

УДК 78.021.2+78.024+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-15>**Іван Іванович Косінець**

ORCID: 0000-0001-9788-9077

викладач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ivankosynets@gmail.com

ВІДЕОРЯД У КОНЦЕРТНОМУ ВИСТУПІ СУЧАСНОГО ГІТАРИСТА ЯК ФАКТОР РОЗШИРЕННЯ КОМУНІКАТИВНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ

Мета роботи. У статті визначаються роль, види та специфічні властивості використання відеоряду у концертному виступі сучасного виконавця-гітариста з метою розширення комунікативних властивостей інструментальної гри. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також системного, міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті постає у виявленні значення, а також конкретики прийомів у використанні відео-фото-матеріалів з метою пошуку нових граней індивідуального концертно-виконавського стилю. Зроблений акцент на створенні синергетичної часопросторової цілісності подання музичного образу у виконанні як програмних, так і чисто інструментальних композицій. **Висновки.** Останнім часом все більше інструменталістів-виконавців замислюються і реалізують в академічній концертній практиці низку відео та/або фото(образотворчих) матеріалів, які сприяють посиленню естетичного та емоційного впливу музичного твору на основі природної синергетики сприйняття. Цілісне сприйняття, відповідно до принципів синергетики, відбувається завдяки організованій взаємодії багатьох каналів різних типів, що є важливим аргументом на користь синтезу мистецтв, а також виконавської концепції використання відео(фото)ряду паралельно з інструментальною грою на сцені, навіть у творах, автори яких не передбачали подібного синтезу. Таке «підсилення» видовищності інструментального виступу не має «перекривати» традиційні засоби та шляхи впливу виконавської концертності та майстерності, фундатором якої стали Ф. Ліст та Н. Пазаніні, або індивідуалізованої інтимно-філософської камерності музичного висловлення, але, за умов грамотного підбору зорового матеріалу, здатне підключити додаткові імпульси паралельного сприйняття. Подібне додавання зорового каналу комунікації є також творчою лабораторією виконавця, певним чином співвідносною з композиторською

та режисерською, створюючи актуальний вертикальний зв'язок часів і просторів мистецтва та життя. Дані «некласичні» параметри інформації та формованого нею просторового середовища вже освоєні та успішно експлуатуються.

Ключові слова: класична гітара, гітарне виконавство, концертний виступ, синергетичний підхід, відеоряд, синтез мистецтв, сучасний музичний часопростір, виконавська комунікація.

Kosynets Ivan Ivanovych, Lecturer at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Video sequence in concert performance of the modern guitar player as a factor of expanding communicative properties

Aim of the work. The article defines the role, types and specific properties of using a video sequence in a concert performance of a modern guitarist with the aim of expanding the communicative properties of the instrumental play. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as systemic, interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article appears in the identification of the meaning, as well as the specifics of techniques in the use of video-photo materials in order to find new facets of an individual concert-performance style. Emphasis is placed on creating a synergistic spatio-temporal integrity of the presentation of the musical image in the performance of both programmatic and purely instrumental compositions. **Conclusions.** Recently, more and more instrumentalists-performers think about and implement in academic concert practice a number of video and/or photo (visual) materials that contribute to strengthening the aesthetic and emotional impact of a musical piece based on the natural synergy of perception. Holistic perception, in accordance with the principles of synergy, occurs thanks to the organized interaction of many channels of different types, which is an important argument in favor of the synthesis of arts, as well as for the performing concept of using a video (photo) sequence in parallel with an instrumental performance on stage, even in compositions, that were not predicted by their authors to take part in synthesis kind in question. Such 'enhancement' of the spectacle of an instrumental performance should not 'overshadow' the traditional means and ways of influencing performance concertism and mastery, the founders of which were F. Liszt and N. Paganini, or the individualized intimate-philosophical chamberness of musical expression, but, under the conditions of a competent selection of visual material, is capable of connecting additional pulses of parallel perception. Such addition of a visual channel of communication is also a creative laboratory of the performer, in a certain way related to the composer's and director's laboratory, creating an actual vertical connection of times and spaces of art and life.

