

МУЛЬТИМОДАЛЬНА СИСТЕМА ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Качуринець Л. В.

ВСТУП

Сфера виконавського мистецтва ХХІ століття переживає суттєві трансформації, пов'язані з переосмисленням традиційних моделей сценічної репрезентації та активізацією міжмистецьких взаємодій. У художній практиці дедалі виразніше простежується тенденція до синтезу різних виражальних систем, унаслідок чого музика, рух, простір, візуальна образність і тілесна експресія починають функціонувати як взаємопов'язані елементи єдиного художнього цілого. За таких умов музичний твір постає не лише звуковою формою, а багаторівневим комунікативним середовищем, у якому сенс формується через взаємодію кількох модусів художнього висловлювання.

Теоретичне осмислення мультимодальності значною мірою ми пов'язуємо з працями Гюнтера Кресса (Gunther Kress) та Тео ван Леейвена (Theo van Leeuwen)¹, які розглядали комунікацію як взаємодію різних знакових ресурсів: мовлення, жесту, звуку, руху, зображення та простору. У межах соціально-семіотичного підходу мультимодальність трактується не як механічне поєднання кількох форм виразності, а як цілісна система смислотворення, у якій кожен модус виконує окрему комунікативну функцію². Саме тому сучасне виконавське мистецтво дедалі частіше осмислюють як полікомпонентний художній простір, де вокальне звучання взаємодіє з пластикою тіла, сценічним рухом, візуальною драматургією та емоційною експресією.

Виразно такі процеси виявляються в хоровому мистецтві. Академічна хорова традиція, що тривалий час ґрунтувалася на статичній концертній моделі, поступово трансформується в динамічну перформативну структуру. Сценічний рух, пластична композиція, просторове моделювання та візуальна організація дії дедалі частіше стають органічними складниками художньої концепції твору. Унаслідок цього тілесність перестає виконувати винятково допоміжну функцію та набуває ознак самостійного

¹ Kress G., Leeuwen T. *Multimodal Discourse*. Bloomsbury Academic, 2001. 142 p.

² Forceville C. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*: Gunther Kress. *Journal of Pragmatics*. 2011. № 43 (14). p. 3624–3626. DOI: 10.1016/j.pragma.2011.06.013

виражального ресурсу, здатного формувати додаткові смислові рівні сценічного образу. Рух у сучасному хорі постає не зовнішнім ефектом, а способом художнього мислення, що структурує музичний часопростір, посилює емоційний вплив і розширює межі виконавської виразності.

Актуальність руху в хоровому мистецтві корелює із загальними тенденціями так званого *performative turn* – перформативного повороту в культурі, у межах якого художній твір осмислюють як процес сценічної присутності, взаємодії та співпереживання. У центрі уваги опиняється сам акт переживання мистецтва в просторі комунікації між виконавцем і глядачем. У цьому контексті особливого значення набувають дослідження *embodied cognition* – теорії втіленого пізнання, відповідно до якої художнє сприйняття та виконавська практика безпосередньо пов'язані з тілесним досвідом людини. Так, Марк Джонсон (Mark Johnson) обґрунтовує зв'язок художнього мислення з тілесними схемами переживання руху та простору³, Шон Галлахер (Shaun Gallagher) акцентує увагу на ролі тіла як основи когнітивних процесів у виконавській діяльності⁴, а Девід Еліот та Маріса Сільверман (David Elliott & Marisa Silverman) розглядають музичне виконавство як форму *embodied action* – втіленої дії, нерозривно пов'язаної з рухом, диханням і ритмічною взаємодією виконавців⁵.

Важливе значення для осмислення перформативності має концепція Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte). Дослідниця розглядає виконавця не лише як носія художнього тексту чи сценічної ролі, а насамперед як живу тілесну присутність, здатну формувати сенс у процесі безпосередньої взаємодії з аудиторією. Особливого значення в цьому контексті набуває поняття *phenomenal body* – феноменального тіла, яке постає активним енергетичним центром сценічної дії та визначає емоційний і комунікативний потенціал перформативної події⁶.

Вищезазначені підходи дають підстави розглядати хорове мистецтво XXI століття як складну мультимодальну систему, у якій вокальне звучання, рух, пластична експресія та сценічна присутність функціонують як взаємопов'язані компоненти цілісного художнього висловлювання. Водночас в українському мистецтвознавстві проблема взаємодії руху та хорового виконавства досі не набула комплексного теоретичного осмислення. Це актуалізує потребу введення поняття «сценічно-хорова

³ Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago : University of Chicago Press, 2007. 328 p.

⁴ Gallagher S. *Performance/Art: The Venetian Lectures* / ed. by C. V. Sánchez. Milan : Mimesis International, 2021. 160 p.

⁵ Elliott D, Silverman M. *Music Matters: A Philosophy of Music Education*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2014. 568 p.

⁶ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 46-82.

мультимодальність», що дозволяє розглядати сучасне хорове виконавство як синтетичний художньо-комунікативний феномен, сформований унаслідок взаємодії вокального, пластичного та візуального модусів сценічної виразності.

1. Теоретичні засади мультимодальності в сучасному мистецькому дискурсі

Упродовж тривалого часу європейська гуманітарна традиція розглядала слово як головний інструмент смислотворення та основний носій культурної інформації. Класичні лінгвістичні моделі комунікації ґрунтувалися на уявленні про текст як центральну форму організації художнього й соціального досвіду. Відповідно до такої моделі мистецтво сприймали передусім як систему знаків, що підлягає «прочитанню», а процес художньої рецепції ототожнювали з інтерпретацією вербального повідомлення. Навіть у тих випадках, коли предметом аналізу ставали музика, театр або живопис, методологічний апарат здебільшого залишався текстоцентричним, оскільки будь-яке художнє явище прагнули осмислити через категорії мови, наративу або символічної структури.

Однак уже в другій половині ХХ століття подібна модель почала втрачати універсальність. Стрімкий розвиток медіакультури, кінематографу, телебачення, реклами та цифрового середовища істотно змінив сам характер сприйняття інформації. Людина дедалі рідше взаємодіяла лише з лінійним текстом, натомість опинялася в просторі одночасної дії кількох комунікативних потоків: звуку, зображення, руху, кольору, ритму, просторової організації та тілесної експресії. Особливо виразно ця тенденція виявилася у сфері мистецтва, де сценічна дія почала функціонувати не лише як репрезентація певного сюжету, а як багаторівнева система взаємодії різних способів художнього впливу.

Показовим у цьому контексті став розвиток кінематографу, який фактично зруйнував межу між візуальним і пластичним способами комунікації. У творчості Чарлі Чапліна (Charlie Chaplin) художній зміст формувався не стільки через вербальний текст, скільки через синхронну взаємодію руху, міміки, жести, ритму, музичного супроводу та просторової композиції кадру. Невербальна експресія у фільмах кіноактора перетворювалася на самостійний спосіб художньої комунікації, здатний передавати психологічний стан персонажа, драматургічну напругу та соціальний конфлікт навіть за мінімальної вербалізації. Саме такі мистецькі практики продемонстрували, що сенс у сучасній культурі виникає не всередині окремого виражального засобу, а в процесі взаємодії кількох семіотичних ресурсів.

Передумови подібного переосмислення простежуються в працях представників Празького лінгвістичного гуртка (Prague Linguistic Circle), які в 1930–1940-х роках поширили методи лінгвістики на сферу театру, фольклору та образотворчого мистецтва. Ян Мукаржовський (Jan Mukařovský), Роман Якобсон (Roman Jakobson), Їржі Вельтруський (Jiří Veltrusky) звертали увагу на те, що художній твір функціонує як складна система взаємодії різних знакових структур.

Згодом ці ідеї були розвинуті в межах французької семіотичної традиції, зокрема в працях Жан-Клод Коке (Jean-Claude Coquet), Жозефа Курте (Joseph Courtés), Еріка Ландовскі (Eric Landowski), Ролана Барта (Roland Barthes). Останній одним із перших звернув увагу на взаємодію тексту та візуального образу в масовій культурі⁷. Аналізуючи фотографію, рекламу та кінематограф, дослідник розглядав художню комунікацію як багаторівневу систему знаків, у якій вербальні та невербальні елементи формують цілісний механізм смислотворення.

