

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

Палкіна Ірина Ігорівна

УДК 782.9

**ЖАНРОУТВОРЕННЯ У РОК-МИСТЕЦТВІ:
МІЖВИДОВІ ТА ВНУТРІШНЬОВИДОВІ ВЗАЄМОДІЇ**

26.00.01 — теорія та історія культури

Дисертація

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:

Редя Валентина Яківна,

доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТЕМИ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	9
1.1. Рок-культура як об'єкт дослідження	9
1.2. Рок-мистецтво як складова рок-культури	20
1.3. Жанрові та стильові параметри рок-музики	31
Висновки до першого розділу	45
РОЗДІЛ 2. ВНУТРІШНЬОВИДОВІ ВЗАЄМОДІЇ У ПРОЦЕСАХ ЖАНРОУТВОРЕННЯ В РОК-МУЗИЦІ	49
2.1. Інтегративність як основний жанроутворюючий фактор у рок-музиці	49
2.1.1. Синтез академічної та народної музики з рок-мистецтвом	50
2.1.2. Стильове оновлення рок-музики	56
2.2. Концептуальний альбом в еволюції жанрової системи рок-музики	72
2.2.1. Циклічна форма у рок-музиці	72
2.2.2. Класифікація концептуальних альбомів	80
Висновки до другого розділу	98
РОЗДІЛ 3. МІЖВИДОВІ ПРОЦЕСИ ЖАНРОУТВОРЕННЯ У РОК-МИСТЕЦТВІ	101
3.1. Рок-поезія у процесах жанрового оновлення рок-мистецтва.....	101
3.1.1. Українська поезія у творчості рок-музикантів	103
3.1.2. Літературно-музичні тандеми поетів та рок-музикантів (український контекст)	111
3.2. Рок-театр: витoki та процеси жанроутворення	127
3.2.1. Мюзикл і рок-опера: жанрові перехрестя	128
3.2.2. Жанрово-стильові параметри рок-опери	134
3.2.3. Рок-вистава: специфіка жанру	151
Висновки до третього розділу	159
ВИСНОВКИ	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	167
ДОДАТКИ	204
Додаток А. Фотокопії обкладинок альбомів та афіш.....	204
Додаток Б. Відео-версії творів рок-мистецтва різних жанрів.....	214

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Пошуки «нового слова» у мистецтві завжди велися й ведуться по цей день двома протилежними шляхами: звернення до апробованих стилів, жанрів та форм — з одного боку, та навпаки, заперечення традицій, знехтування мистецьким доробком попередніх епох — з іншого. Активні інтегративні процеси в мистецтві нерідко стимулювали появу нових жанрів та стилів, які з успішністю отримували в подальшому самостійність і активно розвивалися — жодне мистецьке явище не може проіснувати тривалий час, не вбираючи в себе нові риси на вимогу доби.

У другій половині ХХ століття на основі кантрі, блюзу та джазу виник новий мистецько-синкретичний феномен — рок, який, окрім музичної, містив літературну складову та елементи театралізації. Рок починався з рок-н-ролу, характерними рисами якого є швидкий темп, танцювальний характер, чотиридольний розмір, використання молодіжного сленгу (у композиціях з текстом), а також розкутість музичного виконання. Надалі, продовжуючи всотувати у себе культурні елементи інших пластів, рок пройшов еволюційний шлях.

Рок-культура — цілісна система, мистецьким ядром якої є *рок-мистецтво*, що генетично має синкретичну природу. З розвитком літературної, театральної та музичної складових року, окрім базового його жанру — звичної пісні простої двочастинної форми, — почали з'являтися більш складні твори, що потребують жанрової ідентифікації.

На сьогодні рок вже є предметом багатьох досліджень у різних гуманітарних галузях. Проте й дотепер не існує спеціальної праці, яка б концентрувала увагу на процесах жанроутворення у галузі рок-мистецтва та, зокрема, на жанровій класифікації рок-музики; поняття, які використовують

для самоідентифікації рок-музиканти, як і музикознавча термінологія, існують автономно, і між ними, по суті, неможливо знайти точки дотику.

Необхідність вивчення жанрового різноманіття року як мистецького явища зумовила актуальність теми даної роботи: *«Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії»*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертацію виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри культурології та культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, тема «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстр. № 115U001572 від 12.06.2015 р.). Тему дисертації затверджено Вченою радою Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 11 від 1.07.2016 р.).

Мета і задачі дослідження.

Мета дослідження — визначити складові, чинники та спрямування процесів жанроутворення у рок-мистецтві в контексті видових взаємодій.

Задачі дослідження:

- окреслити етапи формування наукової думки стосовно рок-культури;
- уточнити обсяг та зміст понять «рок-культура», «рок-мистецтво», «рок-музика»;
- визначити ступінь вивченості проблеми жанру та стилю у рок-мистецтві;
- окреслити особливості жанрових взаємодій у рок-мистецтві;
- виявити передумови зв'язку рок-музики з музикою народної та академічної традицій та довести її інтегративну природу;
- створити жанрову класифікацію циклічної форми рок-музики;
- простежити еволюцію поетичної складової рок-мистецтва;
- здійснити класифікацію музично-театральних жанрів року.

Об'єкт дослідження — рок-мистецтво як специфічний культурно-мистецький феномен.

Предмет дослідження — жанроутворення у рок-мистецтві в контексті міжвидовидових та внутрішньовидових взаємодій.

Основним **аналітичним матеріалом дослідження** слугували українські твори рок-мистецтва, зокрема:

– мелодекламаційні проекти (спільна творчість С. Жадана та гурту «Собаки в космосі», А. Полежаки та гурту «Барабас», Ю. Андруховича та гурту «Karbido», музично-літературного проекту «DrumТІатр» на чолі з Ю. Іздриком);

– музично-театральні твори (рок-мюзикл О. Коломійцева «Дівка», рок-опери: «Дівчина і Смерть» Є. Лапейка на вірші М. Горького, «Енеїда» С. Бедусенка на вірші І. Котляревського, «Біла ворона» Г. Татарченка–Ю. Рибчинського та «Ірод» І. Поклада–О. Вратарьова);

– рок-вистави («Стусове коло» С. Проскурні, «Жаба» С. Павлюка, «Вівісекція» О. Коломійцева, «The білохалатність» В. Снігурченка);

– рок-ораторії: «Дзвони» С. Бедусенка на вірші П. Неруди, «1943. Чёрный Январь. Воскресение» Ю. Дерського — В. Зайцева; рок-опера в аудіоформаті «Платний пляж на Стіксі» О. Войновича/В. Майструка на вірші В. Бориспольця;

– альбомна творчість гуртів «Esthetic Education», «Кімната Гретхен», «Drudkh», «AtmAsfera» та ін.

Зразки європейського і американського року залучено у якості контрольного матеріалу.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період розвитку рок-мистецтва та його трансформації (від 60-х років ХХ століття дотепер).

Методи дослідження. У дисертації використані наступні методи: *аналітичний* (для вивчення наукової та науково-популярної літератури), *контекстний* (для розгляду рок-мистецтва як синтетичного феномену, що поєднує у собі музичну, літературну складові, елементи театралізації), *метод стильового аналізу* (для дослідження стилів рок-музики), *системний* та метод

цілісного аналізу (для аналізу окремих творів рок-мистецтва), *метод узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

Теоретичну базу дисертації складають:

– мистецтвознавчі, літературознавчі та музикознавчі праці, присвячені проблемі жанру у мистецтві (Л. Горелік, В. Іонов, Л. Казанцева, А. Крилова, Н. Лейдерман, Л. Мазель, Є. Назайкінський, Л. Нехвядович, І. Покулита, Т. Попова, Є. Приходовська, О. Рощенко, К. Ручьєвська, А. Сохор, В. Цуккерман, С. Шип, О. Юферева та ін.);

– культурологічні та соціологічні дослідження рок-культури (О. Білецька, А. Васильєва, Л. Васильєва, К. Касьянова, Г. Кнабе, Т. Кузуб, А. Кукаркін, Н. Ліва, Н. Мотрошилова, Т. Невська, В. Панталієнко, П. Разін, С. Свечніков, А. Тугушева, Г. Шестаков, Г. Шостак та ін.);

– праці з історії рок-музики та рок-культури (О. Бочаров, А. Бурлака, А. Должанський, Л. Кастальський, С. Коротков, Л. Мархасьов, Х. Чамп, І. Чижова та ін.);

– музикознавчі дослідження, що охоплюють проблематику, пов'язану з рок-музикою (Є. Андрєєв, М. Боброва, А. Бондаренко, Т. Діденко, А. Комлікова, В. Конен, О. Савицька, В. Сиров, Д. Ухов, А. Цукер, Т. Чередніченко, Д. Шпаковська та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів.

Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві:

– рок-мистецтво розглянуто як синкретичний мистецький феномен, що пройшов шлях від інтуїтивного синкретизму до усвідомленого синтезу;

– здійснено системний опис значного корпусу різножанрових творів українського рок-мистецтва;

– простежено еволюцію циклічної форми у творчості рок-музикантів та здійснено спробу її жанрової класифікації;

– охарактеризовано розвиток жанру мелодекламації на сучасному етапі на матеріалі спільних проектів українських поетів та рок-гуртів.

Уточнено зміст та обсяг понять «рок-музика», «рок-культура» та «рок-опера»; визначено поняття «рок-мистецтво» та «концептуальний альбом».

Набули подальшого розвитку:

- концепція В. Конен щодо масової музики як «третього пласту» музичного мистецтва;
- вивчення мистецької складової рок-культури;
- дослідження складових рок-мистецтва та їх взаємодії.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх застосування у подальшому вивченні проблеми синкретичності рок-мистецтва та специфіки його жанрів. Матеріали дисертації можуть слугувати додатковим інформаційним ресурсом для навчальних курсів «Музика ХХ століття», «Сучасна музика», «Проблеми масової культури» тощо.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на *міжнародних наукових конференціях*: «Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність» (Київ, 2–3 травня 2012 р.), «Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики» (Київ, 21–22 березня 2013 р.), «Трансформаційні процеси в освіті і культурі» (Київ, 24–25 квітня 2013 р.), «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва (Мінськ, 28–29 листопада, 2013 р.), «Документ, мова, соціум: теорія та практика» (Київ, 10–11 квітня 2014 р.), «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття» (Київ, 29–30 квітня 2014 р.), «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва (Мінськ, 20–21 листопада 2014 р.), «Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття» (28–30 квітня 2015 р.); *всеукраїнських науково-практичних конференціях*: «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття» (Мукачево, 22–23 березня 2012 р.), «Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти» (Київ, 21 лютого 2013 р.), «Жанрово-стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історичних змін» (Донецьк, 5–6 квітня 2013 р.), «Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий

аспекти» (Київ, 27–28 лютого 2014 р.), «Діалог культур в контексті глобалізації» (Київ, 6 червня 2014 р.), «Культурно-мистецькі обрії» (Київ, 4 лютого 2016 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 17 одноосібних публікаціях, з них 5 статей — у фахових виданнях, затверджених ДАК України (1 — у міжнародному спеціалізованому журналі), 1 — у зарубіжному науковому періодичному виданні, 11 — тези у збірниках матеріалів конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (390 позицій) та додатків. Загальний обсяг тексту становить 214 сторінок, основний текст — 166 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ ТЕМИ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Рок-культура як об'єкт дослідження

Будь-яке яскраве культурно-мистецьке явище рано чи пізно стає об'єктом дослідження. Рок, що був одним із визначальних факторів формування масової культури другої половини ХХ століття, не є виключенням. Проте історія та еволюція наукової думки щодо даного феномену має свої особливості.

Рок-музика та сформована навколо неї рок-культура навіть на сьогоднішній день асоціюються у багатьох з бунтом, порушенням порядку та заборонаю, а люди, що причетні до неї, здаються несерйозними та малоосвіченими. Отже, цілком логічно, що виникнувши на початку другої половини ХХ століття, це явище не одразу зацікавило професійних дослідників. Менше з тим, офіційна культура, вбачаючи у році загрозу, намагалася боротися з нею. Причиною такої боротьби стала бунтівна природа року, висвітлення «незручних» тем (наприклад, на батьківщині року — у США, — рок-культура викривала недоліки культури споживацтва, у СРСР — тоталітарного режиму, тощо). Втім, з плином часу ідеологічна складова була переглянута, що дало змогу відносно неупереджено вивчати даний культурно-мистецький феномен.

Наукові праці, присвячені року, мали свої предтечі. В Радянському Союзі інформація про рок протягом довгого часу обмежувалася суто журналістськими розвідками — статтями, оглядами та нарисами. Звичайно, йдеться не про офіційну пресу, а про «самвидав» — журнали, які робилися «самопально» у невеликій кількості екземплярів і були призначені для підпільних і на той час нечисленних рок-спільнот. Першим вважається журнал «Біт-ехо», випущений у Харкові у 1967 році в кількості п'яťох

примірників¹. Рок-самвидави в основному містили огляди та анонси підпільних фестивалів і виступів, інтерв'ю з рок-виконавцями, аматорські рецензії на щойно випущені альбоми як радянських, так і західних колективів. У журналі «Роксі» (1977, Санкт-Петербург) можна знайти характеристику стану тогочасної рок-музики.