Key words: classical guitar, guitar performance, concert performance, synergistic approach, video series, synthesis of arts, modern musical spacetime, performers' communication.

Актуальність теми дослідження. В історії музики особливу сторінку складають відносини між звуковими та образотворчими образами і засобами втілення, зокрема паралелі між музичними опусами та мальовничими роботами, що особливо ясно проглядається у французькому мистецтві, наприклад, взаємозв'язок між живописом рококо та творчістю клавесиністів XVIII століття, між революційним мистецтвом художника Ж. Давида, музикою Ф. Госсєка та раннього Л. Бетховена, між романтичними образами Е. Делакруа та Г. Берліоза, між полотнами імпресіоністів і творами К. Дебюссї. Про справжній сплав живописного та музичного бачення світу можна говорити у зв'язку з творчістю видатного литовського художника та композитора М. Чюрльонїса (1875–1911), твори якого виступають творчим діалогом між зором і слухом. Мабуть, найбільш щільний зв'язок між музикою та живописно-зоровою низкою прослідковується у творчості Ф. Ліста – відомого фундатора синтезу мистецтв у теоретичних та практичних аспектах творчості. Його фортепіанний мегацикл «Пори року», написаний під враженням від живописних картин і скульптур (також від природи і літературних сюжетів, поезії), – це не «музичні ілюстрації» до «чужого твору», до позамузичних витоків творчості, а уособлення нового типу музичної програмності, коли «образ літературного, живописного або скульптурного твору стає не просто поштовхом до створення музичного образу, а *спільним знаменником різних видів мистецтв* (курсив наш – *І.К.*), зі своїми специфічними мовними системами і засобами виразовості, у втіленні універсальних смислів» [9]. Специфічна (авторська) лістівська програмність, народжена у контексті проголошеного композитором синтезу.

Сучасність актуалізує процеси глобалізації світу, перетворюючи реальність на єдине, спільне місце комунікацій. Необоротна у цьому випадку універсалізація культурних взірців та смислових комунікацій набула своїх виразних параметрів і в рефлексіях мистецтва, яке, як соціокультурна реальність і невід'ємна складова частина суспільства, зазнає трансформації у бік нового розуміння (і відчуття) перебігу часу та нового осмислення (і відчуття) простору. Пильна увага до нових концептів часу та простору, очевидна у різних сферах мистецтва, актуалізує питання про релевантність загальноприйнятого в ужитку гуманітарних наук у цілому, а також

у мистецьких практиках, зокрема композиторських та виконавських. Тому виконавські пошуки нових концертних форм в аспекті актуального синергетичного підходу постають важливою сферою сучасних музикознавчих досліджень.

Мета дослідження – визначити роль, види та специфічні властивості використання відеоряду у концертному виступі сучасного виконавця-гітариста з метою розширення комунікативних властивостей інструментальної гри.

Виклад основного матеріалу. Соціологія та антропологія, релігієзнавство та культурологія протягом багатьох десятиліть використовують цілий арсенал концепцій часу та простору. Будь-яке нове дослідження, дотримуючись прийнятих академічних стандартів, змушене враховувати дані теорії, в яких прослідковуються очевидні відповідності концепцій часу та простору певним типам суспільних, соціокультурних, філософських, міфологічних, національних, географічних, мистецьких, музичних та інших систем. Європейська гуманітарна наука найяскравішими прикладами дослідження з цього напрямку визнає концепцію хронотопу Бахтіна [1] та дослідження середньовічних ідей Хейзінги [8]. Крім того, у релігієзнавстві та культурології будь-який дослідник неминуче враховує власні релігійні та філософсько-міфологічні уявлення про час та простір, почерпнуті з відповідних доктрин і досвіду. І тут вже спостерігається поліваріативність, виражена в лінійних і циклічних концептах часу, тривимірному і багатовимірному уявленні про всесвіт, «дерево світу» і т.п. У зв'язку з цим необхідно підкреслити, що актуальне мистецтво прагне співзвучності до вимог глобальної реальності, де від художника, композитора, виконавця очікується включеність до єдиного комунікативного поля смислів та відповідних музичних втілень, зокрема до нового синтезу мистецтв.