Проте появу мультимодальності та її цілісне теоретичне осмислення насамперед пов'язують із працями Гюнтера Кресса та Тео ван Леейвена (Gunther Kress & Theo van Leeuwen) – представників соціально-семіотичного напрямку, які звернули увагу на те, що сучасна культура дедалі менше залежить від лінійного тексту. Дослідники доводять, що комунікація в сучасній культурі функціонує як взаємодія різних семіотичних ресурсів: мовлення, зображення, звуку, жесту, кольору, просторової організації та руху. У своїй праці автори наголошують: «The term ‘multimodality’ designates a phenomenon rather than a theory or method – the phenomenon in texts and communicative events whereby a variety of ‘semiotic modes’ (means of expression) are integrated into a unified whole»⁸ (переклад автора: «Термін “мультимодальність” позначає радше явище, ніж теорію чи метод – явище, у межах якого різноманітні семіотичні модуси (засоби вираження) інтегруються в єдине ціле»). Таким чином, мультимодальність трактують як спосіб організації комунікації, у межах якого різні модуси взаємодіють у процесі формування єдиного художнього сенсу.

Отже, поява мультимодального підходу зумовлена не лише розвитком нових медіа, а й глибинними трансформаціями сучасної культури. У цьому полі формується напрям соціальної семіотики. Учені Г. Кресс та Т. Леейвен розглядають соціальну семіотику як дослідження матеріальних ресурсів мультимодальної комунікації та способів їхнього використання

⁷ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis* // *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 107.

⁸ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis* // *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 107.

в процесі художнього й соціального вираження: «... 1) the material resources we use in multimodal communication, and 2) the way we use these resources for purposes of communication and expression»⁹ (переклад автора: «... 1) як вивчення матеріальних ресурсів, які ми використовуємо в мультимодальній комунікації, та 2) спосіб, яким ми використовуємо ці ресурси для цілей комунікації та вираження»). Звук, жест, рух, міміка, простір, колір і візуальну композицію розглядають як самостійні носії сенсу, кожен із яких має власний комунікативний потенціал.

Представники соціально-семіотичного напрямку наголошують, що різні модуси мають неоднаковий комунікативний потенціал. Звукові ресурси здатні формувати емоційну динаміку та ритмічний вплив, водночас візуальні модуси точніше передають просторову організацію та пластичну структуру художнього образу. Саме тому один і той самий зміст набуває різних смислових відтінків залежно від способу його художньої реалізації. Як зазначають Г. Кресс і Т. Леейвен, мультимодальний аналіз покликаний досліджувати: «the different communicative potentials of different modes»¹⁰ (переклад автора: «відмінні комунікативні потенціали різних модусів»), оскільки кожен семіотичний ресурс по-різному організовує художній сенс.

У мультимодальній теорії важливим є також розмежування понять «модус» і «медіум». Якщо модус визначає спосіб створення та передачі сенсу (звук, рух, жест, простір або візуальний образ), то медіум розглядають як матеріальне середовище реалізації художньої комунікації. Представники соціально-семіотичного напрямку наголошують, що медіа: «rely on cultural connotation and experiential metaphor to make meaning»¹¹ (переклад автора: «покладаються на культурну конотацію та емпіричні метафори для надання значення»). Подібне трактування дозволяє розглядати художню комунікацію не лише як передачу інформації, а як процес формування емоційного та культурного досвіду через взаємодію тілесності, руху, простору та звукової експресії.

Теоретичне осмислення мультимодальності в сучасному мистецтвознавстві безпосередньо пов'язане з проблемою художньої комунікації, у межах якої мистецький твір розглядають не як замкнену структуру зі сталим значенням, а як динамічну систему взаємодії автора, виконавця та глядача. У другій половині XX століття зарубіжна теоретична

⁹ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 109.

¹⁰ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 110.

¹¹ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 110.

думка поступово відходить від уявлення щодо мистецтва як завершеного об'єкта інтерпретації та дедалі більше звертається до процесуальної природи художнього смислотворення.

Одним із перших подібний підхід сформулював Умберто Еко (Umberto Eco) який у праці «Opera aperta» («Відкритий твір») запропонував концепцію твору як відкритої комунікативної структури¹². Дослідник наголошував, що художній твір не містить остаточно зафіксованого значення, а передбачає множинність інтерпретацій, унаслідок чого глядач або слухач стає активним співучасником процесу смислотворення. Трактуювання принципово змінило підходи до аналізу сучасного мистецтва, оскільки художню комунікацію почали розглядати як складний процес взаємодії різних семіотичних модусів, що активізуються в момент сприйняття.

У такому контексті сценічна дія постає не лише як репрезентація певного змісту, а як процес безперервного продукування значень через взаємодію звуку, руху, простору, жесту, пластики та візуальної композиції. Відповідно, мультимодальність у сучасному виконавському мистецтві тісно пов'язана з відкритістю художньої структури, де кожен модус не дублює інший, а формує окремий рівень сценічного висловлювання.

Вагоме значення для осмислення художньої рецепції має також концепція П'єра Бурдьє (Pierre Bourdieu), який розглядав сприйняття мистецтва як процес декодування культурних кодів. На думку дослідника, художня комунікація можлива лише за умови наявності в споживача відповідної культурної компетентності, що дозволяє розпізнавати приховані механізми художнього смислотворення. У своїй праці зазначає: «A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded»¹³ («Твір мистецтва має сенс та інтерес лише для того, хто володіє культурною компетентністю, тобто кодом, за допомогою якого цей твір закодовано» – переклад автора).

У цьому контексті мистецьке сприйняття постає складним інтелектуально-культурним процесом інтерпретації. П. Бурдьє прямо порівнює сприйняття мистецтва з актом «розшифрування» та «декодування», наголошуючи, що здатність «бачити» художній твір безпосередньо залежить від рівня культурного досвіду споживача. За відсутності відповідного художнього коду глядач губиться в хаосі звуків, ритмів, кольорів та ліній.

¹² Eco U. *The Open Work* / trans. by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1989. p. 44–83.

¹³ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 2.

Подібне трактування є особливо важливим для сучасного перформативного мистецтва, де сенс формується не лише через сюжет, а через взаємодію пластичних, аудіальних і візуальних модусів. Аналізуючи специфіку художньої рецепції, П. Бурдьє розмежовує «народну естетику» та «чистий погляд». Якщо перша тяжіє до безпосереднього емоційного залучення та очікує від мистецтва прямої зрозумілої функції, то другий тип сприйняття ґрунтується на здатності аналізувати форму як самостійну художню цінність. Унаслідок цього сучасні перформативні практики дедалі частіше орієнтуються на складну організацію сценічної форми, де рух, простір, тілесність і звук стають автономними носіями художнього значення.

У контексті сучасної виконавської культури особливого значення набуває концепція П. Бурдьє щодо «ontological promotion akin to a transubstantiation» («онтологічне підвищення, подібне до трансубстанціації» [освячення])¹⁴, відповідно до якої мистецький простір здатний трансформувати повсякденні рухи, жести або звукові елементи у високозначущі художні знаки. Подібна трансформація відбувається завдяки тому, що, за словами дослідника, у мистецтві утверджується: «the primacy of forms over function, of manner over matter»¹⁵ («перевага форми над функцією, манери над матерією» – переклад автора). У такому випадку глядачеві потрібно сприймати не лише безпосередній зміст сценічної дії, а й сам спосіб художньої організації матеріалу. Зрештою, у процесі художньої комунікації, як зазначає П'єр Бурдьє, «taste classifies, and it classifies the classifier»¹⁶ (переклад автора: «смак класифікує, і він класифікує того, хто класифікує») Отже, спосіб сприйняття мистецтва безпосередньо пов'язаний із рівнем культурної компетентності, системою естетичних орієнтирів і здатністю споживача взаємодіяти з багаторівневою структурою художнього твору.

Одним із ключових етапів переосмислення художньої комунікації в другій половині XX століття стало формування рецептивної естетики, представники якої змістили увагу з художнього твору як завершеного об'єкта на процес його сприйняття. У межах цього підходу мистецтво почали осмислювати як динамічну систему взаємодії між твором і споживачем. Особливого значення подібне трактування набуває у сфері сучасного виконавського мистецтва, де художній сенс формується не

¹⁴ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 7.