На початку 1980-х тема рок-музики «засвітилася» і в офіційній пресі, проте статті мали різко негативний характер — здебільшого наголошувався не музичний аспект, а соціальний: акцентувався бунтарський напрям текстів пісень, жорсткій критиці підлягали зовнішній вигляд та поведінка рок-музикантів та їх слухачів і т. ін. Головну думку авторів подібних статей можна узагальнити наступним чином: «Прийшовши з буржуазного Заходу, рок-музика морально знищує радянську молодь». «Класикою жанру» з подібних обвинувачень вважають статтю В. Кривомазова «Рагу із синього птаха» [140], опубліковану 11 квітня 1982 року в «Комсомольській правді» — своєрідну рецензію на виступ гурту «Машина времени» у Красноярську. Автор допису пише про непрофесіоналізм виконання, неприйнятний, на його думку, сценічний вигляд колективу, але найбільшу увагу приділяє змісту пісень («На концерті не зрозумів ні слова — довелося вдома слухати касету із записами, вперше вдумався в слова і жахнувся» [там само]), що на його погляд містять «небезпечні ін'єкції вельми сумнівних ідей» [там само].

Активізувалася рок-журналістика у часи перебудови (що було цілком природним): на широких теренах СРСР друкувалася та розповсюджувалася підпільна періодика². Найвідоміші з подібних видань — «РІО», «Окорок», «УрЛайт», «Ллор-н-кор», «Зомби», «В РоЖу», «Попс», «Ура! Бум-бум», «Эплоко». З'являлося все більше охочих писати про рок-музику; серед рок-журналістів найвідомішими були Артемій Троїцький, Сергій Гур'єв, Андрій Бурлака, Анатолій Гуницький, Рашид Нугманов, Сергій Жаріков, Олександр

¹ Після випуску двох номерів журналу його головний редактор Сергій Коротков був викритий і втратив роботу.

² «Періодика» — умовно: більшість журналів видавалися нерегулярно (числом від двох до п'яти номерів), після чого зовсім зникли або інтегрувалися з іншими рок-виданнями.

Кушнір. Останній зробив величезний внесок у розвиток рок-журналістики, провівши у грудні 1991 року «Перший фестиваль незалежної рок-преси», а у 1994 році видавши книжку «Золоте підпілля. Повна ілюстрована енциклопедія рок-сам-видаву. Історія. Антологія. Бібліографія» [159]. Книга має два розділи. Перший розділ носить назву «Енциклопедія» і містить інформацію про всю самвидавну періодику, що стосувалася рок-музики та рок-культури з 1967 по 1994 рік (близько 200 найменувань). На кожній сторінці, окрім тексту, є ілюстрації з журналів, фотографії груп і героїв описуваних подій. У другому розділі («Антологія») приведені без купюр найвизначніші статті із самвидавців.

О. Синєокий у статті, присвяченій рок-журналістиці в СРСР, окрім першого самвидаву «Біт-ехо», виділяє наступні журнали, що існували на території УРСР: «київські “Бонба”, “Гучномовець”, “Панок”, “Субъектikon”; харківські ... “Положение дел” (тираж 20 примірників), “Рок-н-рольная Харьковщина” (тираж 100 примірників); дніпропетровський “Волялюкъ” (тираж 10 примірників); івано-франківський “Гей-гоп” (наклад 50 примірників) і луганський “Листва” (тираж невідомий)» [266, 131]

Зі здобуттям Україною незалежності рок (а внаслідок і рок-журналістика) перестали бути забороненими. Періодика, присвячена рок-культурі, стала видаватися легально³. На сьогоднішній день в Україні існує чимала кількість журналів даної тематики, серед яких «Rock city [UA]», «КРОК-Y-ROCK», «Distortion», «Division», «Gothica», «Indie Music», «DailyMetal», «UA Rock» та ін. Подібні видання розраховані на вузьку аудиторію і зазвичай присвячуються окремому стильовому напрямку року (інді-рок, готичний рок, метал тощо). Статті про рок-гурти, рок-музику та рок-мистецтво загалом можна знайти у музичних українських виданнях

³ Втім, і дотепер, коли потреба у підпільних самвидавах відпала, вони існують завдяки ентузіастам, які вважають заборону солодкою. В Росії, приміром, досі друкуються в домашніх умовах і розповсюджуються у вузьких рок-колах такі самвидави, як «Ниоткуда», «Голос», «Осколки». «Напрочь», «Прогулки раненых». Видають ці журнали яскраві прихильники думки Олександра Серьги стосовно того, що перебудова — той «історичний момент, у якому слово “рок” втрачає сенс» [281].

(наприклад, у газеті «Аут/аудіотолока», музичному журналі «Галас» тощо) та у періодиці, присвяченій різним видам мистецтва (арт-журнал «AZH» або журнал культурного супротиву «ШО»).

Окрім паперових видань, існують інтернет-портали, присвячені рок-музиці. В Україні до найпомітніших можна віднести портал Rock-ua.com, де у розділі «Статті» містяться рецензії на певні рок-заходи, нові альбоми та інші події. Також варто звернути увагу на сайт rock.kiev.ua, в якому наявні інтерв'ю, рок-енциклопедія (присвячена українським гуртам) та велика кількість анонсів і рецензій.

Після розпаду СРСР було видано декілька рок-енциклопедій та довідників, які містили коротку інформацію про рок-виконавців та у загальних рисах давали характеристику феномену «радянського року». В одному з таких видань — «Хто є хто у радянському року» А. Бурлаки (1991) [34] — серед великої кількості матеріалів присутні короткі огляди восьми українських гуртів (серед них «Воплі Відоплясова», «Коллежский ассессор» та ін.); ще дев'ять рок-гуртів українського походження згадуються у додатку до енциклопедії, де вміщено хронологію створення колективів. Енциклопедія «Рок у Союзі» [309], упорядником якої є А. Троїцький, окрім відносно розгорнутих дописів, присвячених шести українським гуртам, містить повноцінну статтю про український рок загалом та окремий матеріал про явище «нової генерації» (нове покоління українських рок-музикантів, що грали у часи перебудови). Відзначено, що характерною рисою рок-музики «нової генерації» є потяг до фольклору. В енциклопедії О. Кушніра «100 магнітоальбомів радянського року» [157] до сотні найкращих, на думку автора, збірок увійшли три альбоми українських гуртів: «Колл Асс» гурту «Коллежский ассессор», «Танці» гурту «Воплі Відоплясова» та «Репетиція без оркестру» гурту «Работа Хо» (усі платівки випущені у 1989 році).

На початку ХХІ століття видання енциклопедичного характеру, присвячені року, з'являються в Україні. Передусім це ґрунтовні праці рок-

журналіста О. Євтушенка, першою з яких є «100 альбомів з України. Вибрана дискографія» [75], що стала своєрідним українським аналогом «100 магнітоальбомів радянського року» О. Кушніра. У 2004 році вийшла книга О. Євтушенка «Легенди химерного краю» [74], у якій достатньо повно викладена історія українського року. Складається рок-антологія з чотирьох розділів: «Рок української вдачі» (автор розглядає тут регіональні особливості української рок-музики); «Портрети в інтер'єрі» (найбільший розділ, де йдеться про всі рок-гурти в порядку створення); «Фестивалі, акції, імпрези» (частина антології, що розповідає про наймасштабніші рок-фестивалі та інші рок-заходи на теренах України); «Нова генерація» (у даному розділі висвітлюється стан українського року на початок ХХІ століття). Важливими подіями для історії української рок-журналістики та рок-культури в цілому стали вихід авторської антології «Обличчя музики. Творчі портрети українських зірок» (2006) [76] та збірки есеїв О. Євтушенка «Україна in Rock» (2011) [77].

Звичайно, описовий характер публікацій у рок-журналах та рок-енциклопедіях зовсім далекий від глибинних досліджень явища рок-музики, але ці матеріали мають важливе джерелознавче значення для культурологів та мистецтвознавців, які звертаються до теми рок-культури і рок-музики зокрема. Цінність даних «першоджерел» полягає у створенні їх людьми, які знаходилися безпосередньо «всередині» рок-культури, були її частиною, що свідчить про багатовідсоткову правдивість та відповідність написаного дійсності.

Серед перших книг, що висвітлювали історію радянського року, назвемо «Назад до СРСР» Артемія Троїцького⁴ [313], «Рок» Олексія Козлова [118], «Рок у кількох обличчях» Євгена Федорова [323], «Хедлайнери» Олександра Кушніра [160], «Час дзвіночків» Іллі Смірнова [287], «Подорож рок-дилетанта»

⁴ Вперше була видана у Великобританії у 1987 році, на батьківщині побачила світ лише у 1991 році.

Олександра Житинського [82]. На відміну від рок-енциклопедій, ці праці не мали суто інформаційного характеру: подаючи фактаж, автори прагнули розкрити й закономірності еволюції рок-музики. Почали виходити й антології-біографії окремих рок-гуртів та виконавців («Империя ДДТ» М. Харитонова [329], «Nautilus Pompilius» О. Кушніра [158], «Історія гурту “Красная плесень”» П. Яцина [383], «Віктор Цой. Вірші. Документи. Згадки» О. Житинського [81] та багато інших).

Рок-музика стала початком своєї рок-культури, що мала свої специфічні особливості. Розглядали рок-культуру, як правило, в контексті масової культури⁵ — зокрема, Г. Шестаков у праці «Музика у буржуазній масовій культурі. Критичні нариси» [355], Т. Чередніченко у дослідженні «Криза суспільства — криза мистецтва» [343], А. Кукаркін у книзі «Буржуазна масова культура. Теорії. Ідеї. Різновиди. Образи. Техніка. Бізнес» [146] та ін. Окрім того, «рок-культурі властиве прагнення домінувати у сучасному культурному просторі, бути тотальною, що виключає будь-які інші форми культурної декларації» [106, 7].

Рок-музика стала «фольклором індустріальної людини» [322, 407], на що вказували такі ознаки: рок-музика розпочинає своє існування суто як аматорський напрям, і навіть з її розвитком аматорство переважає і грає велику роль; рок-музиканти не фіксують власні твори на папері, надаючи перевагу усному побутуванню своїх пісень (часто навіть тексти пісень, записані на обкладинках альбомів, незначною мірою не співпадають з озвученими текстами); рок-музика у своїй специфіці має ознаки медитативності, «рок — певний синкретичний акт волевиявлення, неподільний на слова, музику, танок, гру, слухання» [там само, 408].

З часів перебудови в Україні почали з'являтися музикознавчі та музично-критичні розвідки, присвячені року. Зокрема, це серія невеликих за

⁵ Термін «масова культура» вперше був уведений у 1957 році в колективній монографії «Масова культура» за редакцією Б. Розенберга і Д. Вайга. На відміну від уживаного раніше терміна «популярна культура», він був глибшим за змістом, включивши до себе такі поняття, як «масова комунікація» і «масове суспільство» [149].

обсягом статей І. Югіна та Є. Воропаєва у журналі «Музика» (1987), у яких йшлося про спільні риси та відмінності року з музикою інших традицій: «Рок і класика» [372], «Рок і класична музика» [374], «Рок і естрадна пісня» [373]. У 1991-му в тому ж журналі було опубліковано статтю Ю. Чекана «Штрихи до великої проблеми» [341], [342], у якій наголошено на потребі вивчення року саме як музичного феномену. Автор досліджує причини появи року, його стильові особливості, а також зв'язки року з академічною музикою, резюмуючи: «Рок. Про нього пишуть по-різному. Пишуть тому, що він — дитина нашої цивілізації, велика загадка, реалія життя, портрет (нехай однобокий) сучасника. І — музика» [342, 29].

Окремої уваги заслуговує праця С. Короткова «Історія сучасної музики. Курс лекцій» (1996) [134], у якій вміщено огляд розвитку масової музики ХХ століття західного зразка (зокрема, американської та англійської музики). Велика частина матеріалу присвячена саме року, у різних його стильових та жанрових проявах: від легкої рок-н-рольної пісні до рок-опери, від важкого металу та панк-року до вишуканого арт-року та експериментальної психоделії.

Зняття неофіційної заборони на рок, подолання стереотипу масової музики як такої, що не гідна уваги науковців, та переосмислення значення феномену року в сучасній культурі призвели до появи протягом останніх двадцяти років чималої кількості дисертацій, присвячених рок-культурі. Серед них, зокрема, «Рок-культура в контексті сучасної культури» К. Касьянкової [106], «Еволюція рок-культури в Росії» Т. Невської [197], праці українських дослідників: «Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття» Л. Васильєвої [43], «Рок-культура як явище романтичної традиції» Н. Лівой [168], «Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості гурту THE DOORS)» Є. Андреева [7] та ін.