Сказане відноситься й до часопростору, синергійності сучасних виконавсько-концертних форм у їх комунікативній спрямованості.

Слід зазначити, що актуальна композиторська творчість досить оригінально і різноманітно підходить до нового часопросторового осмислення реальності, зокрема у сучасній нотографіці (у тому числі, індивідуалізованих її формах) і, звичайно, у нових авторських концепціях звуку. Подібні звукові концепти простору запропоновані основоположниками Нової музики, зокрема, «звукового поля» («комплексу»,

«грони» – як у П. Бульоза, наприклад), переходу від пуантилістичного визначення звуку (як точкового феномена) до його трактування у якості багатоскладового об'єкту із внутрішньої поліфонією параметрів, статистичних композицій (К. Штокгаузен) тощо.

Принципово нове трактування простору в музиці продемонстрував ще у 1954 році грецький композитор Я. Ксенакіс, музична композиція якого «Метастази» в результаті була реінтерпретована в архітектурну конструкцію виставкового павільйону «Phillips». Проект павільйону Ксенакіс створив за власним партитурним ескізом для Всесвітньої виставки «Експо-58» в Брюсселі. Думка Ксенакіса про загальний культурний синтез, який він втілює у своїх основних проектах, перегукується з творчою мрією Ціммермана про конструкцію архітектури, скульптури, живопису, музичного театру, драматичного театру, балету, кіно, звукопідсилювальної техніки, телебачення, звукозаписної та звукорежисури, тобто апелює до синергійних якостей. Світ, на думку композитора, постає як неорганізований хаос, таке собі поліфонічне божевілля світу. Тоді музика трактується як просторова форма, що розставляє чіткі межі цієї ентропії [11, с. 5].

Візуалізовані інтенції простору музики детально осмислені в творчості італійського композитора Сальваторе Шарріно (нар. 1947), який сприймає просторовий аспект буття як відповідну точку не тільки для музичної внутрішньої форми, але і для всіх інших складових частин системи мистецтва. Тому основним принципом концепції композитора стає ідея організації простору (він керується попередніми звуковими картами – «carte de suono» – відповідно яким планує «керівництво музичним сприйняттям»); своєрідна концепція «фігур», в якій композитор оперує зоровими, геометричними та навіть текстурними асоціаціями. Наприклад, у музично-смысловому полі акумуляції (процесу накопичення енергії в русі до кульмінаційної точки) тиша поступово заповнюється звуковими елементами, з тенденцією ущільнення [10, с. 25]. Характерно, що у якості асоціації Шарріно тут наводить картину Джейсона Поллака «Numero 1» як приклад вражаючої єдності хаотичних моделей на полотні. *Подібні композиторські асоціативні низки можуть слугувати поштовхом і для виконавських концертних концепцій на сцені, причому у виконанні музичних творів не тільки Нової і Новішої музики.*

Прагнення позначити візуальні інтенції внутрішніх просторів музики обумовлено пошуком комплексних засобів впливу. Так, сприйняття нової музики з властивими їй просторами не обмежується лише аудіоаспектом. Замість класичного нотного тексту виконавець нерідко оперує картами звукових просторів (як Шарріно). Але подібна ситуація візуалізації утворюється не тільки у сфері композиторської мови нової музики, а впливає й на виконавські подання музики різних епох і стилів у концертній концепції сучасного виконавця-інструменталіста. Адже сприйняття музики (передусім, нової з властивими їй просторами) не обмежене лише аудіоаспектом, де замість класичного нотного тексту виконавець нерідко оперує картами звукових просторів. Візуалізація музичного сприйняття від романтичної доби стає важливим чинником мислення, зокрема інструментального.