¹⁵ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 6.

¹⁶ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 6.

лише через текст чи музичний матеріал, а й у процесі безпосереднього емоційного, тілесного та візуального переживання сценічної дії.

Вагомий внесок у розвиток рецептивної естетики здійснив Ганс Яусс (Hans Jauss), який запропонував концепцію «горизонту сподівань». Дослідник наголошував, що художній твір ніколи не сприймається в «смысловому вакуумі», оскільки споживач завжди входить у простір мистецтва з певним культурним досвідом, системою естетичних орієнтирів та попередніх уявлень. Тож процес художньої рецепції значною мірою залежить від історично сформованих моделей сприйняття.

На думку Г. Яусса, «a literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics»¹⁷ (переклад автора: «Літературний твір, навіть коли він здається абсолютно новим, не постає як щось цілковито нове в інформаційному вакуумі. Навпаки, він налаштовує свою аудиторію на цілком конкретний тип сприйняття за допомогою анонсів, явних і прихованих сигналів, знайомих характеристик»).

Подібне трактування принципово змінює розуміння художньої комунікації, оскільки споживач перестає бути пасивним спостерігачем і стає активним учасником процесу смислотворення. На думку дослідника, художня цінність твору визначається не лише його внутрішньою структурою, а й здатністю змінювати або руйнувати звичний «горизонт сподівань» аудиторії.

Подальший розвиток рецептивної естетики пов'язаний із працями Вольфганга Ізера (Wolfgang Iser) який зосередив увагу на самому механізмі художньої рецепції. В. Ізер досліджував процес взаємодії між твором і споживачем безпосередньо в момент художнього переживання. Дослідник розглядав мистецький твір як «динамічну подію», що реалізується лише в процесі рецепції.

Центральним поняттям концепції В. Ізера стають так звані «порожнечі», або зони невизначеності, які споживач змушений заповнювати власною уявою. Саме завдяки цій відкритості структура художнього твору активізує процес співтворення сенсу. На думку дослідника, мистецтво функціонує через «stimuli for acts of ideation»¹⁸ («стимули для актів ідеєтворення»), що спонукають глядача або слухача самостійно формувати внутрішні зв'язки між окремими елементами художньої структури.

¹⁷ Jauss H. *Toward an Aesthetic of Reception* / trans. by T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. p. 22.

¹⁸ Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. p. 76.

На основі соціально-семіотичної теорії Гюнтера Кресса та Тео ван Леейвена, концепції «відкритого твору» Умберто Еко, теорії художньої рецепції Ганса Яусса та Вольфганга Ізера, *мультимодальність у сучасному виконавському мистецтві, на нашу думку, доцільно розглядати як спосіб організації художньої комунікації, заснований на синхронній взаємодії різних семіотичних модусів: звуку, руху, жести, простору, візуального образу та тілесної експресії, у процесі формування цілісного сценічного смислу. На відміну від традиційної комунікації, мультимодальна система передбачає одночасне функціонування кількох виражальних ресурсів, кожен із яких не дублює інший, а виконує окрему смислотворчу функцію.*

Дискусійними залишаються питання ієрархії модусів у передачі художнього твору, меж між домінантними та допоміжними засобами виразності, а також проблема автономності окремих семіотичних ресурсів. Частина дослідників розглядає мультимодальність переважно як аналітичний метод дослідження комунікації, водночас інші трактують її як фундаментальний принцип організації сучасної культури та мистецтва. У зв'язку з цим мультимодальний підхід залишається відкритою теоретичною системою, що продовжує активно розвиватися в межах культурології, медіастудій, театрознавства, музикознавства та перформативних студій.

Поняття мультимодальності не є тотожним синтезу мистецтв, хоча між ними існує безпосередній взаємозв'язок. Якщо синтез мистецтв передбачає взаємодію різних видів художньої творчості: музики, театру, хореографії, образотворчого мистецтва, то мультимодальність акцентує увагу насамперед на механізмах одночасного функціонування різних способів смислотворення у межах єдиного художнього процесу.

Таким чином, мультимодальність у сучасному виконавському мистецтві доцільно розглядати не лише як наслідок міжмистецького синтезу, а як окремий принцип організації сценічної комунікації, у межах якого звук, рух, простір, тілесна експресія та візуальна драматургія функціонують як взаємопов'язані модуси художнього смислотворення.

У сучасних хорових практиках подібна взаємодія виявляється особливо виразно, оскільки музичне звучання дедалі частіше поєднується з пластикою руху, сценічною композицією та перформативною присутністю виконавця. Унаслідок цього хор функціонує не лише як вокальна форма, а як мультимодальний простір сценічної комунікації, де художній сенс виникає в процесі взаємодії аудіальних, пластичних і візуальних модусів. Саме такий підхід відкриває можливість осмислення сценічно-хорової мультимодальності як новітнього феномена сучасної виконавської культури.

2. Сценічно-хорова мультимодальність як форма сучасної сценічної комунікації

Сучасна сценічна культура дедалі виразніше демонструє відхід від традиційної моделі мистецького твору як завершеного й статичного об'єкта. У мистецтві XX–XXI століть художня подія починає функціонувати як процес багаторівневої взаємодії багатьох складників і процесів. Особливо виразно ці трансформації виявилися у сфері хорового мистецтва, яке впродовж тривалого часу залишалося одним із найбільш консервативних сегментів академічної виконавської культури.

Класична хорова модель XIX–XX століть ґрунтувалася передусім на вокалоцентричному принципі організації виконавства. Основна увага зосереджувалася на ансамблевій точності, строї, тембровій збалансованості та акустичній чистоті звучання, водночас тілесна присутність виконавця залишалася максимально нейтралізованою. Просторова структура хору тяжіла до статичності: співак функціонував як елемент єдиної акустичної системи, а будь-який надлишковий рух сприймався як загроза ансамблевій дисципліні та художній цілісності виконання. Унаслідок цього тіло хориста фактично звелося до ролі «інструмента звуковидобування», а візуальний складник виконавства залишався периферійною.

Проте подібна модель поступово почала втрачати універсальність. Формування медіасередовища, розвиток кінематографу, перформативного мистецтва, *contemporary dance*, візуального театру та цифрових технологій суттєво змінили механізми художнього сприйняття. Сучасний глядач дедалі рідше взаємодіє з мистецтвом винятково через аудіальний або текстовий канал; натомість художній досвід формується через одночасну дію кількох сенсорних систем. Зважаючи на це, сценічне мистецтво поступово переходить від логіки «відтворення твору» до логіки створення події.

У цьому контексті трансформація хорового виконавства постає не випадковою тенденцією, а закономірним наслідком загального *performative turn* (перформативного повороту) у сучасній культурі. На думку німецької професорки театрознавства Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), сучасне мистецтво дедалі більше зміщується від репрезентації до перформативності¹⁹, де визначального значення набуває не лише художній результат, а сама присутність виконавця, його тілесність та енергетична взаємодія з аудиторією. Дослідниця наголошує, що звук у перформативному просторі функціонує не ізольовано, а як фізичний чинник впливу на людське тіло, де він (звук): «impart a sense of space <...>

¹⁹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. 240 p.

penetrate the body and often trigger physiological and affective reactions»²⁰ (переклад автора: «надає відчуття простору <...> проникає у тіло і часто викликає фізіологічні та афективні реакції»).

Подібне трактування принципово змінює спосіб осмислення хорового мистецтва. Хор перестає бути винятково акустичною структурою й починає функціонувати як складна мультимодальна система, у межах якої художній сенс виникає через взаємодію вокального звучання, пластики руху, сценічної геометрії, тілесної експресії та просторової драматургії.

Водночас витoki цієї взаємодії мають значно глибше історичне коріння. Ще антична культура демонструвала нерозривний зв'язок між співом, рухом і просторовою організацією колективної дії. Концепт «триєдиної хореї» засвідчує, що в давньогрецькому мистецтві музика, поезія й танець функціонували як єдина синкретична система. Показово, що сама етимологія слова «хорос» пов'язана не лише зі співом, а й із колективною пластичною дією²¹.