Розглядаючи рок з мистецької точки зору, не можна оминати увагою літературний текст. Попри твердження англійського соціолога Саймона Фріта про те, що «більшість рок-записів впливають скоріше музично, ніж

поетично: слова, якщо вони взагалі сприймаються як такі, звертають на себе увагу після музичного впливу» [355, 79], пісенні тексти рок-музики заслужено привертають увагу літературознавців та філологів. Тексти рок-композицій, як правило, створені самими музикантами⁶, нерідко є глибокими за змістом зразками високої поезії (рідше — у тих випадках, коли текст не є авторським, — використовуються твори видатних поетів минулого та сучасності⁷). Вербальний текст у рок-мистецтві має настільки велике значення, що літературознавці називають її рок-поезією. Дослідження літературної складової року набуло значного поширення серед російських науковців (зокрема, у дисертаціях «Рок-поезія Великобританії: прагматичний і лінгвокультурний аспекти (на матеріалі текстів рок-гуртів 1960–1970–х років)» І. Лисиці [166], «Метрико-ритмічна організація російської поезії 1980–х років» Н. Ключової [110], «Варіативність рок-поезії: на матеріалі творчості Олександра Башлачова» О. Ярмо [381], «Російська рок-поезія: прагматичний, концептуальний та формо-змістовний аспекти» О. Чебикіної [339]). У 1998 році у м. Твері вийшов перший збірник літературознавчих статей «Російська рок-поезія: текст і контекст» (на сьогодні побачили світ вже понад десять випусків). Такий підвищений інтерес з боку літературознавців зумовлений, на наш погляд, специфічною особливістю російського року — акцентуацією на поетичній складовій рок-твору.

Рок-поезія виступає об'єктом дослідження і деяких українських філологів. Назвемо хоча б наступні праці, присвячені рок-поезії: «Рок-поезія: міф, ритуал й американська традиція у творчості Джима Моррісона» Г. Коломієць [122], «Діалогічна природа рок-твору» Н. Ройтберг [258], «Актуалізація естетичного потенціалу лексичних одиниць у російській рок-поезії» К. Алабушева [2] та ін. — на відміну від російських колег, вітчизняні

⁶ Факт, що зайвий раз виявляє зв'язок із бардівськими традиціями.

⁷ Даний факт вже визнано літературознавцями — особливо в Росії. Про це свідчать видання текстів рок-композицій окремими збірками, а також факт включення рок-поезії до освітніх навчальних програм з сучасної літератури.

дослідники, на жаль, не виявляють належного інтересу до зразків української рок-поезії.

Найбільшій увазі феномену року приділяють соціологи та культурологи, адже рок-мистецтво стало ядром потужної рок-культури. Вплив року на молодь досліджується Г. Шостаком у праці «Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків» [345], соціокультурний аспект дослідження обрали О. Устименко-Косоріч у роботі «Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття» [321] та В. Откидач у докторській дисертації «Рок-музика як соціокультурне явище» [206].

Попри велике різноманіття досліджень явища рок-музики науковцями різних галузей, суто музикознавчих праць, автори яких аналізують саме *музичну* сторону року, існує порівняно мало. Недостатня увага до музичної складової зумовлена відсутністю нотної фіксації матеріалу і, як наслідок — «відсутністю необхідної технології музикознавчого аналізу» [335, 54]. Рок-музиканти майже не користуються традиційним нотним записом, фіксуючи на папері лише найважливіші деталі композиції, необхідні для виконання, але не достатні для аналізу. Основною формою фіксації рок-композиції залишається звукозапис, який і слугує основним матеріалом музикознавчого дослідження рок-музики. А. Цукер справедливо стверджує, що таке дослідження «вимагає підвищеної слухової активності, висунення на перший план принципів слухового аналізу» [там само, 282]. Є. Андреев аргументовано доводить, що «... оригіналом рок-композиції вважається версія, записана в студії. Студійний варіант композиції, що увійшов до офіційно виданого альбому групи, являє собою завершений продукт творчості рок-музикантів, тому саме цей запис піддається аналізу в першу чергу. Робочі, проміжні студійні версії, концертні записи та демо-версії рок-композицій досліджуються при відсутності завершеного студійного

варіанту або ж для в'яснення завдань порівняльного аналізу оригіналу рок-композицій та його варіантів» [7, 7]⁸.

Втім, не потрібно забувати, що рок-музика стрімко еволюціонувала, розмежовувалася на безліч течій та напрямів, ставала значно багатшою й різноманітнішою у музичному плані. Внаслідок цих процесів музичний матеріал, ставши більш значущим та більш серйозним, почав привертати більш активну увагу музикознавців. Серед перших дослідників «ускладненої» рок-музики — А. Цукер [335], [336], Т. Діденко [63], І. Палій [209], Є. Костюк [136], [137] С. Коротков [134] та ін. Наявні й дисертації, автори яких розглядають саме музичний аспект року: першими були «Рок-музика: досвід структурно-антропологічного підходу» Є. Мякотіна [194], «Рок-музика як культурно-історичний феномен» І. Чижової [347], «Стильові метаморфози року або шлях до “третьої” музики» В. Сирова [296].

В силу незначного для історії мистецтва віку рок-музики (близько 60 років) та її специфіки (переважає думка, що рок — явище за своєю суттю аматорське), музикознавство на шляху формування цієї галузі стикається з рядом проблем та перешкод. По-перше, як вже було згадано, це здебільшого звукозаписна традиція фіксації музики, що ускладнює її аналіз; по-друге — відсутність чіткої рок-термінології (передусім це зумовлено тим, що носії рок-культури для визначення певних понять користуються своїм сленгом, а музикознавці переносять класичну термінологію на рок-музику, що не завжди доречно). Також неможливо оминати незрозумілий опір з боку рок-музикантів щодо професійного дослідження їх музики. І все ж таки, не дивлячись на вищеперераховані проблеми, рок-музикознавство, долаючи перешкоди, з кожним роком невідступно розвивається.

⁸ Зауважимо, що певні елементи аналізу присутні вже у книзі Д. Житинського «Искусство и массы в современном буржуазном обществе» [83], де, окрім переважаючого культурологічного підходу, автор розглядає особливості засобів музичної виразності рок-музики.

Більш-менш повною на сьогодні є картина стильового різноманіття року (передусім завдячуючи монографії В. Сирова). Звичайно, проблема не є вичерпною через неосяжність різновидів цього явища та плутанину стильової ідентифікації через «самоназивання». Крім того, спостерігаємо постійний процес появи великої кількості нових стильових явищ (локальних і глобальних, одноденних і тих, що лишаються) на теренах масової музики, в основі яких лежить стилістика року.

Проте, не зважаючи на низку перепон, музикознавцям, культурологам і навіть журналістам вдалося досягти відносної згоди щодо поглядів на проблему стилю у межах року. Ситуація з жанрами у рок-музикознавстві дещо інша. Великий внесок у вивчення взаємопроникнення академічної музики і року на жанровому рівні зробив А. Цукер (зокрема, своєю ґрунтовною працею «І рок, і симфонія» [335]). Наявні поодинокі праці, присвячені окремим жанрам року (як-от рок-опері — Т. Діденко [63], А. Комлікової [126], [127], В. Шпаковської [364] та ін., рок-баладі — І. Вавшко [39]). Проте проблема жанру у року лишається маловивченою та не має спільного знаменника.

Узагальнюючи, зазначимо, що на сьогодні явище року цікавить дослідників багатьох галузей гуманітарних наук (зокрема, культурології, соціології, музикознавства, літературознавства та ін.) як об'єкт вивчення. Зростаюча кількість наукових розвідок зумовлена «зняттям» упередженого ставлення до рок-музики та ідеологічного підтексту, а також — можливістю проаналізувати рок з позицій «часової відстані», як сформований феномен (період так званого «класичного року» припадає на межу 1960-х та 1970-х — отже, маємо сорокарічний інтервал для неупередженого досягнення досліджуваного мистецького явища). До того ж, допомогою для науковців різних гуманітарних напрямів є велика кількість матеріалів журналістського характеру, присвяченого року. Тож, наразі явище року має сприятливі умови для вивчення і є актуальним для дослідників.

1.2. Рок-мистецтво як складова рок-культури

З підвищенням зацікавленості феноменом року різними науковцями-гуманітаріями, виникла нагальна потреба у формуванні понятійного апарату цієї галузі досліджень. Саме слово «рок», за більшістю джерел⁹, походить від англійського дієслова «to rock» (гойдати)¹⁰, частіше за все використовується у вигляді префіксу до загальноживаного поняття «рок-музика», але є відносно спірним, адже музичне начало не є ані єдиним, ані визначальним у року.

По-перше, рок-музика сприяла зародженню певної моди, всередині якої розвивалися специфічні смаки щодо образотворчого мистецтва та літератури; по-друге — рок-музика, як мистецтво бунту, від свого зародження була «нерозривно пов'язана з явищами, що відбуваються в суспільній та політичній сферах» [56, 116]. Рок з самого початку свого існування виходить за рамки мистецтва, «має більшу соціальну спрямованість порівняно з іншими музичними напрямками, виступає дзеркалом тих процесів, які відбуваються в суспільстві і в молодіжному середовищі» [там само, 117]. Отже, поряд з поняттям «рок-музика», в обіг рок-музикантів, журналістів, а згодом — і дослідників входить поняття «рок-культура», під яким розуміють «специфічну систему, що включає в себе, крім власне рок-музики, цілу рок-індустрію, орієнтовану на певну рок-діяльність» [там само]. У свою чергу, через великий соціальний вплив, «рок-музика, яка є складовою рок-культури, не без підстави трактується в культурологічній, соціологічній та педагогічній науці як соціомузичний феномен» [199, 344].

⁹ Існує думка про те, що поняття «rock» походить не від дієслова, а від англійського іменника, що перекладається як «скеля». Прихильники даної гіпотези аргументують таке припущення акустичною «важкістю» року. Проте такі характеристики властиві подальшим стилям (таким як хеві-метал чи хард-рок), але аж ніяк не рок-н-ролу та видозміненому блюзу. Також російські дослідники ототожнюють напрямок року з омонімічним російськомовним «роком» (тобто долею, фатумом), що, можливо, має правильне смислове навантаження, але точно ніяк не стосується етимології поняття рок-музики.

¹⁰ Свою назву мистецький напрямок отримав скоріше за все через перші пісні у цьому стилі з назвами «Good Rocking Tonight»(1947) Роя Брауна, «Rock And Roll»(1949) Вайлд Біллі Мура, та, пізніше, найвідомішою «Rock Around The Clock», написаною у 1952 році Максом Фрідманом і Джеймсом Муерсом та виконаною у 1954 році Білом Хеллі.

Рок-культура є набагато ширшим поняттям і має свої складові. На думку А. Васильєвої, «рок-культура включає крім власне музичної компоненти також вербальну (поетичні пісенні тексти, де широко представлена молодіжна сленгова лексика), поведінкову (комплекс використовуваних рок-музикантами виконавських прийомів — від темброво-артикуляційної манери співу до стилю сценічної поведінки), предметну (костюми і атрибутика як частина виконавської іміджу рок-музикантів), соціокультурну (традиційні соціальні форми побутування рок-музики — молодіжна тусовка, рок-концерт) і, таким чином, фокусує в собі всі основні грані названої культурної системи» [42, 11]. Не дивлячись на цілком логічну категоризацію компонентів рок-культури, зазначимо, що у даному випадку остання, соціальна складова бере верх над чотирма попередніми — мистецькими. Це зумовлено видозмінням класичного трикутника «композитор–виконавець–слухач»: проектуючи його на площину рок-музики, композитор (він же, як правило, і поет) і виконавець постають в одному обличчі (частіше — колективному¹¹), а роль слухача значно посилюється. Слухацька/глядацька аудиторія, що складається переважно з підлітків, є не тільки споживачем, але й активним «співтворцем» рок-культури. Іноді ставлення до мистецтва року виглядає дивним: прихильники того чи іншого гурту можуть не отримувати естетичної насолоди від його творчості, але цілком серйозною мотивацією для слухання музики цього колективу та відвідування його концертів можуть слугувати ідейні переконання соліста, його життєва позиція. Через цю причину та кількісну, а частіше — якісну перевагу аудіо- та відеозаписів рок-творів над живим виконанням, у рок-аудиторії сформувалося нестандартне для академічного сприйняття ставлення до виступів гуртів: для більшості слухачів рок-концерти майже втратили естетичну функцію, їх натомість сприймають здебільшого як факт проведення часу в одному просторі з рок-ідолом або

¹¹ У рок-музиці, так само як і будь-якій іншій масовій музиці, часто зустрічаємося з творами колективного авторства: кожен з членів гурту вносить щось своє у ту чи іншу пісню, часто кожен з музикантів сам собі «вигадує» свою партію, тощо.