Тому все більшої актуалізації набувають різні форми перформативного втілення. У музикології різних національних шкіл навіть виникло поняття «звукового тіла» («звукотіла» – Т. Георгіадес, Є. Назайкінський, Х. Данузер), в якому звукові та незвукові (вербальні, візуальні тощо) параметри музичного твору утворюють художню цілісність. І це впливає на утворення нових відносин (у теоретичному та практичному аспектах) музичного та мовного начал. Усе це підводить до наступного, нового етапу розширення музичного матеріалу – включення до нього незвукових – візуальних та перформативних (сценічних, театральних) – елементів; до «аудіовізуальної комплексності» [4, с. 149] музичного матеріалу, а також – до подальшого розвитку концептуалізації музики у цілому. Так, в аудіовізуальній комплексності музичного матеріалу композиції «Інорі» К. Штокхаузена можна розглянути безліч впливів: властивої католицькій літургії театральності (з традицією якої К. Штокхаузен тісно пов'язаний), характерних рис суворого, пронесеного через тисячоліття японського ритуалу «Оміцуторі» Но-театру (церемонія Освячення води); поз тіла та положення пальців рук у йозі; евричмії німецького філософа, педагога та засновника вальдорфського руху Рудольфа Штайнера; наразі – жанрів інструментального театру та перформансу.

В ініційованій сьогоденним темпоритмом новій конституції художньої цілісності характерною ознакою стає *мульти-медійність*, організація тексту завдяки впровадженню якісно

різних інформаційних начал та носіїв. Так, симфонія для баяна та симфонічного оркестру «Страсті за Владиславом» В. Рунчака характеризується застосуванням позамузичних інформаційних чинників – візуального та вербального, які впроваджують концепцію твору у вигляді своєрідного письмового «автокоментарю» (О. Гармель) та виконують функції смислового осередку композиції. Такий «авторський голос за кадром» «не стільки прочиняє, скільки зашифрує задум; не пояснює, а загадує...» [3, с. 209]. Відеоролик Симфонії представляє принцип монтажу кадрів війн, техногенних катастроф, природних катаклізмів тощо, що спонукає, за словами композитора, до бажання слухача-глядача «зберегти світ, людське життя, Планету. Наприклад: жертви Першої світової війни, картини Бухенвальду та Майданека, атомне бомбардування Хіросіми, збіговисько сучасних неофашистів, паління хреста ку-клукс-кланівцями, аварія на Чорнобильській АЕС тощо» [6, с. 44]. В смисловому епілозі твору відбувається відеоперспектива картини «Що є істина?» М. Ге.

Актуалізація перформансних форм у культурно-інформаційному континуумі сьогодення обумовлена їх інноваційно-експериментальним, синтетичним характером. Мистецтво перформансу апелює до потенціалу композиторсько-виконавської майстерності та слухачького (глядацького) сприйняття, що виходить за межі суто музичної творчості. Важливим фактором такої актуалізації виступає також дія авторського начала (важлива як у композиторській, так і у виконавській творчості). «Посилення» звуку жестом, танцювальним або артистичним рухом, відео-фото-роліком у композиторській мові та виконавській інтерпретації пов'язане із останніми даними в галузі фонетики та психології (університету м. Інсбрук): 70% інформації людина сприймає не через її вербалізацію, а через невербальні джерела – міміку, жести, мову тіла, зорові «картинки» тощо. Тож марно зображальність як така давно проникла у музику. Музичні еквіваленти засобів зображення можуть існувати як предмет конвенції, подібної до знаку або символу. І саме тому використання зображально-візуальної (живопис, відео, фото і т.п.) низки при виконанні музичних творів є дієвим фактором розширення комунікативних властивостей у концертному виступі інструменталіста.

В історії музики зображальність часто пов'язана з програмним змістом (як уже вказувалося); риторичними фігурами, які

