки композицій.

Філігранність роботи композитора з текстами пов'язана з власним відчуттям сакрального. Цим зумовлена увага до кардинальних фраз, довкола яких розгортається смисловий простір віршів, де психологізм сприйняття «сюжету», особистісні переживання так чи інакше виявляються причетними до аури сакральності.

Вважаючи жанр ауру, в якій функціонує музичний твір, композитор використовує матеріал найрізноманітніших стильових пластів і рішуче підпорядковує їх власним художнім задумам.

Ключові слова: поетичні джерела, вербальний текст, сучасна хорова творчість, фактурна багатоплановість, кардинальні фрази

Постановка проблеми. Постійність уваги до суперечностей і дихотомій світобуття виявляється як у духовній сфері творчості, так і в концепціях багатьох творів «світського напрямку», представлених у хоровій музиці В. Степурка. Звернення композитора до хорової сфери зумовлене не лише її загальним значенням в українській музичній культурі і охоплює найважливіші аспекти світовідчуття різних епох, а й яскраво характеризує його творчу індивідуальність та забезпечує можливість більш повного розкриття доробку композитора. Безпосередньо це виявляється вже на рівні поетичного матеріалу: характер взаємозв'язків між різними текстами розкривається не лише в очевидній спільності емоційних настроїв чи змістовному спорідненню поетичних рядів творів одного жанрово-тематичного напрямку чи багаточастинних циклів.