просто як «тусовку» з друзями чи приємну подію: «концерт з первинного ... способу музичної комунікації трансформується у символічний акт, подію передусім соціального значення, де мистецький компонент часто відіграє другорядну роль» [162, 313]. Подібний феномен Л. Васильєва пояснює наступним чином: «Важливим елементом рок-культури є емоційний вплив, безпосереднє вираження почуттів музиканта та публіки. Звідси й ставлення до музики не стільки як до самостійного мистецтва, скільки як до форми колективного напруженого емоційного досвіду» [43, 11].

У свою чергу, П. Разін поділяє рок-культуру на «матеріальну та фізичну реальність» (сюди науковець відносить як слухачів і музикантів, так і музичні інструменти, звукопідсилюючу апаратуру, тощо), «світ ідеального» (соціальні та культурні ідеї року) та «рух» (як фізичні рухи рокерів на сцені, так і діалектичну природу року загалом) [251, 198]. Така класифікація є, щонайменше, своєрідною; до того ж, у ній відсутній найголовніший елемент рок-культури — власне рок-твори (які, на наш погляд, не можна віднести ані до «фізичної реальності», ані до «світу ідеального»), що безпосередньо вплинули на розвиток рок-культури.

О. Устименко-Косоріч акцентує увагу на «поведінковій» складовій, що зазвичай передається від учасників рок-гуртів до рок-аудиторії: «Рок-культура сформувала декілька феноменів: мову (сленг), стиль одягу, зовнішнього вигляду, поведінки та ін. Рок постає не тільки мистецтвом, а й стилем життя, системою цінностей молодіжної культури» [321, 10]. Н. Ройтберг наголошує саме на важливості філософсько-культурологічної функції даного феномену: «Рок-культура — один з найбільш яскравих проявів потреби переходу до “нового мислення” на рівні периферійного, нонконформістського світосприйняття, що заявив про себе на початку ХХ століття» [258, 61].

Компоненти рок-культури достатньо повно визначені В. Откидачем. На його думку, рок-культура — «це, як правило, молодіжне середовище, в межах якого, по-перше, існують свої закони, що поширюються переважно на

молодь і яким вона слідує; по-друге, рок-культура якісно і кількісно збільшилося за рахунок поглинання раніше окремих складових — рок-музики, технологій, що її обслуговують, ідеологічних надбудов (стилі, рухи, уподобання, вірування, ідолопоклонство тощо); рок-культура розширила свої відносини з різними аспектами природних, суспільних і соціокультурних субстанцій (релігія, ідеологія, політика, наркоманія, алкоголізм, астрологія і т. ін.)» [207, 95].

Узагальнюючи всі згадані визначення та категоризації складових року, доходимо висновку про те, що рок-культура має три визначальних компоненти: безпосередньо *мистецький*, елементами якого є у першу чергу рок-композиції та особливість їх виконання; *соціокультурний* (вплив на поведінку аудиторії, її соціалізацію та гуртування завдяки рок-музиці); *філософський* (сміслові навантаження, що породжує своєрідну рок-філософію з її ідеалами — ідея бунту, культу свободи, тощо). Філософський та соціокультурний аспекти активно вивчаються фахівцями відповідних галузей (соціологами, культурологами, подекуди — психологами і педагогами); їх дослідження є безперечно важливим вкладом для розуміння року. Соціокультурне начало рок-музики настільки потужне, що не дозволяє цілком виривати її з контексту, повністю оминаючи фактори впливу на суспільство та наявності рок-середовища, проте, коли постає задача дослідити особливості безпосередньо рок-творів, поняття рок-культури виявляється занадто широким і загальним, оскільки (якщо екстраполювати на сферу рок-культури постулат Ю. Чекана з приводу методології сучасного музикознавства) «орієнтація на підходи та методи суміжних наук може призвести до нівелювання власної ... проблематики, до ігнорування специфіки об'єкта вивчення...» [340, 32].

Маємо два загальноживані поняття: вузьке «рок-музика» та широке «рок-культура». Перше не відображає повної палітри рок-пісні (а тим паче, рок-концерту). Навколо рок-музики «вже сформувалася ціла система поглядів на філософські, моральні та інші проблеми, склалися цілий

світогляд і спосіб життя ... Наслідком цього стала поява особливої, своєрідної поезії, образотворчого мистецтва, моди і всього іншого. З'явилася сукупність виробничих, суспільних і духовних досягнень, що дає нам право говорити вже про рок-культуру, як про поняття більш широке, ніж рок-музика» [349].

Рок-культура зміщує акценти від самих творів до їх впливу на слухачів та створену типову для року поведінку, життєву позицію, ідеали тощо. Пісня, що є центральним елементом року, його «одиницею», має два першоджерела — музичне і поетичне. Якщо ж розглядати її не у вигляді аудіо-запису, а у концертному виконанні (дві основні форми побутування року), то до слів і музики додаються специфічні рухи рок-музикантів (танці, пластика, театралізація), подекуди — характерні костюми та атрибутика. Елементи мінімум чотирьох видів мистецтва на перший погляд вказують на рок-пісню як результат синтезу мистецтв. Проте «паралельно з терміном “синтетичний” природу року позначають як “синкретичну”» [279, 12], що на наш погляд, є цілком логічним, адже у початкових формах року прослідковується «первісна початкова нерозчленованість видів мистецтва» [там само].

Дійсно, першим жанром рок-н-ролу (і основним дотепер жанром року) була трьоххвилинна пісня куплетної (подекуди куплетно-варіаційної) форми з простим текстом, мелодією та акомпанементом. Наголосимо також, що неможливо уявити виконавця рок-н-ролу, який статично стоїть на сцені. Отже, до музичної і літературної складових своєрідно додається (на початковому рівні) хореографічне або пластичне мистецтво. Пластика, поезія та музика поєднувалися невимушено, сприймалися цілісно і не були осмислені рокерами як окремі види мистецтва. Отже, маємо справу з синкретизмом, причому схожим за своєю суттю та функціями на первинний синкретизм: «Рок можна назвати сучасним язичництвом. Це магічне дійство, яке розгортається не в незайманих гаях, а в центрі урбаністичного пейзажу» [69, 110].

Паралель з архаїчною художньою культурою можна пояснити бунтівною направленістю року, що є дітищем молодих поколінь Америки

післявоєнного періоду: молодь, яку не влаштовували ідеали «батьків», створила своє альтернативне мистецтво, що влаштовувало їх у першу чергу відсутністю фальші, стереотипів та рамок. Рок-н-рол став своєрідним «первинним» примітивним синкретичним етапом рок-феномену; у свою чергу, подальший його розвиток здійснювався за допомогою активного запозичення елементів інших культур і видів мистецтв, що вже вказує на синтетичні процеси.

Беручи до уваги яскраво виражену синкретичну природу раннього року та синтетичну основу його подальших видозмінень, щодо безпосередньо мистецької складової рок-культури доречно вживати поняття «*рок-мистецтво*». Аналіз літератури виявив окремі випадки використання цього словосполучення у різних галузях дослідження року. Поодиноким воно наявне у рок-журналістиці — прикладом може слугувати заголовок інтернет-повідомлення: «"Мумій Троль" отримав премію за внесок у рок-мистецтво». В. Требуня вживає дане поняття у статті-огляді, присвяченій творчості «DrumТіатру»: «Рок-мистецтво в сучасних умовах є набагато комерційнішим за класику, воно більш доступне для сучасного слухача» [321]; наявне воно і у журналістсько-соціологічному дослідженні «Рок: мистецтво чи хвороба?» В. Забродіна та А. Александрова: «Конфлікт, як бачимо суспільний. Проте, і офіційною пропагандою, і рок-мистецтвом він подавався як конфлікт молодшого покоління зі старшим» [88, 35].

Поняття рок-мистецтва як складової рок-культури фігурує у дослідженнях культурологічного спрямування: у статті Т. Пушкарьової та І. Смірнова, присвяченій рок-культурі, наявна фраза «з іншого боку, йде елітаризація та естетизація рок-мистецтва» [247, 178] (мова йде про процеси розвитку року у 80-ті роки, під час яких у року домінувала саме естетична сторона). Активно користується дефініцією «рок-мистецтво» Н. Ліва: «Неважко пересвідчитись, що рок-мистецтво ХХ — ХХІ століть, як і мистецтво романтичної доби, за своєю сутністю є ліричним і відзначається яскраво вираженою сповідальністю» [169, 121]; «Тема Фауста — людини, яка

переступила межу дозволеного, — є однією з найзначніших в епоху романтизму. Не менш вагоме місце посідає вона і в рок-мистецтві (набуваючи різноманітних модифікацій)» [168, 9]. Дослідниця дає поняттю лаконічне визначення: «Рок-мистецтво взагалі являє собою синтез музики, слова та сценічної дії» [там само, 7]. В. Откидач обґрунтовує доречність поняття «рок-мистецтво» («Більшість рок-груп прагнули до синтезу найрізноманітніших видів мистецтва, зокрема музики, поезії, театру, пантоміми, танцю, живопису. Тому нині вже доцільно використовувати терміни *рок-мистецтво*, *рок-культура*, хоча безумовно, рок-музика, рок-пісня, як один з основних компонентів року обов'язково в ньому наявні» [206, 19]), акцентуючи на ньому увагу, але й не вириваючи з культурологічного контексту («на підвищено-експресивному, емоційному рівні рок-мистецтво відбило суперечливі аспекти духовного життя другої половини ХХ століття» [там само, 15]).

Найактивніше поняття «рок-мистецтво» використовують літературознавці, наголошуючи таким чином на рівнозначній ролі музики та поезії року і пропагуючи ідею комплексного аналізу рок-композицій. Важливим дослідженням у цьому аспекті вважаємо статтю С. Свиридова «Рок-мистецтво і проблема синтетичного тексту», у якій автор не тільки наголошує на доречності вживання поняття рок-мистецтва, але також пропонує для рок-твору використання узагальненого поняття «текст», а його складові (музика, поезія, тощо) — трактувати як «субтексти»: «Текстом у рок-мистецтві і авторській пісні є єдиний синкретичний ряд, що об'єднує музику, слово і пластику. Саме слово “текст” у відношенні до рок-мистецтва слід вживати тільки у цьому сенсі ... музичний, вербальний і пластичний (шоу, рок, голос) відносяться до єдиного тексту як структури нижчого порядку до структури вищого порядку і визначати їх слід як субтексти» [279, 12].

Зважаючи на те, що «рок-мистецтво» не є усталеним науковим терміном, а поєднання понять «рок» та «мистецтво» у словосполучення є

логічним і природним, часто воно вживається як синонімічне до поняття рок-культури, що є, на наш погляд, не цілком виправданим. Занадто культурологічне забарвлення поняття рок-мистецтва знаходимо у статті І. Кумічова та В. Гільманова «Рок-мистецтво та діонісійство»: «Г. Кнабе указав на пограничне положення рок-мистецтва у колізії двох “світів”, констатував трагічну його “розірваність”» [148, 85]; «Рок-мистецтво — багатогранний і суперечливий феномен. Найбільш значним для визначення його суті нам уявляється зближення в ньому рис культури і культу» [там само, 85]. Така сама ситуація наявна у літературознавчій статті М. Ворошилової та А. Чемагіної «Радянські прецедентні феномени у рок-альбомі Є. Лєтова “Всё идёт по плану”»: «Поза сумнівом є те, що рок-мистецтво, яке зародилося у другій половині ХХ століття, у переломний час зміни культурних та історичних епох, виступило на противагу не тільки існуючому політичному ладу, але й культурно-ціннісним основам сучасності» [47, 165].

Отже, рок-мистецтво — це складова рок-культури; його презентантом є, у першу чергу, безпосередньо музичний твір та процес його виконання. Не зважаючи на те, що артефакти будь-якої художньої культури (тим паче, сучасної масової) не можуть розглядатися поза історичним, соціологічним та культурним контекстом, доцільність вживання словосполучення «рок-мистецтво» — саме у його відносному звуженні по відношенню до рок-культури, акцентуації на естетичній стороні. У той же час це поняття відображає синкретичний та синтетичний характер року, знімаючи проблему використання загальноживаного визначення «рок-музика», що не відображає феномен року у повній мірі.

Окреслимо визначальні риси рок-мистецтва. Зосереджуючись на естетичній складовій рок-культури, на її ядрі, а саме — безпосередньо рок-творах, — не можна оминати важливості їхньої *суспільної функції*. Переважання у рок-творах соціальної тематики, миттєве реагування на суспільні події дають підстави говорити про певну «журналістську функцію»

року. Через це деякі дослідники вважають, що «спільний знаменник усієї рок-музики легше знайти поза музичною стилістикою. А саме в соціально-психологічній сфері» [345, 175]. На думку Г. Кнабе, соціальна спрямованість є визначальною в ідентифікації рок-мистецтва: «Музика — не головний і, у будь-якому разі, не єдиний зміст року, її самої по собі і успіху, на ній заснованого, “недостатньо”; що головне в року — моральна позиція і тип існування, “неписаний кодекс честі”» [111, 21]. Отже, в контексті масового мистецтва зміст творів року вирізняється соціальною гостротою, актуальністю, яскраво вираженою суспільною позицією; пісні ліричного спрямування у межах рок-мистецтва характеризуються емоційною справжністю та ширістю, порівняно з поп-музикою меншою кількістю «сусальних» кліше.