зберігають своє символічне значення і в музиці ХХ–ХХІ століть; відтворенням самозвучних і рухомих об'єктів (цей тип заснований на асоціативному сприйнятті слухача і пов'язаний із явищем *синестезії* – взаємної одночасної дії двох або кількох органів чуття, але завжди умовний – будь-яке зображення в музиці є неповним і неточним, оскільки ґрунтується на суб'єктивному сприйнятті слухача), умовної символіки минулого, національного, духовного, жанрового, персонажів тощо. Зображальність у музиці (будучи вторинною, але не чужою) проявляє себе у двох аспектах: у звучанні (через музичні еквіваленти засобів зображень) та у графічному запису. Вони щільно пов'язані, а останній, мабуть, може слугувати далеким (за часом та формою) прообразом майбутніх перформансних втілень. Так, у добу мензуральної нотації часто зустрічається ілюстрування тексту за допомогою т.зв. «*Eye music*» або «*Augenmusik*» («Музика для очей»), коли предмету, про який йдеться у тексті, відповідає наочне живописно-музичне зображення даних слів. У музиці ХХ століття образотворчість набуває особливої ролі в нотному записі. З другої половини ХХ століття з'являється велика кількість творів, у яких нотна графіка стає основою твору (Д. Крам. «*Crucifixus*» з I тому «*Макрокосмос*»; *Metastasis* Я Ксенакіса та ін.).

Важливим (у всі часи) є і той факт, що будь-яка мова і текст культури не можуть існувати автономно, не отримуючи інтерпретацію у знаках інших мов та текстів. Такий інтерпретуючий переклад є провідним принципом і механізмом семіосфери, її «двигуном», що запускає процеси смислоутворення та текстопородження [5, с. 254, 268]. Додамо той факт, що сітківка ока вловлює і перекладає на мову нервових імпульсів безліч сигналів, що надійшли. Згідно з припущенням Г. Хакена [7], обробка такої інформації у мозку відбувається паралельно, і кожна окрема клітина, що бере участь у процесі, зайнята від початку і до кінця обробкою лише окремої деталі, але не всієї картини в цілому. Цілісне ж сприйняття, відповідно до принципів синергетики, відбувається завдяки організованій взаємодії багатьох клітин *різних типів*. І це – ще один аргумент на користь синтезу мистецтв, а також виконавської концепції використання відео(фото)ряду паралельно з інструментальною грою на сцені. Таке «підсилення» видовищності інструментального виступу не має «перекривати» традиційні засоби та шляхи впливу виконавської концертності та

майстерності, фундатором якої стали Ф. Ліст та Н. Паганіні, або індивідуалізованої інтимно-філософської камерності музичного висловлення, але, *за умов грамотного підбору зорового матеріалу, здатне підключити додаткові імпульси паралельного сприйняття.*

Всеприсутність фотофіксації (згодом – відеофіксації) просто не могла не внести свої корективи і не вплинути на художню реальність. Від другої половини ХХ – початку ХХІ ст. виникає специфічна музична оптика (оптика – наука про зорові сприйняття, яка є частиною фізики), але у новій музиці (як і в сучасному виконавстві) вона стає одним із найбільш значущих концептів та проектується на слухове сприйняття. Розвиток технологій включило оптику у єдиний художній процес, трансформуючи уявлення про мистецтво. Тому нам здається, що й у виконавських сценічних концепціях описані реалії нової музичної оптики теж мають право на відбиття, навіть під час виконання музичних творів (класичних, передусім), автори які не передбачали таку додаткову лінію впливу. Дослідники стверджують, що вже у добу її народження, «у фотографії ХІХ ст. тема характеру і маски була пов'язана з ідеєю невидимого. Приймаючи дух за основу людської природи, фотографічне зображення вважало характер маніфестом істини, невлотимим відображенням справжнього смислу» [2, с. 175]. Дискурс тут зосереджується навколо поняття моделі – об'єкта та його відображення *як знака та смислу*. І цей контекст виявляється, безумовно, актуальним не лише для образотворчого мистецтва, а й для інших видів художньої діяльності, зокрема, й інструментально-виконавського.

У сьогоденній мистецькій реальності мультимедіа, відеоряд – це неоглядний світ (звучання, фігури, що рухаються, світ, колір, взірці суміжних видів мистецтва, документальні матеріали тощо) помноження та посилення смислів. Але у співвідношенні зорової і звукової низки під час супроводу відео/фото-матеріалами музики, не призначеної для цього композиторським замислом, важливо знайти органічне рішення. Розмаїття музично-образних параметрів та відповідних музично-мовних прийомів можуть бути у різних типах співвідношень до емоційно-психологічного «картинного» боку концерту: 1) другий (додатковий, виконавсько-авторський) може повністю підкорятися першому (композиторсько-виконавському), «коментуючи» його (динаміка