Сергій Вавришук, розкриваючи амбівалентну семантику поняття «хорос», зазначає, що первісно цим терміном маркувався простір для пластичної дії: «вирівняне та ясно окреслене місце для танців» (за гомерівським епосом) або центральна площа античного міста²². Іншим значенням «хоросу» є специфічний художній комплекс, синонімічний автентичному поняттю «хоровод», сутнісною ознакою якого є нерозривне дифузне поєднання виразних засобів поезії, музики та спільного руху²³. Таким чином, хорова культура в генезі була не лише акустичним, а й тілесно-просторовим феноменом.

Подальша еволюція цього взаємозв'язку особливо виразно виявилася у феномені хейрономії. Після поступового витіснення колективної пластики з літургійного простору рухова природа музичного мислення не зникла, а трансформувалася в систему локалізованого диригентського жесту. Хейрономія фактично стала першим досвідом просторово-кінетичного моделювання звуку: мелодична лінія, ритм і агогіка передавалися через траєкторію руху руки. Унаслідок цього музичне мислення від самого початку виявлялося глибоко кінестетичним за природою.

²⁰ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 120.

²¹ Пономаренко Ю. В. Артизація культурних практик як феномен сучасної культури : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київський національний університет культури і мистецтв. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 54.

²² Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. С. 18.

²³ Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. С. 19.

Особливого значення тілесний вимір музичного виконавства набуває на межі XIX–XX століть у педагогічних системах Еміля Жака-Далькроза та Карла Орфа (Emile Jaques-Dalcroze, Carl Orff). Система ритмопластичного виховання (евритміка) Е. Жака-Далькроза ґрунтувалася на принципі, відповідно до якого людське тіло є природним провідником музичного часу. Через рух, крок, ритмічне напруження та розслаблення м'язів, музичні структури (метр, ритм, темп, мелодію, гармонію, лад, фразу) переводилися у сферу соматичного переживання²⁴. К. Орф, своєю чергою, інтегрував у музичну практику систему «звукових жестів», де плескання руками, тупання або клацання пальцями ставали органічною частиною музичної тканини²⁵. У цих концепціях тіло вперше постає не як зовнішній додаток до музики, а як активний медіум музичного мислення.

Упродовж XIX–XX століть академічне хорове виконавство сформувало стійку канонічну модель, у межах якої визначальними залишалися вокальна дисципліна, ансамблева точність та акустична однорідність звучання. Просторова організація хору підпорядковувалася принципу статичності: співаки розташовувалися на станках відповідно до партійної структури, сценічна поведінка максимально регламентувалася, а будь-яка надмірна тілесна активність сприймалася як потенційна загроза ансамблевій злагодженості. Не менш показовим елементом цієї моделі був і суворий академічний дрес-код (фрак або довга концертна сукня), що підкреслював деперсоналізацію виконавця та його підпорядкованість колективному звучанню. Унаслідок цього хор функціонував насамперед як акустична структура, де візуальна присутність виконавця залишалася вторинною щодо музичного результату.

Проте вже у другій половині XX – на початку XXI століть подібна модель починає дедалі виразніше демонструвати ознаки кризи. Формування медіакультури, розвиток кінематографу, телебачення, реклами та цифрового середовища суттєво змінили механізми художнього сприйняття. Сучасний глядач, вихований у просторі «кліпової» візуальної культури, очікував від мистецтва не лише акустичної досконалості, а комплексного емоційно-сенсорного переживання. За таких умов статичний академічний хор дедалі частіше почав сприйматися як форма, відірвана від новітніх способів сценічної комунікації. Саме ця культурна трансформація зумовила активний пошук нових моделей взаємодії між виконавцем і аудиторією та фактично стала поштовхом до переосмислення самої природи хорового мистецтва.

²⁴ Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1921. 334 p.

²⁵ Shamrock M. Orff-Schulwerk: An Integrated Method. *Music Educators Journal*. 1997. № 83 (6). p. 41–44.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття ці процеси особливо виразно виявилися у феномені хорового театру²⁶, який акумулював тенденції театралізації, перформативності та мультимодальної організації сценічної дії. У цьому просторі традиційна статичність академічного виконавства поступово поступається місцем мобільній сценічній структурі, де переміщення виконавців, зміна мізансцен, пластична динаміка та просторові трансформації стають органічною частиною музичної драматургії²⁷. Рух у такій системі більше не функціонує як декоративне оформлення концерту чи зовнішня ілюстрація музики. Навпаки, він інтегрується у внутрішню логіку звукотворення, безпосередньо впливаючи на акустичний баланс, просторову локалізацію голосів та енергетичну взаємодію між виконавцями.

Унаслідок цього змінюється й сама природа хорової партитури. Її архітектоніка починає реалізовуватися не лише в акустичному, а й у просторово-візуальному вимірі. Зміна геометрії сценічного розташування, пластичні перегрупування колективу, динаміка рухових векторів або тілесна синхронізація хористів формують додатковий рівень художнього сенсу, який неможливо звести винятково до музичного тексту та точного звучання. Як наслідок, сучасний хоровий театр поступово ліквідує традиційну межу між слуховим і соматичним сприйняттям, перетворюючи хорове виконавство на складну багаторівневу полімодальну систему.

Подібне переосмислення сценічної природи хору безпосередньо корелює з концепцією Е. Фішер-Ліхте, яка розглядає театр як єдність візуального та акустичного простору. Дослідниця наголошує: «It is a visual and an aural space»²⁸ (переклад автора: «Це візуальний та слуховий простір»). У такий спосіб театрознавиця фактично руйнує європейську традицію трактування театру винятково як текстоцентричної форми мистецтва. Обґрунтовуючи цю позицію, вона звертається до першовитоків театральної культури – давньогрецької трагедії, де декламація органічно поєднувалася зі співом, музикою, ритмом і колективною пластичною дією хору²⁹. Таким чином, театральний простір від самого початку формувався не лише через слово, а через взаємодію звуку, руху та тілесної присутності.

²⁶ Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. с. 36.

²⁷ Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. с. 38.

²⁸ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 120.

²⁹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 121.

Підсумовуючи цей історичний екскурс, констатуємо, що слуховий простір театру ніколи не обмежувався винятково мовленням або відтворенням тексту. Його структуру завжди формували спів, музика, сміх, плач, ридання та широкий спектр інших антропогенних звуків, чий афективний потенціал безпосередньо залежав від фізичної присутності виконавця. Особливого значення в цьому процесі набуває музика як драматургійний чинник сценічної дії. Показовою в цьому контексті є думка німецького композитора та теоретика Йоганна Шайбе (Johann Scheibe), який визначав функцію музики як здатність: «...to seamlessly guide the audience from one emotional state to the next»³⁰ (переклад автора: «...безперешкодно вести глядачів від одного акту емоцій до наступного»). Подібне трактування суттєво змінює саме розуміння сценічної дії, оскільки музика починає функціонувати як механізм організації емоційної динаміки та внутрішньої драматургії художнього простору.

У сучасному хоровому театрі ця думка набуває принципово нового художнього масштабу. Вокальне звучання, рух, сценічний простір, світлова драматургія, пластична взаємодія та тілесна експресія починають функціонувати як взаємозалежні елементи єдиної комунікативної системи. У такий спосіб хор перестає бути лише акустично організованим колективом і перетворюється на складну сценічну подію, у межах якої художній сенс виникає через синхронну взаємодію аудіальних, пластичних і візуальних модусів. Водночас не повинна втрачатися й точна інтонація та гармонічний ансамбль.

Саме тому сучасні хорові практики дедалі активніше виходять за межі традиційної концертної форми та тяжіють до театралізації й сценізації виконавства. Простір хору більше не функціонує як статична акустична конструкція; він трансформується в динамічну систему сценічної взаємодії, де зміна мізансцен, пластичні перегруповування, тілесна мобільність виконавців, світлова драматургія та медіатехнології формують новий тип художньої організації сценічної дії.

У цьому контексті особливого значення набуває поняття *сценічно-хорової мультимодальності*. У межах цього дослідження ми пропонуємо його трактування як *специфічний принцип організації сучасного хорового перформансу, заснований на синхронній взаємодії вокального звучання, пластики руху, сценічного простору, тілесної експресії та візуальної драматургії в процесі формування цілісного художнього сенсу. На відміну від традиційної моделі, у якій рух виконував переважно ілюстративну або*

³⁰ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 121.