Другою ознакою рок-мистецтва є *синкретизм*. Нерозривність різних видів мистецтва у зародковому стані стала визначальною для року. «Музика підкоряється прагненню знайти якомога більш адекватну відповідність слову, образу, іміджу, загальному ефекту» [128 157]; «Рок — певний синкретичний “акт волевиявлення”, не розчленований на слова, музику, танець, гру» [322, 408]. Саме первинний синкретизм та соціальна значимість дозволили року вийти за рамки музики та мистецтва загалом, проникнути у побут та спосіб життя, і, врешті-решт, утворити рок-культуру: «Рок є синтезом поезії, музики, сценічного мистецтва, стилем життя, системою певних цінностей, і можна сказати, що в сучасному суспільстві він представляє значиму частину культури» [54, 73].

Попри синкретичну природу року та його пошуки у площині синтезу мистецтв, музична складова є у будь-якому симбіотичному поєднанні. Отже, розглядаючи суто музичні особливості року, позірним є використання звукопідсилюючої апаратури і, як результат, надмірна гучність року та його *специфічне звучання*. М. Лобанова зазначає, що «бурхливий розвиток техніки відкрив перед сучасною культурою нові можливості, змінив уявлення про межі культури, призвів до енергійного проникнення технічних засобів у

культуру» [173, 30]. На думку С. Короткова, *технічна складова* постає вирішальною у формуванні рок-мистецтва і посідає рівнозначне місце з мистецькою та соціальною, «рок-н-рол став ніби симбіозом розвитку науки, техніки і культури. Ні в якому іншому виді мистецтва, за винятком телебачення і кіно, техніка не зіграла такої великої ролі» [134, 60]. Г. Кнабе теж підкреслює, що «практично рок-музика в жодній своїй формі не існує поза складного технічного втілення, причому техніка являє собою не засіб оформлення поза її створеного і поза її існуючого твору, а внутрішньо необхідний компонент як буття твору у вигляді тиражованих звукокопій, так і самого творчого процесу» [111, 26].

Технічні можливості призводять до того, що «атрибутом засобів виразності рок-музики стають також електронні музичні інструменти і різного роду звукотрансляюча і звукотрансформуюча апаратура» [136, 78]. Основний інструмент у складі рок-груп — електрогітара — сприймається як «візитівка» року, а «більшість дослідників вказують на те, що основа рок-культури — рок-музика — не має чітких музичних меж, і на цій підставі до неї можна зарахувати представників естрадної музики, джазових музикантів, виконавців народної музики, якщо вони виконують свої твори на електричних музичних інструментах і співпрацюють з рок-музикантами» [108, 84].

Вокальна техніка також змінюється завдяки звукопідсиленню, з'являється так званий «мікрофонний спів»: «мікрофон створив манеру співу, споріднену фольклорній: співак швидше наспівує, ніж власне “інтонує” — scooning англійською; це ніби скорочує дистанцію між ним і аудиторією» [322, 404]; «вокальне виконання, що склалося в даному музичному напрямку, переважно речитативно-декламаційне, хрипким, “непоставленим” або “натуральним” голосом» [136, 79].

Виключно важливою у рок-композиціях є роль ритму. З одного боку, «від джазу рок в ранньому періоді відрізняється “відновленням прав” сильної долі, а також появою ритму галопу» [134, 67]. Дійсно, переважна більшість

ранніх рок-творів написана у розмірі 2/4 (пізніше кількісно домінуючим стає розмір 8/8) і має відносно простий ритм. Проте характерним для року є акцент на слабку долю у партії ударних.

У науковій літературі та журналістських публікаціях часто зустрічається поняття «саунд» (sound з англ. — звук), до якого входять музичні особливості, пов'язані з манерою виконання та інструментарієм. Характеристики саунду року пов'язані з технічною апаратурою, а саме «мікрофонна манера ансамблевого співу, жахлива гучність, що впливає іноді прямо на фізіологію, деформовані електронікою тембри гітари (і синтетичні звучання взагалі) і навіть обтяжуючий ритмічний пульс» [322, 408]. Визначення поняття саунду зустрічаємо у працях О. Савицької: «Варто підкреслити, що найбільш показовим “параметром” стилю в рок-музиці є саунд. Цей “звуковий маркер” дозволяє майже безпомилково визначити приналежність фрагменту до того чи іншого стилю або виконавця. Саунд — своєрідний маркер стилю, “знак-символ”, в якому, наче у певній точці простору і часу, перехрещуються вектори інших музично-стилеутворюючих засобів (інтонація, тематизм, лад і гармонія, метроритм та ін.)» [271]. Досліджуючи категорію саунду, Д. Долгіх дає наступне (найбільш вичерпне, на наш погляд) визначення: «Саунд — це стильова категорія в музиці “третього пласту”, що позначає характерну інтегральну акустичну якість звучання (конфігурацію звукової тканини), отриману за допомогою електроакустичного тракту (або в акустичних умовах за участю як мінімум двох тембрів), і визначається способом звуковидобування, типом атаки звуку, манерою інтонування та потрактуванням тембру» [65, 30].

Спираючись саме на характеристики, що входять у межі саунду (тембрально-ритмічної основи), музичні особливості року подає Ю. Чекан, який відносить до основних рис року наступні: «сила звуку, виразні своєрідні тембри, остинатний ритм. Специфічна манера співу, вільна поведінка на сцені, імпровізаційність. Інструментарій — із використанням електропідсилювачів, синтезаторів. І біт. Біт — не просто “ритмічна сітка”, а

отой стан психіки, у який входять рок-виконавець і рок-слухач» [342,28]. Разом з тим автор наголошує, що перераховані риси спрацьовують як визначальні для рок-музики тільки у комплексі: «Жодна з них окремо не дає “рокової” якості, а тільки всі разом, та ще помножені на те неповторне й незбагненне, що виникає лише у виконанні справжнього рок-музиканта» [там само].

Отже, саунд є узагальнюючим поняттям для таких засобів музичної виразності як тембр, манера виконання та ритм. Специфічний саунд є безперечно «візитівкою» рок-музики, її стильовою особливістю, фактором впізнаваності. Проте, окрім безпосередньо специфічного «саунду», у рок-музиці переважає речитативний тип мелодії, в основі якої частіше за все лежить пентатоніка або блюзовий лад (трапляється, що рок-пісня будується виключно на одному трихорді). Імпровізаційність, на відміну від джазової музики, скоріше є не метою, а засобом виконання, а може — просто побічним ефектом *усної традиції побутування року*.

Беручи за основу концепцію В. Сирова, відповідно до якої «основні складові року чітко проглядаються на трьох рівнях, характерних для будь-якого соціокультурного явища — “соціум — психологія — стиль”» [298], пропонуємо розглядати феномен року на трьох рівнях, які, не зважаючи на чітку диференціацію, є взаємопроникливими: «рок-культура — рок-мистецтво — рок-музика». Категорія рок-мистецтва (середній шар даного утворення) дає змогу цілісно розглядати рок-твори наскільки можливо поза домінуючим культурно-соціальним контекстом як художнє явище.

1.3. Жанрові та стильові параметри рок-музики

Серед основоположних категорій мистецтвознавства (зокрема, музикознавства) *жанр* є, безперечно, однією з найширших, узагальнюючих — можливо, саме тому дослідники не дійшли до одного знаменника щодо визначення поняття жанру, класифікації, функцій жанру і т. ін., на що неодноразово зверталася увага: «Поняття “жанр” не має в мистецтвознавстві однозначного і незаперечного визначення» [245, 74]; «В теорії музики взагалі

немає однієї загально визнаної і вичерпної класифікації жанрів, а постійно створюються нові моделі, здійснюються нові спроби визначити суть і охопити всю повноту жанрового змісту музичної культури» [360, 351]. А. Сохор свого часу звернув увагу не тільки на полеміку з цього питання між науковцями, а й на неможливість вичерпного визначення жанру взагалі, через багатозначність та гнучкий характер даного феномену: «Поняття жанру в музиці внаслідок своєї багатозначності не піддається точному визначенню» [294, 8]; «Дуже важко знайти хоч трохи стійкі специфічні риси окремих музичних жанрів. Адже естетичні функції кожного з них різноманітні і безперервно змінюються, а суспільна роль в кожному епоху у величезній мірі залежить не тільки від їх внутрішньої природи, а й від оточуючих історичних умов» [там само, 21]. Тож, проблема жанру є живою і актуальною для сучасних дослідників.

Розглянемо наявну палітру визначень жанру. Дуже узагальнено розкриває поняття мистецтвознавець Л. Нехвядович: «Жанр — загальноестетичне поняття, вироблене для позначення внутрішньовидового підрозділу мистецтва; вказує на його міждисциплінарний характер, оскільки досліджується в мистецтвознавстві, музикознавстві, філології» [201, 302]. Як бачимо, окрім функції внутрішньовидового підрозділу та розповсюдження на всі види мистецтва, тут відсутня конкретна інформація щодо феномену жанру та його специфіки. Виходячи з етимології слова «жанр» (яке має французьке походження і буквально означає рід або вид), дослідники сходяться на його класифікаційній функції творів одного виду мистецтва¹². Проте пропонуються різні ознаки, критерії, за якими певний твір відносять до того чи іншого жанру.

Серед основних складових атрибуції жанру варто назвати зміст і форму. За В. Цуккерманом, «типізований зміст» є основною ознакою жанру,

¹² Зауважимо, що окрім «чистих» жанрів, існують жанри синтетичні, які поєднують у собі ознаки кількох видів мистецтва — наприклад, опера як музично-театральний жанр, тощо. У даному випадку йдеться про розмежування понять виду мистецтва (література, театр, тощо) та родово-видового значення жанру як категорії, ієрархічно на шабель нижчої за вид мистецтва.

що у свою чергу має відповідати на низку питань на кшталт «Де виконують?», «Для кого виконують?», «Для чого виконують?», «Хто виконує?». Відповідно, музикознавець дає наступне визначення: «Жанр є видом музичного твору, якому притаманні певні риси змісту, що пов'язаний з певним життєвим призначенням і типом виконання» [337, 60-61]. Зміст, як основну рису для класифікації жанрів, виділяють у свою чергу Т. Попова («Під музичними жанрами маються на увазі різні види музичних творів, споріднених між собою за змістом, за великою кількістю типових засобів музичної виразності і, головне, за характером зв'язку з побутом, з історичною дійсністю, що їх породила» [240, 50]) та Л. Казанцева («Будучи типологізованою галуззю музичної творчості, утвореної загальними законами побутування, жанр формує і зберігає певну область музичного змісту» [103, 94]). І. Іоффе вважає головними критеріями жанрової класифікації теми та сюжет, що також входять до категорії змісту: «Жанри — це нормативні тематичні категорії, що приписують ієрархію тем і сюжетів, приписують кожній темі кут зору і принципи побудови» [99, 371].

Натомість, у «Короткому музичному словнику» О. Должанського жанр подається як «різновид музичних творів, що часто визначається за різними ознаками (будовою, складом виконавців, характером, обставинам виконання, тощо)» [66, 92]. Схожою є точка зору В. Іонова, який виділяє серед ознак жанру «спосіб звуковидобування (артикуляцію), розподіл музичного матеріалу в часі (періодичність метро-ритму), вертикальні й горизонтальні співвіднесення звуків (типи фактури), співвіднесення повторюваного (подібного), уподібнення та нового, контрасту (форму у вузькому сенсі слова) і таке інше» [101, 90], наголошуючи що «у музиці жанрова типізація дорівнює "знаковості" звучання, є головним засобом перетворення цього звучання на мову, оскільки створює необхідні стереотипи зв'язку інтонування і соціально важливої (для автора) події, ціннісного відношення» [там само, 90].

Свій підхід до проблеми має літературознавець Н. Лейдерман, для якого жанр у першу чергу є системою «принципів і способів художньої завершеності, тобто організації твору в цілісний образ світу (модель світу, «скорочений Всесвіт»), що втілює естетичну концепцію людини і світу... Саме жанр є тим творчим “механізмом”, за допомогою якого безпосередньо зафіксований текстом фрагмент, епізод, окремий випадок втілюється в цілісний образ світу, ... втілює естетичний сенс людського життя» [165, 150]. Отже, форма, як жанрова характеристика, слугує досягненню мети формування цілісного змісту твору, «жанр забезпечує конструктивну єдність твору, він “відповідає” за організацію всіх його «будівельних» елементів у модель світу» [там само, 150]. Літературознавець Н. Тмарченко визначає форму і зміст як рівноправні риси жанру: «Жанр — категорія або тип художніх творів, що мають особливу форму, техніку або зміст» [299, 226].