відеоряди – ущільнення/розрядження, прискорення/уповільнення – пов’язуються з мовними інструментальними – артикуляційно-штриховими, фактурно-тембральними, метротмічними, синтаксичними – засобами); 2) контрастувати з ним (з пріоритетом музичного) за принципом поліфонії образів та/або мовних прийомів; 3) виступати паритетним началом у мислечуттєвому поданні образу, збагачуючи останній паралельним елементом «сюжету». І лише – не може превалювати над музичним текстом, образами та засобами впливу, якщо композитором не передбачено такої синкретичної (синтетичної) форми спеціально. Чи повинен при цьому виконавець враховувати паралельну низку впливу (наприклад, розраховувавши акцентуацію смислової кульмінацій, «згасань», пауз тощо? Звичайно, це важливо (і можливо технічно), адже час у цьому випадку частіше за все має бути ідентичним у звуковому та зоровому русі (якщо виконавець не прагне додаткової поліфонічної лінії у цьому процесі, подібно до джазових «неспівпадінь» як прийому смислової акцентуації).

Тому у в концертній частині свого мистецького проекту автор даної статті прийняв рішення використовувати спеціально підібраний відеоряд (на розташованому у куті сцени екрані, аби фронтальна увага слухачів все ж таки була спрямована на виконавця з інструментом). Так, під час виконання «Собору» А. Барріоса у відеонизці минають фотографії знаменитого, впізнаваного Собору Паризької Богоматері в оточенні сучасних і старих міських будівель, як знаку поєднання часів та світоглядних настанов у вічності Істини, спокою Божого розуміння та всепрощення. Синтаксично-смілова зміна музичного матеріалу (новий період, рр, варіативність подання) співпадає зі зміною «картинки» – перехід на рр висвітлює у відеонизці вітражне вікно зсередини собору, ніби символізуючи інтимність спілкування з Богом у відстороненні зовнішнього світу. Кадр затримується на вітражі і відразу дає контраст вигляду ззовні, з вулиці, «з просторової точки» зовнішнього світу, підкреслюючи контраст зосередженого Небесного та протилежного йому Земного начала. Скульптурна композиція біля будови собору вносить додаткову лінію мистецтва у зовнішньому шарі життя, як певний «міст» у шляху до Краси й досконалості, втім зосередженість на внутрішньому світі особистості прямо вказує на духовний шлях релігійної забарвленості. Імпровізаційно-прелюдійний

характер музики налаштовує й відеоряду на контрастні зміни кадрів. Подальше пожвавлення темпу й інтенсифікація фактури спонукають до нових видів кадрів різних соборів – різних часів та архітектурних стилів, у різних ракурсах зйомки.

Настрій п'єси «Колір сепія» Максимо Дієго Пухоля апелює до зорово-кольорового знаку сепії – кольору, що властивий старим чорно-білим фотографіям (як і їх сучасним стилізаціям); також це колір сухого осіннього листа, що асоціюється з настроями світлої печалі, задумливості, смутку та мрії одночасно. Фотографії з ефектом сепії дуже популярні у сучасному дизайні як зв'язок часів, як знак дієвості «родової пам'яті», ідеалізації (запам'ятовування тільки доброго) минулого. У музиці цього музичного твору Пухоля присутні відповідні ностальгічні мотиви, пов'язані зі спогадами, які ніби оживають під час перегляду старих фото. Тому у відеоряд доцільно включити світлини з даним відтінком та їх кольорові оригінали (тут і види природи – чудові пейзажі, метелик, безкрає небо, осінні картинки, впале листя кольору сепії, і люди – Далай-лама, і шлях серед поля, що уводить у невідомі місця, та інші прояви життя).