декоративну функцію, сценічно-хорова мультимодальність передбачає рівноправне функціонування всіх зазначених модусів.

Структурно ця система функціонує через взаємодію чотирьох основних модусів:

- аудіального (вокальне звучання, тембр, ритм, інтонація);
- пластично-кінетичного (рух, жест, тілесна динаміка);
- просторово-візуального (мізансцена, світло, сценічна геометрія);
- соматично-афективного (енергетична присутність, тілесний

резонанс, емоційний вплив).

Саме синхронна взаємодія цих модусів формує новий тип сценічної комунікації, у межах якого художній образ виникає не всередині окремого елементу, а в процесі їхнього одночасного функціонування. Унаслідок цього сучасний хор починає функціонувати як мультимодальна система художнього смислотворення. У практичній площині подібна модель реалізується через процес сценізації або театралізації хорового мистецтва – глибоку інтеграцію принципів театральної драматургії в структуру хорового виконання. Просторово-візуальну матеріалізацію хорового твору ми фіксуємо на кількох взаємопов'язаних складниках.

Архітектурно-просторовий елемент передбачає подолання традиційного розуміння сцени як стабільного та фіксованого «контейнера»³¹ для виконавства. Сучасний хоровий перформанс дедалі частіше виходить за межі академічної сцени та освоює альтернативні площадки: вокзали, фабричні приміщення, галереї, урбаністичні локації або відкритий міський простір. У таких умовах змінюється сама природа взаємодії між виконавцем і глядачем: хор більше не існує на дистанції від аудиторії, а інтегрується в спільний просторовий досвід співприсутності. Саме тому сценічний простір починає функціонувати як динамічна перформативна структура, здатна постійно трансформуватися.

Показовою в цьому контексті є думка Е. Фішера-Ліхте: «Every movement of people, objects, lights, and every noise can transform this unstable and fluctuating space»³² (переклад автора: «Кожен рух людей, предметів, світла та кожного шуму може трансформувати цей нестабільний та мінливий простір»). Подібне трактування дозволяє розглядати простір як активний елемент художнього смислотворення. Унаслідок цього змінюється й спосіб сприйняття хорової партитури: музичний матеріал починає жити не лише акустично, а й кінестетично та просторово.

³¹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 107.

³² Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 107.

Не менш важливим є *візуально-технологічний елемент*, у межах якого світловий дизайн, цифрові технології, 3D-мапінг, інтерактивні екрани та відеопроєкції перестають виконувати тільки декоративну функцію. У сучасному хоровому театрі світло дедалі частіше набуває статусу автономного драматургічного чинника, здатного безпосередньо впливати на емоційне та фізіологічне переживання сценічної події. Екстраполюючи концепцію «екстазу речей» Е. Фішер-Ліхте на сферу сучасного хорового перформансу, можемо стверджувати, що технологічні об'єкти й світлові структури функціонують як активні учасники художньої комунікації.

У цьому аспекті показовою є теза дослідниці про те, що «Light and sound also play significant roles in the creation of atmosphere and are able to bring about change instantly»³³ (переклад автора: «Світло і звук відіграють значну роль у створенні атмосфери та здатні миттєво викликати її зміни»). Відповідно, у сучасному хоровому театрі світло починає функціонувати подібно до окремої сценічної партитури. Воно не лише візуалізує простір, а й моделює ритм сценічного часу, підсилює драматургічну напругу, матеріалізує приховані образи музичного твору та взаємодіє з афективним досвідом глядача.

Третім елементом є *режисерсько-мізансценічна організація* хорового простору, де концертна програма вибудовується вже не за принципом послідовного виконання окремих номерів, а за законами цілісної театральної драматургії. У таких практиках зміна геометрії колективу, пластичні перегруповування, траєкторії руху та просторові вектори починають виконувати функцію візуалізації музичної архітектоніки твору. Рух хорових груп фактично перетворюється на просторовий еквівалент музичної форми, а сама мізансцена – на інструмент керування емоційною динамікою сприйняття.

У цьому контексті пластична організація хору актуалізує кінестетичний потенціал виконавства, оскільки глядач починає сприймати музичний розвиток через тілесно-просторову динаміку сценічної дії. Подібний принцип багато в чому корелює з режисерськими практиками Макса Райнгардта (Max Reinhardt), який розглядав просторову організацію сцени як інструмент емоційного впливу на глядача: «enhances unconsciously <...> mood of the moment»³⁴ (переклад автора: «несвідомо посилювати <...> настрій моменту»).

Таким чином, у сучасному хоровому театрі мізансцена перестає бути лише способом зовнішнього розташування виконавців. Вона починає

³³ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 118.

³⁴ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 122.

функціонувати як самостійний драматургійний модус, що організовує ритм сценічного простору, формує емоційну напругу та визначає траєкторію художнього переживання глядача. Унаслідок цього сучасний хор поступово трансформується зі статичної акустичної структури на динамічну мультимодальну систему сценічної комунікації, у межах якої звук, рух, простір і візуальна організація утворюють єдину перформативну цілісність.

3. Тілесність і перформативна присутність у сучасному хоровому театрі

Хоровий театр дедалі більше зміщує акцент із суто вокального виконання на живу тілесну присутність виконавця, перетворюючи хор на перформативний простір. Сучасний глядач спостерігає за хоровою виставою, у якій кожен рух, погляд і жест стають частиною художнього висловлювання.

У зв'язку з цим змінюється сама природа хорового виконавства. Просторові переміщення, пластична взаємодія учасників, емоційна напруга сценічної дії формують новий тип художньої комунікації, де тіло стає таким самим виразним засобом, як і голос. Саме тому сучасний хоровий театр уже не сприймають як статичну систему завершених художніх форм. Відповідно до концепції перформативної матеріальності Е. Фішер-Ліхте, сценічна дія існує лише в момент безпосередньої взаємодії між виконавцем і глядачем, набуваючи процесуального, подієвого та неповторного сенсу.

Починаючи з перформативного повороту 1960-х років, мистецтво функціонує як своєрідна «лабораторія» дослідження людської присутності, у межах якої експерименту піддаються ключові складники сценічної події: простір, звук, тілесність та енергетична взаємодія між сценою й аудиторією. Саме тому центрального значення у виконавстві набуває поняття *corporeality*³⁵ – тілесної присутності виконавця як активного носія художнього сенсу.

У класичній академічній моделі тіло хориста тривалий час розглядалося переважно як деперсоналізований носій голосового апарату. Традиційний виконавський канон значною мірою тяжів до модерністської логіки, відповідно до якої жива тілесність сприймалася як потенційна загроза художній «чистоті» твору³⁶. Подібна тенденція особливо виразно виявилася в концепції Едварда Крега (Edward Craig), який прагнув усунути зі сцени випадковість людської природи та підпорядкувати виконавця ідеальній

³⁵ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 76.

³⁶ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 77.

художній конструкції. У такій системі реальне тіло з його спонтанністю, фізичною емоційністю та біологічною непередбачуваністю розглядалося як нестабільний матеріал.

Як зазначає Е. Фішер-Ліхте, генеза подібного підходу безпосередньо пов'язана з європейською філософською традицією дуалізму тіла й свідомості, у межах якої духовне або ментальне начало трактувалося як вища та «чистіша» форма буття, водночас людська тілесність асоціювалася з матеріальністю, нестабільністю та випадковістю³⁷. У сфері хорового мистецтва це призвело до тривалого процесу своєрідного «розтілеснення» виконавця, коли соматична присутність максимально нейтралізувалася заради акустичної стерильності, ансамблевої дисципліни та чистоти строю.

Унаслідок цього фізичне тіло хориста поступово трансформувалося у своєрідне «семіотичне тіло» – знерухомлену структуру³⁸, покликану максимально прозоро транслювати композиторський задум. Будь-який неконтрольований рух або індивідуальний соматичний вияв сприймався як порушення художньої ілюзії. Показовою в цьому контексті є думка Йоганна Енгеля (Johann Engel), який наголошував, що надмірна тілесна виразність виконавця може: «invariably destroy the illusion» (переклад автора: «незмінно руйнувати ілюзію»)³⁹.