Існують й інші точки зору. На думку А. Сохора, «ні зміст, ні форма, ні виконавські засоби не можуть служити в музиці надійними і всеохоплюючими ознаками, що визначають жанр» [294, 16]. Замість них дослідник вважає найважливішими із жанроутворюючих елементів умови виконання і сприйняття (побутування): «Ця ознака дійсно може бути віднесена до всіх жанрів музики, і для кожного з них є по-своєму специфічною» [там само, 21], а також обставини виконання («Кожен жанр може бути віднесений з достатньою точністю до однієї з найбільших жанрових груп, що відповідають основним різновидам виконавських обставин» [там само, 23]). На підставі цих ознак А. Сохор розрізняє театральні, концертні, масово-побутові та культові жанри.

У визначенні жанру, поданому Л. Мазелем і В. Цуккерманом, йдеться про тотожні жанрові риси, а саме — соціальні функції та умови виконання і сприйняття: «Музичні жанри — це роди і види музичних творів, що історично склалися у зв'язку з певними життєвими призначеннями музики, у зв'язку з її різними соціальними (зокрема, соціально-побутовими, соціально-

прикладними) функціями і різними умовами виконання і сприйняття музики» [176, 22].

На думку Є. Назайкінського, «класифікації та критерії можуть бути взяті будь-які, важливо лише, щоб вони узгоджувалися з конкретними завданнями аналізу... для повної характеристики музичного твору доцільно використовувати усі можливі критерії та системи класифікації. Адже вони не суперечать, а лише доповнюють один одного» [195, 91]. Дослідник наголошує на розмежуванні поняття в однині і множині. У випадку, коли доцільно звертатися до класифікації, автор пропонує вживати «жанри» у множині, розшифровуючи це явище як «історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, що розмежовуються за рядом критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту і форми його втілення» [там само, 94]. Якщо ж йдеться про кожний жанр окремо, слово вживається в однині: «Жанр — це багатоскладова, сукупна, генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» [там само, 94–95].

С. Шип, перераховуючи низку критеріїв жанру, узагальнює їх до трьох (що майже тотожні з критеріями жанрового розмежування Є. Назайкінського) — умови народження та побутування жанру, засоби виразності та образний зміст, соціокультурна функція — і наголошує на важливості першого: «Глибинними коренями жанрів є певні культурні потреби особистості й суспільства. Вони, своєю чергою, визначають комплекс функцій, що реалізуються художньою практикою. Можна сказати, що кожен жанр є відповіддю художньої свідомості на певну культурну потребу. І в цьому сенсі всі жанри функціональні» [360, 348]. Проте, на думку автора, явище жанру є мінливим («Кожна історична епоха, кожний етнос, кожна культура характеризуються своєю родовою структурою музичної практики і, відповідно, своїм зводом жанрових імен» [там само,

340]) і, виходячи зі сформульованого ним визначення, перетинається зі стилем («Музичні жанри — це такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей)» [там само, 347]).

Протилежну думку мають ряд дослідників, які вважають, що «жанри є більш сталими за стилі саме в силу їх ролі як семантичних детермінант музики» [101, 90]. На думку І. Покулити, жанр є своєрідним «містком» у мистецькому часопросторі, об'єднуючим елементом між культурними епохами, національними традиціями, а подекуди — і видами мистецтва: «Жанр як пам'ять культури (М. Бахтін) функціонує в суспільстві за принципом корелятивного механізму взаємодії всього історичного діапазону мистецтва із комунікативними процесами сучасної художньої творчості» [236, 3]. Також дослідник звертає увагу на те, що акцент на комунікативній функції жанру доречний саме для сучасного мистецтва: «Тенденції сучасної творчості, коли художній твір не “вміщується” в єдиному виді мистецтва, а полістилістика одного твору репрезентує полілог різних часів та традицій, також специфіка застосування немистецьких прийомів (промислових матеріалів, комп'ютерних технологій), зумовлюють необхідність звернення до жанру, як до такої художньої форми, що “утримує” нові явища в межах цілісності твору» [там само].

О. Соколов презентує феномен жанру як сталу, проте гнучку субстанцію, розглядаючи його в еволюційному процесі, що ділиться на три етапи, протягом кожного з яких виділяє основні жанрові характеристики: «На першій стадії з'ясовується потреба жанрової функції і визначається відповідна закономірність, що її породжує, згідно з якою відбувається типізація. На другій стадії жанр ніби “шукає” адекватну йому форму, хоча на її кристалізацію впливають і інші формотворчі фактори. Знайдена форма виявляється, як правило, більш “твердою”, ніж гнучкий і рухливий жанр,

безпосередньо пов'язаний зі змістом музики. Завдяки цьому відповідна логіка побудови тяжіє до більш високого рівня абстракції, відкриває свої широкі конструктивні можливості і на третій стадії поширюється на інші жанри, проте більш-менш близькі первісним» [289, 187]. Початково сформувавшись, той чи інший жанр набуває життєстійкості саме завдяки всотуванню у себе досвіду різних стилів, епох та подекуди — мистецьких експериментів, тим самим збагачуючись і одночасно закріплюючи свої константні ознаки; «еволюція жанру може призвести до його значного переосмислення, надбання якісно інших ознак та утворення нового історичного різновиду» [там само, 186].

Отже, проаналізувавши різні погляди та підходи мистецтвознавців щодо феномену жанру, а також переконавшись в «живучості» та актуальності наукової дискусії з цього приводу, підведемо підсумок: музичний жанр — це певний різновид творів, що історично склався та розвивається у межах тих чи інших ознак, що його характеризують, а саме — мистецьких функцій, форми, змісту, умов побутування, тощо.

Хоча у жанровому питанні існує багато неузгоджених моментів, все ж таки в академічній музиці наявна більш-менш чітка класифікація жанрів, чого не можна сказати про сучасну, зокрема, масову музику. Перманентна глобальна плутанина жанрової ідентифікації мистецтва «третього пласту» зумовлена двома основними причинами — відносною історичною «молодістю» сучасної популярної музики та кількісним переважанням аматорів серед творців, які формують її понятійний апарат.

Насправді, проблема атрибуції явищ сучасної масової музики ширша за жанрову ідентифікацію. Так, приміром, дослідники не дійшли спільного знаменника щодо поняття «рок», відносячи його то до жанру, то до стилю.

Рок як стиль фігурує у журналістських працях А. Троїцького: «У середині 50-х в Америці з'явився рок-н-рол. Це був новий танець і одночасно новий музичний стиль, що синтезував популярні форми негритянського (ритм-енд-блюз, госпел) і сільського “білого” (кантрі, хіллбіллі)

фольклору» [310, 7]. Стильова приналежність року розглядається у визначеннях рок-н-ролу в «Словнику музичних термінів» («Рок-н-рол (англ. Rock'n'roll) — «стиль популярної музики, що народився в 1950-х роках у США і став ранньою стадією розвитку рок-музики» [286, 115]) та рок-культури в енциклопедії «Культурологія ХХ століття» («Рок-культура — явище молодіжної субкультури, що виникло у Великобританії і США в 60-х рр. навколо нового музичного стилю і виражає нонконформістський пафос» [247, 178]). С. Хохлова, аналізуючи літературу, присвячену рок-музиці, приходять до висновку, що «рок-музика в цілому позиціонується як стиль, який, у свою чергу, дробиться на незліченну кількість підстилів (хард-рок, арт-рок, панк-рок, пост-рок, фолк-рок, тощо)» [334, 225]. Мистецька складова року (тобто, рок-музика) ідентифікується музикознавцем поняттям «стиль». Виходячи з стильової домінанти року, В. Сиров спростовує синонімічність понять поп- та рок-музики: «І все ж коректніше було б порівнювати рок не з поп-музикою в цілому, а з її окремими стильовими напрямками» [298].

«У сучасній практиці описів, характеристик і коментарів рок-музики, вона часто визначається як жанр масової культури, представлений безліччю стилів», — зазначає І. Чижова [348]. Керуючись цією думкою, дослідниця виділяє вісім жанрових ознак року, серед яких тип ансамблю, специфіка слухацької аудиторії та локації виконання музики, зміст творів, імпровізаційність, надмірна емоційність, тощо. Таким чином, автор дає визначення року як жанру: «Рок-музика — жанр популярної музики. Як одна з форм масової культури другої половини ХХ — початку ХХІ століть, володіє рядом її характеристик: є міфологічною за змістом текстів і за соціальним статусом виконавців» [там само].

В. Конен теж дотримується думки щодо жанрової природи року, що впливає з назви її праці «Третій пласт. Нові масові жанри ХХ століття» [128], у якій зокрема йдеться про джаз і рок, що є представниками так званих «легких жанрів». На доцільності розгляду року як «феномену

жанрової природи, що має різні стильові варіанти», наполягає І. Вавшко. «Водночас, рок як жанровий феномен є ієрархічно складним утворенням, що в свою чергу поділяється на субжанри — складені та прості», — наголошує дослідниця [39, 29–30].

Нерідко спостерігаємо у дослідницьких працях випадки безпосередньої тотожності понять «жанр» і «стиль» — щодо масового мистецтва загалом і рок-музики зокрема. Наведемо цитату зі статті А. Черноброва та І. Лисиці, де у двох реченнях, що стоять поруч, по відношенню до року використані обидва поняття: «Проте серйозний аналіз цього музичного жанру, як і будь-якого іншого, абсолютно необхідний. Розгляд музичних особливостей рок-музики, таких як звуковий, метроритмічний, інтонаційний і композиційний аспекти стилю (підкреслено в обох випадках мною. — *І. П.*) вимагають від автора і читача спеціальної підготовки» [345, 174]. На перший погляд, така підміна понять може здатися неусвідомленою помилкою, проте наведена примітка свідчить про свідому позицію авторів: «Терміни стиль і жанр у даній статті використовуються як синоніми» [там само, 174].

Подібна тотожність є нерідким явищем у площині досліджень масової музики. Дійсно, рок-музика містить у собі як жанрові, так і стильові характеристики і, у свою чергу, складається з безлічі стилів (фолк-рок, хард-рок, арт-рок, психоделічний рок, рага-рок, бароко-рок, тощо) та певної кількості жанрів (рок-пісня, рок-балада, рок-альбом, рок-опера та ін.). Торкаючись цієї проблеми, А. Бондаренко розмежовує дані поняття, характеризуючи стиль індивідуальними рисами, а жанр — «умовами побутування, виконання, а також змістовною або конструктивною спрямованістю певного музичного твору» [30, 72]. Аналізуючи популярну музику, автор виділяє як жанрові (інструментальний склад, теми пісень), так і стильові (специфічні засоби виразності, а саме — саунд, гармонія, ритмічні структури) ознаки, внаслідок чого пропонує відмовитись від класичних понять жанру і стилю у площині сучасної масової музики, замість яких використовувати загальне поняття «напрям».

Рок як напрям фігурує у чималій кількості текстів, присвячених йому, зокрема, у літературі довідкового характеру: «Дослідники з'ясували, що рок-музика, як самостійний напрям, в якому органічно сплелися всі передумови, склалася в Англії» [136, 82], «Рок-музика (англійське *rock music*, скорочене від *rock'n'roll*), напрямок в американській і європейській популярній музиці (з 1950-х рр.), що народився на хвилі соціальних "нонконформістських" рухів молоді» [192]. Нерідко журналісти та науковці, уникаючи визначення року як стилю або жанру, користуються узагальнюючими розмитими поняттями та визначеннями року, такими як «музичне вираження контркультурних тенденцій», «музичний голос масового руху» [18, 365], «яскравий феномен мистецького життя другої половини ХХ століття» [123, 201] та ін.

З нашої точки зору, існує кілька причин невизначеності поняття року. Нагадаємо, що рок-культура не є академічною за своєю природою, тому журналістські нариси описового характеру, орієнтовані у першу чергу на «внутрішнього споживача» (тобто прихильника рок-музики), кількісно переважають наукові розвідки, присвячені цій темі. Для слухацької аудиторії року (як і для переважної більшості безпосередньо рок-музикантів) чітка термінологія та її коректність не є першочерговими пріоритетами. О. Савицька визначає це явище як «область самоназивання» — деякі терміни і поняття є скоріше ще однією можливістю для самовираження рок-митців. Поруч із надлишковим ускладненням, нагромадженням «назв», існує їх надмірне спрощення, викликане відсутністю потреби пересічного рок-слухача розбиратися в адекватності термінології: «Необхідно зазначити, що багато термінологічних помилок щодо різних тонкощів у визначенні того чи іншого виду сучасної музики, властиві не тільки позбавленим доступу до інформації радянським, а пізніше російським громадянам. Середній західний споживач масової музичної продукції, не дивлячись на зовсім інші можливості, теж не схильний вникати у тонкощі термінології, а користується одним коротким словом — “рок”» [118].