Висновки. Останнім часом все більше інструменталістів-виконавців замислюються і реалізують в академічній концертній практиці низку відео та/або фото(образотворчих) матеріалів, які сприяють посиленню естетичного та емоційного впливу музичного твору на основі природної синергетики сприйняття. Цілісне сприйняття, відповідно до принципів синергетики, відбувається завдяки організованій взаємодії багатьох каналів різних типів, що є важливим аргументом на користь синтезу мистецтв, а також виконавської концепції використання відео(фото)ряду паралельно з інструментальною грою на сцені, навіть у творах, автори яких не передбачали подібного синтезу. Таке «підсилення» видовищності інструментального виступу не має «перекривати» традиційні засоби та шляхи впливу виконавської концертності та майстерності, фундатором якої стали Ф. Ліст та Н. Паганіні, або індивідуалізованої інтимно-філософської камерності музичного висловлення, але, за умов грамотного підбору зорового матеріалу, здатне підключити додаткові імпульси паралельного сприйняття. Подібне додавання зорового каналу комунікації є також творчою лабораторією виконавця, певним чином співвідною з композиторською та режисерською,

створюючи актуальний вертикальний зв'язок часів і просторів мистецтва та життя. Дані «некласичні» параметри інформації та формованого нею просторового середовища вже освоєні та успішно експлуатуються.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Васильева Е.В. Характер и маска в фотографии XIX века. *Вестник СПбГУ*. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 175–186.
3. Гармель О. Лабиринты «House plant» А. Гринберга (автокомментарий как «код» композиции). *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27: Слово, інтонація, музичний твір. С. 208–216.
4. Лейпсон Л.В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности : дисс... канд. искусств : 17.00.02 ; Новосиб. гос. конс. им. М.И. Глинки. Новосиб, 2017. 225 с.
5. Лотман Ю.С. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 2010. 704 с.
6. Сташевський А.Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 ; НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2004. 208 с.
7. Хакен Г., Хакен-Крелль М. Тайны восприятия. Москва, 2002. 272 с.
8. Хейзинга Й. Homo Ludens [Человек играющий]. Статьи по истории культуры. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
9. Чжу Сяоле. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації : дис... канд. мист. : 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 165 с.
10. Sciarrino S. Le fi gure della musica: da Beethoven a oggi. Milano Ricordi, 1998. 98 s.
11. Xenakis Y. Formalized Music Thought and Mathematics in Composition (Revised Edition). Pendragon Press, 1992. 400 p.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. Questions of literature and aesthetics. M.: Artist. lit. pp. 234–407. [in Russian].
2. Vasilyeva, E.V. (2012). Character and mask in 19th century photography. Bulletin of St. Petersburg State University. Issue. 4. S. 175–186. [in Russian].

3. Harmel, O. (2003). Labyrinths ‘House plant’ by A. Grinberg (auto-commentary as a ‘code’ of the composition). *Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. Vip. 27. pp. 208–216 [in Ukrainian]
4. Leipson, L.V. (2017). Musical material in the work of representatives of the Western European avant-garde of the second half of the 20th – early 21st centuries: from phonetic composition to performativity. Candidate’s thesis. Novosib: Novosib. state cons. named after M.I. Glinka. 225 p. [in Russian].
5. Lotman, Yu.S. (2010). *Semiosphere*. SPb.: Art-SPb. 704 p. [in Russian].
6. Stashevsky, A.Ya. Accordion art of Ukraine: trends in the development of original music and individual instillation of the genre and style aspect in the work of Volodymyr Runchak. Candidate’s thesis. Kiev : NMAU named after P.I. Tchaikovsky. 208 s. [in Ukrainian]
7. Haken, G., Haken-Krell, M. (2002). *Secrets of perception*. M. 272 p. [in Russian].
8. Huizinga, Y. (1997). *Homo Ludens [Man playing]*. Moscow: Progress-Tradition. 416 p. [in Russian].
9. Zhu Xiaole (2021). Piano cycles by F. Liszt as a subject of musical and Vikonavian conceptualization. Candidate’s thesis. Odessa: Dress. nat. music acad. named after A.V. Nezhdanova. 165 p. [in Ukrainian]
10. Sciarrino, S. (1998). *Le fi gure della musica: da Beethoven a oggi*. Milano Ricordi. 98 s. [in Italy]
11. Xenakis, Y. (1992). *Formalized Music Thought and Mathematics in Composition (Revised Edition)*. Pendragon Press. 400 p. [in USA].