Парадоксально, однак критика сучасних рухових хорових практик як надто «видовищних» або «естрадних» багато в чому повторює консервативні реакції початку XX століття на експериментальні театральні пошуки, зокрема постановки Макса Райнгардта (Max Reinhardt). Зокрема постановка п'єси Г. Гофманстала «Кожен» (1920), здійснена перед фасадом Зальцбурзького собору, фактично заклала підґрунтя майбутнього Зальцбурзького фестивалю та продемонструвала інтеграцію театральної дії у відкритий урбаністичний простір. Не менш революційною стала постановка вистави В. Шекспіра «Сон літньої ночі» (1905), у якій уперше було використано сцену на поворотному колі, що обертається, де «живий» ліс в постійному русі сценічного простору формував ілюзію безперервного блукання персонажів хащами. Ще радикальніше просторово-пластичний принцип виявився в постановці трагедії Софокла «Цар Едіп» (1910) яку М. Райнгардт реалізував на аренах цирків. Хор із сотень учасників рухався безпосередньо серед глядацьких трибун, унаслідок чого публіка фізично опинялася в епіцентрі сценічної дії та переживала себе частиною

³⁷ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 78.

³⁸ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 77.

³⁹ Engel J. J. Ideen zu einer Mimik. Berlin: Mylius, 1785. Vol. 7–8. p. 58.

колективного простору стародавніх Фів. Проте експресивне використання людської тілесності тоді нерідко сприймалося академічною критикою як загроза «високому» театральному канону та звинувачувалося в надмірній емоційності, видовищності або навіть «циркості»⁴⁰.

Новітнє хорове мистецтво здійснює принципово протилежний рух: повертає тілу статус активного носія художнього смислу. У цьому аспекті сучасний хоровий театр фактично переживає власний «перформативний поворот», спрямований на вихід за межі суто репродуктивної логіки виконавства. Хор більше не функціонує лише як інструмент відтворення партитури; він починає генерувати нові художні сенси через взаємодію всіх складників.

Подібне переосмислення виконавської тілесності перегукується з концепцією Георга Зіммеля (Georg Simmel), який наголошував, що будь-який текст або зафіксований образ репрезентує лише «неповну людську істоту», оскільки не здатний охопити всю складність живої присутності людини. Жодна партитура не може наперед зафіксувати індивідуальну темброву ауру голосу, мікродинаміку руху, ритм тілесного дихання або енергетичне поле виконавця. Саме тому, за висловом дослідника, жива людина завжди зберігає: «special aura of the living figure»⁴¹ («особливу ауру живої фігури» – переклад автора).

У сучасному хоровому театрі ця «аура живої присутності» стає одним із ключових механізмів художнього впливу. Тіло хориста перестає бути нейтральним носієм вокальної функції й перетворюється на активний модус сценічної комунікації, через який формуються емоційна енергія, пластична драматургія та соматичний резонанс художньої події.

Екстраполюючи цю тезу на сферу музичного виконавства, можемо стверджувати, що нотна партитура без живої тілесної актуалізації залишається лише потенційною художньою структурою, яка потребує процесу сценічного втілення. Саме сценічно-хорова мультимодальність долає подібний редукаціонізм, переорієнтовуючи виконавця з інструментального принципу «мати тіло» на онтологічний принцип «бути тілом». У цьому контексті тіло перестає бути лише фізичним носієм голосу й постає тілом-суб'єктом⁴² – активним учасником художнього смислотворення. Саме напруга між цими двома станами існування формує феномен присутності та запускає процеси сценічного втілення.

⁴⁰ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 80.

⁴¹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 79.

⁴² Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 76.

Живе феноменальне тіло хориста в такій системі набуває статусу пластичного, креативного й невичерпного художнього матеріалу. Подібний принцип перегукується з авангардною концепцією Всеволода Мейєрхольда (Vsevolod Meyerhold), який визначав природу виконавця через формулу: $N=A_1+A_2$ ⁴³, де митець одночасно поєднує автономного творця-стратега та мобільного виконавця, здатного миттєво реалізовувати художні завдання через власне треноване тіло. У сучасному хоровому театрі ця формула набуває особливої актуальності, оскільки хорист функціонує не лише як носій вокальної партії, а як активний учасник пластично-просторової драматургії сценічної дії.

Через подібну психофізичну мобілізацію тіло поступово трансформується в самостійний інструмент художньої експресії. Одним із найяскравіших виявів цього процесу стає поширення концепції *sound body* («звучащего тіла») та практик бодіперкусії: плескання, тупання, клацання пальцями, ритмізованого дихання або ударів по тілу, які безпосередньо інтегруються у фактуру музичного твору. За таких умов соматичний жест перестає бути зовнішнім супроводом музики й починає функціонувати як органічний компонент звукової драматургії.

Подібні тілесні акти впливають на глядача не лише як система знаків, що потребує раціонального декодування. Їхній художній ефект ґрунтується насамперед на демонстрації кінестетичного потенціалу людського тіла та його здатності викликати безпосередній соматичний резонанс. Енергетика бодіперкусії або колективної пластичної синхронізації буквально «захоплює» аудиторію, переводячи процес сприйняття з рівня дистанційного споглядання у площину тілесного співпереживання. Унаслідок цього глядач поступово перетворюється на співучасника художньої події.

У цьому аспекті сучасний хоровий театр безпосередньо спадкує досвід перформативного мистецтва другої половини XX століття, яке остаточно переорієнтувало соматичний вимір сцени з функції обслуговування текстуальної виразності на вивільнення самодостатнього енергетичного та афективного потенціалу виконавця. На противагу механістичному погляду на тіло як на контрольований інструмент, новітні практики хорової мультимодальності дедалі частіше спираються на стратегію «*exhibiting the individual performer-body*» («експонування індивідуального тіла виконавця») та легітимізацію його «*fragility*» і «*vulnerability*» («крихкості» та «вразливості»)⁴⁴.

⁴³ Meyerhold V. The Actor of the Future and Biomechanics / in E. Braun (ed.) *Meyerhold on Theatre*, New York: Hill and Wang. 1969. P. 198.

⁴⁴ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 82.

Подібна тенденція дозволяє подолати багатовікову уніфікацію академічного хору, у межах якої індивідуальність виконавця свідомо нівелювалася заради акустично однорідного колективного стандарту. Натомість сучасна рухово-хорова мультимодальність актуалізує унікальність тілесної присутності кожного учасника колективу, перетворюючи індивідуальну соматiku, пластику руху, динаміку дихання та енергетику виконавця на повноцінні компоненти художньої драматургії.

Особливого методологічного значення для осмислення психофізики хориста набуває концепція «театру джерел» Єжи Гротовського (Jerzy Grotowski). Репрезентуючи людську соматiku як своєрідний «втільний розум», режисер наголошував на потребі подолання будь-якого розриву між внутрішнім психоемоційним імпульсом і його зовнішнім тілесним виявом⁴⁵. У цьому контексті рух перестає бути декоративним додатком до сценічної дії й починає функціонувати як безпосереднє продовження внутрішнього енергетичного процесу виконавця.

Інтеграція рухових практик у хорове мистецтво багато в чому актуалізує запропонований Є. Гротовським принцип «шляху заперечення», сутність якого полягає в поступовому подоланні тілесного опору, який стримує природну енергію виконавця. Звільнений від академічної статичності та психофізичного затиску, внутрішній музичний імпульс хориста починає майже миттєво трансформуватися в зовнішню пластичну дію. Тому, у певний момент сценічного існування: «the body disappears, burns, and the spectator sees only a series of visible impulses»⁴⁶ (переклад автора: «тіло зникає, згорає, і глядач бачить лише серію видимих імпульсів»).

Фундаментом подібної трансформації виступає концепція Моріса Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty) та його теорія «живого тіла / плоти» (lived-body / chair / flesh)⁴⁷, яка трактує людську тілесність як первинний спосіб переживання світу та основу будь-якого досвіду. Зважаючи на це, тіло в сучасному виконавському мистецтві перестає бути лише інструментом репрезентації й починає функціонувати як простір народження художнього смислу.