Наступною причиною складності атрибуції рок-музики є невід'ємність соціального фактора. На цьому наголошує В. Конен, доводячи, що рок «народився як пряме вираження за допомогою звуків музики певної соціальної сторони життя. ... Система музично-виражальних засобів року невіддільна від подібного соціального моменту, і тому одні музиканти безпорадні у своїх спробах "вирішити проблему" року. Тільки соціологічні дослідження, здійснювані у великих масштабах, можуть підвести музичних критиків, педагогів, журналістів, суспільство в цілому до розуміння суті цього явища і його прихованого соціального змісту, що присутній у будь-якій серйозній художній системі» [128, 142]. Такої самої думки притримується Г. Квятковський: «У найчастіше використовуваних визначеннях підкреслена музична своєрідність року, однак дослідниками визнається, що це явище настільки різноманітне, що будь-яке визначення, яке враховує лише музичну або соціальну його специфіку, буде неповним» [108, 83].

Окрім соціально активного показника та переважної кількості літератури, орієнтованої на невибагливого щодо конкретики термінології читача, серед особливостей рок-культури виокремлюються її відносно молодий вік та специфічність через приналежність до музики «третього пласту».

Мистецьке явище, що існує близько шістдесяти років, безперервно трансформуючись, не може мати сталого термінологічного та категоріального апарату. До того ж, не зважаючи на його масовий характер, неможливо розглядати рок поза контекстом музики ХХ століття, у якій видозмінюються найакадемічніші зразки класичної музики, що потребує переосмислення термінології. Розмиваються та видозмінюються поняття жанру і стилю: «У ХХ столітті музичний жанр стає підвладним діалогу, котрий володіє універсальними властивостями в сучасній культурі. Втрачається типологічна стійкість жанру-роду, його непроникність. Жанровий гібрид, що замінив цілісні, нормовані, розмежовані структури, зведені в закон класичною естетикою, такі властивості нового жанру, як

дифузність, відкритість, загострюють усі прояви діалогу» [173, 161-162]; «У ХХ столітті різноманітність музики багато в чому ускладнила проблему визначення меж стилів та їх характеристик. Складність полягає у вільному трактуванні слова стиль і повсюдне, часто некоректне його використання» [196, 317]. Дослідники принципово нової музичної мови задаються питанням «Як же підходити до принципово інших систем стилів і жанрів, основи яких гранично не схожі з класичними нормативами? Адже нестійкість, ... залежність від позамузичних факторів, суцільні переноси законів одного виду мистецтва на інший, які несумісні з нормами класицизму, можна викреслити, "виправити", оголосити якимось неправильно — подібний підхід буде не просто кричущим анахронізмом — він вступить у конфлікт із безліччю незрозумілих явищ, стане для них прокрустовим ложем» [173, 120].

Констатуючи, що «життя жанру в його динаміці стає об'єктом теоретичного осмислення саме в наш час — епоху формування нової стильової і жанрової концепції» [173, 162], М. Лобанова вводить для подолання наведених проблем поняття «змішаний стиль» [там само, 151] та «змішаний жанр» [там само, 154], суттю яких є відкритий характер, наближення як один до одного, так і до інших естетичних категорій. Ю. Чекан, доводячи, що «аналітичний інструментарій, який чудово працює відносно однієї "музики", виявляється абсолютно незастосовуваним у відношенні до іншої» [340, 88], визначає явища, які стоять на маргінесах жанрової та стильової категорій як «інтонаційну практику» — поняття, що «об'єднує, з одного боку, сферу інтонації, як виразно-сміслової єдності, ... і, з іншого, феномен практики, ... в якій реалізується набутий досвід, сукупність навичок, конкретних знань» [там само, 91]. Вчений наголошує, що «інтонаційна практика є інтонаційним втіленням образу світу конкретної субкультури, певної соціальної страти» [там само, 106].

Дослідження сучасної масової музики безперечно потребує інакшого, «неакадемічного» підходу, проте, на наш погляд, повністю нехтувати

класичними категоріями не варто, тим паче по відношенню до масової музики, де засоби музичної виразності не зазнали кардинальних змін (зокрема, лад, мелодія та гармонія).

Рок-музика містить у собі як жанрові, так і стильові ознаки. Принцип вибору категорії для ідентифікації року часто зумовлений характером дослідження — скажімо, І. Чижова наполягає на жанровій приналежності рок-музики, оскільки розглядає її як сучасне втілення ритуальних актів.

Позірними жанровими ознаками є соціальне значення року та його функціональність. Адже специфіка цього явища полягає у неабиякому психологічному впливі на аудиторію. Попри приналежність до масової музики, рок не є «музикою фону» — це «музика стану», що досягається різними музичними (надмірна гучність, підкреслення слабкої долі, темброва гра, тощо) та позамузичними (поведінка на сцені, зовнішній вигляд, сцена і загальна атмосфера концерту) засобами.

Соціальна спрямованість та специфіка функціональності року є безперечно жанровими ознаками, проте мають позамузичне, навіть позамистецьке навантаження. Ними не можна нехтувати, проте вони відходять на другий план у дослідженнях, об'єктами яких є безпосередньо рок-твори та їх виконання.

Рок-композиції не мають усталеної, специфічної форми. Переважна більшість рок-творів — це масові пісні куплетної будови, інші ж видозмінені жанри, що з'явилися у процесі розвитку рок-мистецтва, побудовані на основі вже існуючих академічних або фольклорних жанрів, у які рок вносить свої стильові корективи.

Інструментальний склад, що є у класичному розумінні жанровою ознакою, напряду залежить від звукопідсилюючої та іншої апаратури, що забезпечує специфічне «рокове» звучання, саунд, який у свою чергу є стильовою ознакою.

На користь стильової ідентифікації року виступає і його порівняно молодий вік, у той час як жанр «функціонує в історичних або — у будь-

якому випадку — в ретроспективно орієнтованих дослідженнях, націлених на вивчення і класифікацію вже існуючих *de facto* продуктів художньої творчості» [245, 74].

Безумовними стильовими характеристиками рок-музики є ритміка (виділення слабкої долі ударними інструментами) та техніка виконання (особливо це стосується вокальної манери, яка властива тільки року). Не оминемо увагою і позамузичні стильові ознаки, серед яких — певний стиль вербального тексту, манера поведінки на сцені, тощо.

Термінологія, пов'язана з масовим мистецтвом, є загальноживаною і носить «побутовий» характер, тому окрім тотожності жанру і стилю, нерідко присутні інші типові помилки, що ускладнюють вивчення мистецтва «третього пласту». Один і той самий стиль може носити різні назви. По-своєму класичними прикладами слугують пари тотожних назв стилів рок-музики — арт-рок та прогресивний рок, а також психоделічний та ейсід-рок. У деяких джерелах розглядається різниця між «синонімічними» назвами, проте на основі аналізу самих творів можна дійти висновку, що різні поняття визначають одне й те саме явище, просто виникли вони паралельно у різних спільнотах (як варіант — серед американського і англійського рок-спільноти). Існує і зворотня «класична» помилка — надання однієї назви зовсім різним за своїми ознаками напрямом. Окрім непрофесійності ідентифікуючих, понятійна неточність і плутанина зумовлені самовираженням митців. Також спостерігаємо неспівпадіння самого музичного продукту та віднесення його до того або іншого стилю чи жанру у випадку, коли мова йде про поп-індустрію та шоу-бізнес: «На думку Джорджа Зорна, вся термінологія музичних напрямків існує для того, щоб комерціалізувати та перетворити на товар складне індивідуальне бачення творця» [227, 139].

Ще однією причиною нечіткості жанрової та стильової ідентифікації на теренах масової музики є, на наше переконання, її початкова синкретичність та часто — подальша синтетичність. Велика кількість різноманітних

синтетичних та комбінованих жанрів значно ускладнює визначення жанру того чи іншого твору.

Проблеми атрибуції творів сучасного масового мистецтва мають бути подолані. По-перше, важливо визначити жанрове «першоджерело», спираючись здебільшого на форму та виконавський склад. Для прикладу візьмемо рок-н-рол та рок-оперу, виходячи з атрибуції понять у термінологічному словнику «Естрада. Рок-музика. Джаз». З визначення рок-н-ролу («пісенно-танцювальна форма, що виникла в США на початку 50-х років ХХ ст. на основі спрощеного варіанту музики ритм-енд-блюз» [73, 21]) випливає, що рок-н-рол — стиль, який має ритм-енд-блюзове коріння. Згадування пісенно-танцювальної форми відсилає нас до жанрової основи масової пісні (куплетна форма, танцювальний характер, примітивні тексти). Рок-опера, у свою чергу, тлумачиться як «музично-драматичний жанр, стильовою основою якого є рок-музика, а жанровою — мюзикл; цей жанр виник наприкінці 60-х років ХХ ст. у США та Великобританії» [там само]. У даному випадку у визначенні чітко вказані жанрове і стильове начало, хоча можна сперечатися щодо мюзиклу як жанрової основи рок-опери — найкращі зразки даного жанру все ж таки мають чіткі риси саме опери (як хрестоматійні «Jesus Christ — Superstar» Е. Ллойд-Веббера та Т. Райса, «The Wall» гурту «Pink Floyd» та інші).

Підсумовуючи, зазначимо, що жанрова ідентифікація творів рок-мистецтва має відбуватися шляхом визначення одного або кількох жанрів-першоджерел, форми твору та виконавського складу, абстрагуючись від інакшого звучання та термінології, запропонованої самими митцями чи журналістами (звичайно, беручи її до уваги, але розглядаючи під критичним кутом) та видозміни соціальних функцій і змісту.

Висновки до розділу 1

Рок-культура, сформувавшись як культура бунту, ядром якої були прості на перший погляд трихвилинні пісні, довгий час залишалася поза

увагою науковців. Велику роль у вивченні року відіграла журналістика: в СРСР, при напівзабороненому статусі року, першими джерелами рок-журналістики були так звані «самвидави»: надруковані самотужки або написані від руки, невеликі за обсягом видання з малим тиражем, що розповсюджувалися з рук у руки. На противагу самвидавам, в офіційній пресі з'являлися нариси, у яких рок-культура та її складові розглядалися як негативного впливу на молодь. За часів перебудови рок-журналістика перестала бути забороненою і почала активно розвиватися.

На сьогодні рок-культура є об'єктом вивчення для соціологів (як вплив рок-музики на слухачів та формування завдяки цьому специфічних спільнот та субкультур), культурологів, літературознавців, мистецтвознавців та музикознавців. Велике різноманіття рок-культури та рок-мистецтва зокрема дозволяє досліджувати феномен року під різними кутами зору.

Вчені з галузі соціології та педагогіки звертаються до року як до культурного чинника формування ціннісних орієнтирів та поведінки молоді; культурологи досліджують рок-культуру як цілісне явище, вважаючи її субкультурним та контркультурним феноменом. Кількісно менша частина робіт, присвячених року, належить мистецтвознавцям. Існує низка досліджень, які стосуються окремих мистецьких складових рок-мистецтва, зокрема, музичної та літературної. Об'єктом вивчення філологів та літературознавців є виокремлений з рок-твору вербальний текст року, що отримав назву «рок-поезія». Проте, здебільшого саме фахівці-літературознавці наголошують на потребі дослідження рок-мистецтва як цілісного явища, сприймаючи весь твір як рок-текст, а його мистецькі компоненти — як субтексти. Рок-дослідження музикознавчого напрямку торкаються різної проблематики: місце рок-музики в контексті історії музичного мистецтва, еволюція та різноманіття музичної мови року, жанрово-стильова ідентифікації (як року загалом, так і окремих явищ всередині нього), зв'язок року з музикою інших традицій, тощо.

Серед понять, які застосовуються до явища року, найбільш вживаними є рок-культура і рок-музика. Рок-культура, окрім мистецької складової, містить у собі певні ідеали та життєві принципи рок-музикантів та їх слухачів, манеру поведінки, тощо. Велику роль у рок-культурі відіграє саме слухацька аудиторія: рок має на неї неабиякий вплив. Слухачі, а не музиканти частіше стають об'єктом соціологічних досліджень, присвячених рок-культурі.

Рок-музика складає мистецьке ядро рок-культури. Проте мистецтво року не обмежується суто музикою (менше з тим, музика у деяких рок-стилях та жанрах не є домінуючим видом мистецтв). Рок — явище синкретичне, яке поєднує у собі музичну, літературну та візуально-театральну складові. Тож, стосовно року більш доречним є вживання поняття *рок-мистецтво* (яке, попри менш загальну вживаність відносно понять «рок-культура» та «рок-музика», використовується у журналістиці та в науковій літературі, присвяченій року). Рок-мистецтво — складова рок-культури; його презентантом є музичний твір та процес його виконання.