Екстраполюючи феноменологічний підхід на сферу хорової мультимодальності, можемо стверджувати, що живе тіло хориста принципово перевершує суто інструментальні та семіотичні функції, пов'язані лише зі звуковидобуванням або репродукцією партитури. Його художній потенціал безпосередньо пов'язаний із власною експресивною

⁴⁵ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 82.

⁴⁶ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 82.

⁴⁷ Merleau-Ponty M. The Vindile and the Invisible, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. 282 p.

«плотськістю» (fleshiness)⁴⁸, тілесною енергією та здатністю генерувати афективний вплив через присутність⁴⁹.

Унаслідок цього в хорі поступово ліквідується багатовіковий дуалізм розуму й тіла. Вокалізувальне тіло починає функціонувати як «орозумлене», водночас музичне мислення виконавця набуває максимально втіленого характеру. Голос, рух, дихання, пластика та психоемоційний стан перестають існувати ізольовано й формують єдиний соматично-акустичний процес.

Подібна психофізична синергія неминуче вимагає принципово нових сценографічних та режисерських стратегій організації сценічного простору. Особливого значення в хоровому театрі набуває світлова драматургія, яка перестає бути допоміжним декоративним елементом і починає функціонувати як окремий модус художньої комунікації.

У цьому аспекті показовими є сценічні практики Роберта Вілсона (Robert Wilson), у творчості якого верхнє та контрове світло (contre-jour) використовується як інструмент пластичного моделювання людської присутності. Світлові потоки буквально пронизують рухомі фігури виконавців, змушуючи їхні тіла «світитися» у власній індивідуальності⁵⁰ та постійно змінювати межі між матеріальністю і візуальною ілюзією.

Поміщений на тлі мінімалістичних площин, мультимедійних проєкцій або плоских світлових конструкцій, сучасний хор отримує можливість активно взаємодіяти з просторовим сприйняттям глядача. Унаслідок цього сценічна соматика колективу може або майже повністю розчинятися у двовимірній площині візуального образу, або, навпаки, раптово прориватися в тривимірний простір через зміну пластичного темпоритму, світлових акцентів та динаміки руху⁵¹.

Водночас перформативне генерування матеріальності в сучасному хоровому театрі передбачає не лише естетизовану геометрію сценічного простору, а й радикальне відкриття фізіологічної правди людського тіла. У цьому аспекті особливого значення набуває концепція Е. Фішер-Ліхте, яка розглядає сценічну подію як процес безперервного продукування тілесної присутності. Дослідниця наголошує, що художній образ у перформативному мистецтві більше не існує як стабільна естетична конструкція, відокремлена від виконавця, а формується безпосередньо

⁴⁸ Merleau-Ponty M. *The Vindible and the Invisible*, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. p. 134–137.

⁴⁹ Merleau-Ponty M. *The Vindible and the Invisible*, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. 282 p.145–149.

⁵⁰ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 85.

⁵¹ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 85.

через сам процес сценічного існування людини. За її твердженням, сценічна реальність визначається: «the sum of the performative acts constituting the actors' physicality»⁵² (переклад автора: «сумою перформативних актів, які утворюють фізичність виконавців»).

Подібне трактування принципово змінює саму природу хорової сценічності. Якщо академічна традиція тяжіла до максимальної нейтралізації фізіологічних проявів виконавця заради створення акустично «чистого» та візуально уніфікованого колективу, то сучасний хор, навпаки, дедалі активніше демонструє реальне живе тіло в його вразливості, фізичній напрузі та соматичній відкритості. Видиме м'язове зусилля вокалістів, пришвидшене дихання, тремтіння рук, пластична втома чи зміна ритму тілесної координації перестають трактуватися як виконавський «дефект». Натомість вони перетворюються на повноцінні елементи художнього висловлювання, через які сценічна дія набуває особливої емоційної інтенсивності та ефекту присутності.

Унаслідок цього змінюється сама природа хорового звучання. Традиційний академічний спів, орієнтований на темброву однорідність і акустичну збалансованість, дедалі частіше деформується через залучення граничних соматичних виявів голосу: шепоту, крику, хрипу, надломленої артикуляції, шумового дихання або навмисно «неідеального» звуковидобування. У подібних практиках голос починає функціонувати вже не лише як музичний звук, а як фізіологічний слід живої тілесної присутності.

Показовими в цьому контексті є радикальні сценічні експерименти київської лабораторії «Opera Aperta» (керівники Роман Григорів та Ілля Разумейко), львівського театру «Слово і Голос» (керівник Наталка Половинка), київського вокального ансамблю «Alter Ratio» (керівник Ольга Приходько), у яких деформоване дихання, межові акустичні стани та тілесна перенапруга використовуються як механізми прямого афективного впливу на глядача. Подібні акустичні й соматичні акти сприймаються аудиторією як оголена матеріальність, яка апелює безпосередньо до нервової системи людини та викликає глибокий соматичний резонанс.

У сучасному хоровому театрі подібний принцип набуває особливої сили саме через колективну природу виконавства. Емоційна напруга виникає не лише в межах індивідуального тіла окремого співака, а формується в процесі взаємодії багатьох тіл, голосів, дихальних ритмів і пластичних імпульсів. Унаслідок цього хор починає функціонувати як єдиний живий організм, у межах якого кожен соматичний прояв окремого виконавця

⁵² Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 86.

миттєво впливає на енергетичну структуру колективу.

Важливим наслідком цієї трансформації стає поступове руйнування жорстких гендерно-рольових моделей, історично притаманних академічному хоровому виконавству. Традиційна система розподілу між «жіночими» та «чоловічими» партіями ґрунтувалася не лише на вокально-теситурних особливостях, а й на усталених культурних уявленнях щодо допустимої пластики, типу сценічної поведінки та характеру тілесної експресії виконавця.

Розширюючи концепцію крос-кастингу, проаналізовану Е. Фішер-Ліхте, на сферу хорової мультимодальності, можемо констатувати виникнення свідомого «розщеплення» між біологічною тілесністю виконавця та сценічною функцією його партії⁵³. У сучасному хоровому театрі подібне розходження дедалі частіше використовується як окремий художній механізм створення смислу. Саме тому наділення жіночих хорових партій жорсткою, агресивною пластикою: мілітаризованим тупанням, різкою бодіперкусією або акцентованими силовими жестами, так само, як і включення чоловічого тіла в пластично чуттєві, м'які або вразливі рухові патерни, формує ефект продуктивного когнітивного дисонансу. У подібних практиках тіло перестає бути носієм фіксованої гендерної ролі й починає функціонувати як гнучкий мультимодальний інструмент художньої комунікації.

Внаслідок подібного активного акцентування на тілесності змінюється сама логіка глядацького сприйняття. Сценічна присутність живого тіла породжує своєрідний ефект перцептивного «спотикання», у межах якого свідомість слухача постійно коливається між двома рівнями художнього досвіду: феноменальною фізичністю виконавця та семіотичною структурою музичного тексту. У сучасному хоровому театрі глядач одночасно сприймає і конкретне живе тіло хориста: з його диханням, напругою, втомою, пластикою руху – і закодований художній образ, який це тіло продукує.

Унаслідок цього сучасний хоровий театр здійснює глибокий антропологічний зсув, поступово витісняючи традиційну метафору «музичної культури як тексту» концептом втілення. У центрі опиняється вже не репрезентація зафіксованого нотного знака, а сама подія тілесного переживання. Тому особливого значення набуває теза про втілення як: «*existential ground of culture and self*»⁵⁴ (переклад автора: «екзистенційного підґрунтя культури та власного Я»).

⁵³ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 87.

⁵⁴ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 89.

Подібне трактування принципово змінює спосіб існування музичного мистецтва. Якщо текстоцентрична модель культури ґрунтувалася на домінуванні раціонального дешифрування знаків, то сучасний хоровий перформанс дедалі більше апелює до безпосереднього тілесного переживання. У цьому просторі художній сенс формується не лише через інтелектуальне осмислення музичної структури, а через проживання звуку, руху та фізичної присутності в реальному часі.

Таке радикальне повернення до фізичної перформативності постає закономірною реакцією на віртуалізацію сучасної культури. У цифрову епоху людська присутність дедалі частіше підмінюється нескінченно репродукованими медіаобразами, а безпосередній соматичний контакт між людьми поступово витісняється дистанційною комунікацією екранів. Унаслідок цього, як зауважують сучасні теоретики перформативності, тіло починає буквально «розчинятися» в потоках цифрових репрезентацій, втрачаючи власну матеріальну та афективну унікальність.

На цьому тлі хоровий театр фактично формує альтернативну модель художньої взаємодії, що ґрунтується не на віртуальній симуляції, а на безпосередній присутності живих тіл у спільному сценічному просторі. Саме тому сценічно-хорова мультимодальність дедалі активніше повертає виконавству його первинний соматичний вимір: дихання, м'язову напругу, вібрацію голосу, фізичну втому, енергетичний імпульс та пластичну нестабільність.

На відміну від цифрового запису, де людська тілесність неминуче редукується до візуально-акустичного сліду, живий хоровий перформанс актуалізує феномен неповторної присутності. У цьому аспекті показовою є концепція Вальтера Беняміна (Walter Benjamin) про втрату «аури» мистецького твору в умовах технічної репродукції. Дослідник наголошував, що механічне тиражування руйнує унікальність художньої події, позбавляючи її неповторного зв'язку з конкретним моментом існування.

Руховий хор, навпаки, повертає музичному акту цю втрачену «беньямінівську ауру» через унікальне становлення живого людського тіла в просторі сценічної події⁵⁵. Тілесна неповторність виконавця, його вразливість, фізична присутність та енергетична нестабільність створюють той ефект неповторного «тут і зараз», який принципово неможливо повністю відтворити засобами цифрової репрезентації. Унаслідок цього хор перестає функціонувати як механізм стабільного відтворення нотного тексту. Натомість кожне нове виконання перетворюється на акт повторного народження музичної події. З огляду на це, сценічна дія

⁵⁵ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 93.

більше не репрезентує застиглий музичний об'єкт, а щоразу дозволяє йому, за влучним формулюванням Е. Фішер-Ліхте: «let's it happen again»⁵⁶ (переклад автора: «відбутися наново»).

Сучасний хоровий театр постає не лише формою музичного виконавства, а простором відновлення живої людської комунікації в культурі, дедалі більше занурений у цифрову дистанційність. Повернення до тілесної перформативності виявляється не випадковою естетичною тенденцією, а глибокою антропологічною потребою сучасного мистецтва, яке прагне повернути людині втрачений досвід фізичної співприсутності, емоційного резонансу та безпосереднього переживання художньої події.

Таким чином, сценічно-хорова мультимодальність у сучасній виконавській культурі постає не лише результатом міжмистецького синтезу чи сценічної театралізації хору. Вона репрезентує принципово нову модель художньої комунікації, у межах якої звук, рух, тілесність, простір і візуальна драматургія функціонують як взаємопов'язані модуси смислотворення. Через цю синхронну взаємодію сучасний хоровий перформанс перетворюється на динамічний простір колективного переживання, де музичний твір безперервно народжується в живій події сценічної присутності.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що сучасне хорове мистецтво переживає глибоку трансформацію, пов'язану з переходом від вокалоцентричної моделі до мультимодальної перформативної системи. У цьому процесі хор перестає функціонувати винятково як акустичний колектив для відтворення музичного тексту й поступово набуває ознак складного сценічного організму, у межах якого звук, рух, тілесність, простір і візуальна драматургія формують єдине поле художнього смислотворення.

Сценічно-хорова мультимодальність у виконавській культурі постає як новий принцип організації художньої комунікації, заснований на синхронній взаємодії аудіального, пластично-кінетичного, просторово-візуального та соматично-афективного модусів. Унаслідок цього сучасний хор перетворюється на поліцентричну перформативну систему, де художній образ виникає не всередині окремого елемента, а в процесі їхньої безперервної взаємодії.

Особливого значення в цьому контексті набуває тілесність виконавця. Хоровий театр здійснює своєрідний «перформативний поворот», повертаючи тілу статус активного носія художнього смислу. Рух, дихання,

⁵⁶ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 122.

мікродинаміка жесту, просторове переміщення та соматична присутність хориста стають рівноправними компонентами музичного висловлювання, формуючи емоційну енергію та афективний вплив сценічної події. Водночас сценічно-хорова мультимодальність змінює і сам механізм художньої рецепції. Глядач більше не займає позиції дистанційного спостерігача, а включається в простір емоційного співпереживання, де художній сенс народжується через психофізичний резонанс між сценою та аудиторією. Як наслідок, хоровий перформанс постає як жива подія співприсутності, котра щоразу виникає наново в момент виконання.

Таким чином, поняття «сценічно-хорова мультимодальність» пропонується як окрема мистецтвознавча категорія для позначення принципу організації сучасного хорового перформансу, у межах якого вокальне звучання, пластика руху, тілесна експресія, простір і візуальна драматургія функціонують як взаємопов'язані модуси художнього смислотворення. Саме тому сценічно-хорову мультимодальність доцільно розглядати як одну з ключових форм повернення людської присутності в мистецтві XXI століття.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується феномен сценічно-хорової мультимодальності в контексті трансформації сучасної виконавської культури XX–XXI століть. Актуальність теми зумовлена кризою традиційної вокалоцентричної моделі хорового виконавства та активним розвитком перформативних і мультимодальних форм сценічної комунікації. Метою дослідження є осмислення сценічно-хорової мультимодальності як нового принципу організації сучасного хорового перформансу. Теоретичну основу роботи становлять концепції соціальної семіотики, мультимодального аналізу, рецептивної естетики, перформативних студій та теорії втіленого пізнання. Наукова новизна полягає у введенні поняття «сценічно-хорова мультимодальність» у сучасний мистецтвознавчий дискурс. У процесі дослідження проаналізовано зміну ролі тілесності, руху, простору та візуальної драматургії в сучасному хоровому мистецтві. Доведено, що сучасний хор поступово трансформується зі статичної акустичної структури в поліцентричну мультимодальну систему художньої комунікації. Установлено, що рух, жест, дихання, сценічне переміщення та соматична присутність виконавця функціонують як самостійні модуси художнього смислотворення. Обґрунтовано, що сценічно-хорова мультимодальність змінює не лише форму сценічного виконавства, а й механізми художньої рецепції, залучаючи глядача до простору кінестетичного та емоційного співпереживання. Підсумовано, що сценічно-хорова мультимодальність

є однією з ключових моделей розвитку сучасної виконавської культури та відображає глибокі антропологічні зміни в розумінні художньої присутності в культурі ХХІ століття.

Література

1. Ваврищук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. 129 с.
2. Пономаренко Ю. В. Артизація культурних практик як феномен сучасної культури : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київський національний університет культури і мистецтв. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 218 с.
3. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. 613 p.
4. Eco U. *The Open Work* / trans. by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1989. 285 p.
5. Elliott D, Silverman M. *Music Matters: A Philosophy of Music Education*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2014. 568 p.
6. Engel J. J. *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: Mylius, 1785. Vol. 7–8. 381 p.
7. Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. 240 p.
8. Forceville C. Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication: Gunther Kress. *Journal of Pragmatics*. 2011. № 43 (14). p. 3624–3626. DOI: 10.1016/j.pragma.2011.06.013
9. Gallagher S. *Performance/Art: The Venetian Lectures* / ed. by C. V. Sánchez. Milan : Mimesis International, 2021. 160 p.
10. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p.
11. Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1921. 334 p.
12. Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception* / trans. by T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 231 p.
13. Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago : University of Chicago Press, 2007. 328 p.
14. Kress G., Leeuwen T. *Multimodal Discourse*. Bloomsbury Academic, 2001. 142 p.
15. Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 107–125.

16. Merleau-Ponty M. *The Vindile and the Invisible*, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. 282 p.
17. Meyerhold V. *The Actor of the Future and Biomechanics* / in E. Braun (ed.) *Meyerhold on Theatre*, New York: Hill and Wang, 1969. P. 198–213.
18. Shamrock M. Orff-Schulwerk: An Integrated Method. *Music Educators Journal*. 1997. № 83 (6). p. 41–44.

Information about the author:

Kachurnets Liliia Valeriivna,

Candidate of Art History, Assistant Professor,
Assistant Professor at the Department of Vocal
and Conducting-Choral Disciplines

Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
139, Proskurivskoho Pidpillia str., Khmelnyskyi, 29013, Ukraine