На сьогодні найбільш актуальними та проблемними зонами у вивченні рок-мистецтва залишаються категорії жанру та стилю. Якщо стосовно жанрів у межах мистецтва академічної традиції вдається досягти відносного наукового консенсусу, то стосовно явищ сучасного масового мистецтва єдина концепція відсутня. Плутанина жанрової та стильової атрибуції на теренах рок-мистецтва зумовлена його молодим віком та малою зацікавленістю дослідників, порівняно з журналістами. Через це часто спостерігаємо тотожність використання понять «жанр» та «стиль» стосовно одного й того самого явища року, та як реакція — пропозиції відмовитися від академічних категорій жанру та стилю на теренах масового мистецтва, натомість ідентифікуючи ті чи інші явища узагальнюючими поняття «напрям» або «напрямок».

З нашої точки зору, категорії стилю та жанру, запозичені з академічного мистецтва, цілком доречні у масовому мистецтві. Явище року

має як жанрові (сфера побутування та соціальна функція), так і стильові (темброві та ритмічні особливості, манера виконання) характеристики. Аналізуючи рок-мистецтво в еволюції, знаходимо низку жанрових (рок-зонг, рок-балада, рок-опера, тощо) та стильових (хард-рок, арт-рок, психоделічний рок і т. ін.) варіантів року. Причому сталими лишаються саме стильові рок-характеристики. Отже, рок — це стильовий феномен, який включає у себе велику кількість окремих стильових напрямів.

РОЗДІЛ 2

ВНУТРІШНЬОВИДОВІ ВЗАЄМОДІЇ У ПРОЦЕСАХ ЖАНРОУТВОРЕННЯ В РОК-МУЗИЦІ

2.1. Інтегративність як основний жанроутворюючий фактор у рок-музиці

Існує сталий традиційний розподіл музичної культури на народну та академічну. При цьому академічній надається домінуюча, головна роль, у той час як народна культура здебільшого розглядається у якості витоків та живлення академічної. Проте більше тисячі років паралельно з музикою академічної традиції та фольклором існує так звана масова музика, що традиційно «сприймається як "субкультура", як "тривіальна музика", як "між-музика" (тобто дещо середнє між професійною композиторською творчістю і міським фольклором)» [128, 33]. Переважна більшість музикознавців зневажливо ставиться та нехтує її існуванням, що довгий час призводило до несприйняття популярної музики як окремої традиції. Поодинокі музикологи, що бралися аналізувати її окремі елементи, схилялися до критеріїв та методології дослідження або класичного, або народного мистецтва.

Для масової музики різних епох, стилів та жанрів Валентина Конен вводить об'єднуюче поняття «третього пласту», що за її словами, «охоплює такі різні жанри як, наприклад, творчість французьких жонглерів та німецькі чоловічі хори лідертафель, весільні обряди в Росії та іспанське фламенко, пісні англійських шахтарів та мисливську музику, революційні гімни і шлягери, та багато іншого, включаючи міський фольклор» [128, 4]. Автор говорить і про широкий діапазон образного строю музики «третього пласту»: «від общинних обрядів, у тому числі трагічних за змістом, до найрізноманітніших, часто гіперболізовано фривольних творів пісенного і

танцювального характеру» [там само, 34]. Таким чином, популярна музична культура, традиція якої зародилася у Середньовіччі й походить з мистецтва трубадурів та менестрелів, об'єднується в окремий пласт і стає повноцінним об'єктом музикознавчих досліджень. В. Конен дає йому наступне визначення: «Третій пласт — самостійний, не дивлячись на його роздробленість, художній пласт, представлений своїми видами та жанрами, які частіше за все живуть у демократичних колах і не співпадають за своїми фундаментальними ознаками з двома іншими пластами музики — професійною композиторською творчістю та фольклором» [128, 33-34]. Науковець наголошує, що з ряду причин (технічний прогрес, глобалізація культури та суспільства, панування епохи споживацтва, тощо) мистецтво третього пласту найбільшого розквіту набуває та найбільшого значення отримує саме у ХХ столітті. Серед явищ третього пласту В. Конен виділяє джаз і рок.

Попри синкретичну природу рок-мистецтва та неабияке соціально-культурне значення, музична складова є невід'ємною у будь-якій його модифікації. Рок-музика має певні риси фольклору (зокрема — переважно усну традицію побутування та імпровізаційність) і побутової музики (на це вказують її функції — танцювальне призначення рок-н-ролу, соціальна направленість року як форми протесту, тощо). Проте більшістю дослідників — представників різних галузей мистецтвознавства — рок зачисляється до складу масової музики, що не є частиною ні фольклору, ні академічного мистецтва. Тож, цілком логічно віднести рок-мистецтво до розряду «третього пласту».

2.1.1. Синтез академічної та народної музики з рок-мистецтвом.

Наголошуючи на самостійності масової музики, не можна оминати увагою її демократичність та відкритість, а отже — схильність до безперервного діалогу з музикою інших пластів (за В. Конен). Рок не є виключенням, адже містить елементи фольклору різних культурних традицій вже у своєму генезисі. Як відомо, від самого початку рок є модифікацією синтезу блюзу та

кантрі. В основі блюзу лежить африканська народна музика, в основі кантрі — англо-кельтський фольклор. Обидва явища виникли на початку ХХ століття у США, завдяки рабам з країн Африки та переселенцям з Великої Британії. Отже, симбіоз музики емігрантів, побудованої на основі їх національного фольклору, дав початок рок-музиці.

На межі 1960-х та 1970-х років рок-музика зазнала великого впливу східного фольклору через появу у США та у Західній Європі релігійних діячів з Тибету. Захоплення буддизмом та іншими східними духовними практиками на Заході стало носити масовий характер, і рок-культура не лишилася стояти осторонь. Медитативність проникла у середовище року і стала невід'ємною частиною деяких його стилів, зокрема — психоделії.

Зауважимо, що «духовна революція» як така суттєво вплинула на рок-мистецтво. Вагомими підтвердженнями цього є два твори на духовну тематику різних традицій, що з'явилися майже одночасно і були чи не найпершими повноцінними представниками музично-театрального жанру у рок-музиці. Мова йде про рок-мюзикл Гелта Макдермота, Джеймса Редо і Джерома Райї «Hair» про життя та духовні практики хіпі (1967) та рок-оперу «Jesus Christ — Superstar» Ендрю Ллойда Веббера та Тіма Райса (1970).

Звичайно, окрім генетично закладеного африканського і англо-кельтського та набутого у процесі розвитку східного фольклору, попри глобалізаційні характеристики, рок має національні ознаки. Цьому сприяє сама історія культури тієї чи іншої країни, особливості мови та соціальної функції року.

Стрімкий якісний розвиток рок-мистецтва став причиною для залучення елементів музики академічної традиції: з часом все більше рокерів здобували музичну освіту, покращувалася якість виконання, рок-музиканти інтуїтивно підходили впритул до академічних музичних форм.

Отже, рок-музика мала свій еволюційний шлях, оснований на інтеграції з музичними традиціями інших двох пластів музичного мистецтва.

Процеси синтезу року з академічною та народною музикою на нижчому рівні відбуваються завдяки рок-обробкам музики інших пластів, їх цитуванню та використанню інструментального складу.

Особливо відчутним є «національне обличчя» вітчизняного року. Багато українських рок-музикантів звертаються безпосередньо до народних пісень. Свої версії українських фольклорних творів має більшість представників рок-сцени. Найпліднішими та найпомітнішими є такі виконавці, як «Illaria» («Верше», «Чого ж мені сумно», «Кам'яна гора», «Ой, сивая та зозуленька», «Ой, ходить сон», «Вербовая дощечка», «Ой, літає соколеньку», тощо), Катя Chilly («А вже тому 7 рік буде», «Проведу я русалочки», «Крашен вечір», «Мала нічка петрівочка» та ін.), «Гайдамаки» («Долинов, долинов», «Летіла зозуля», «Сумний святий вечір», «Ой, то не ружа»), Тарас Чубай («Там під львівським замком», «Пливе кача», «Повіяв вітер степовий», «Під облачком», «Кедь ми прийшла карта», тощо). Своєрідним є експресивний парафраз рок-барда Дениса Кожухова «Гості» де народна пісня «Зеленеє жито» використовується у ролі приспіву, тоді як у заспівах чуємо авторський коментар до строф пісні, переосмислення ролі «гостей»: *«Перетворивши життя на треш,/ Твій гість оселився в твоїй голові»*.

Академічна традиція у рок-мистецтві частіше звучить у вигляді цитування. Яскравими поодинокими прикладами в українській рок-музиці є використання теми з номеру «У печері гірського короля» з сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга у пісні «Ведьма» гурту «Ріановоу» та цитата прелюдії C-dur з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха у вступі до пісні «До-мажор» гурту «Чай с Мясом».

Рок-обробки є своєрідною творчою лабораторією для рок-музикантів. У свою чергу, залучення до традиційно рокового інструментального складу (гітари, барабани, іноді — клавішні) інструментів інших культур стає широким полем для тембрових експериментів.

Існують випадки використання українських народних інструментів у рок-музиці. Так, наприклад, бандура входить до постійного інструментального складу гуртів «Чумацький Шлях», «Кермеш», «Морелі» та «Тінь Сонця». Причому, якщо перші три рок-гурти за стилем належать до фолк-року, то у музиці гурту «Тінь Сонця» (що відноситься до фолк-металу), бандура набуває зовсім іншого звучання і значення. Репертуар гуртів «Шпилясті Кобзарі» та «Брати» складається з обробок рок-хітів, виконаних бандурними ансамблями. Музиканти з колективу «Гайдамаки» використали бандуру для запису альбому «Кобзар» (2008).

Окрім власне українських народних інструментів, вітчизняні рок-гурти долучають до свого інструментарію етнічні інструменти зі всього світу. Напрочуд різноманітним є інструментарій альтернативного дуєту «Zapaska»: гітара, баян, калімба¹³, рабаб¹⁴ та усна гармоніка.

Найчастіше музиканти звертаються до обертонових інструментів¹⁵, що зумовлено їх незвичними темброво-акустичними характеристиками. Це діджеріду — духовий музичний інструмент австралійських аборигенів, зроблений зі шматка стовбуру евкالیпту завдовжки від одного до трьох метрів, який виїли терміти. Здебільшого його специфічний тембр приваблює західних музикантів, які грають ембієнт (стиль масової електронної музики). Щодо використання діджеріду у слов'янській рок-музиці — він присутній у вступі та програшах пісень «Блюз шамана» та «Кувала зозулень» українського гурту «Кам'яний Гість». У більшості випадків цей характерний інструмент є лейттембром магії та містики.

Ще один не властивий для слов'янської культури інструмент — співоча чаша — фрикційний ідіофон, зроблений зі сплаву п'яти, семи або дев'яти

¹³ Калімба — африканський народний інструмент, на резонаторному дерев'яному корпусі якого розташований ряд дерев'яних, бамбукових або металевих пластин-язичків. Різні племена по-різному називають цей інструмент: цанца, санза, мбіра, мбіла, ндімба, лукембу, лала, малімба, нданді, іжарі, мганга, лікембе, селімба, тощо.

¹⁴ Рабаб — струнно-смичковий інструмент арабського походження.

¹⁵ Обертоновими називаються музичні інструменти, під час гри на яких, окрім основного тону, чутний перший або перші два обертони натурального звукоряду. Найпоширенішими є варгани, діджеріду та співочі чаші.

металів, що за формою нагадує глибоку посудину. Звуковидобування на співочій чаші досягається завдяки тертю об край її корпусу дерев'яною паличкою, яку називають резонатором. Співоча чаша — автохтонний тибетський інструмент, що активно використовується для йоги та медитації. У рок-музиці він не часто використовується через досить тихе звучання й непередбачуваність обертонів, що дуже ускладнює процес запису та застосування до нього звукопідсилюючої апаратури.

Діджеріду та співоча чаша для слов'янської культури є зразками інструментів інших народів, інших культур та інших частин світу. Отже, цілком закономірно, що вони не так розповсюджено використовуються, як автохтонні обертонові українські інструменти, найпоширенішим з яких є варган.

Варган — це давній народний самозвучний язичковий металевий (у деяких варіантах — дерев'яний) інструмент, на якому грають, притиснувши до зубів чи губ таким чином, щоб ротова порожнина слугувала резонатором. Цей інструмент розповсюджений по всьому світу і має кілька типів за формою та матеріалом. Взагалі «варган» — загальна назва; у кожній країні він називається по-своєму: наприклад, в Японії — муккурі, в Австрії та Німеччині — маультроммель, у Кіргізії — темір-комуз, у В'єтнамі — дан мої, у Китаї — коу-ксян, в Угорщині — доромб. На території Росії, залежно від географічної локації побутування, використовуються такі назви як «хомус», «комус», «кубиз» та ін. Український варіант варгану, що походить із Закарпаття, має назву дримба.

Звук варгану використовується у різних контекстах. Найпоширеніший та найпростіший варіант — надання певного етнічного колориту народній пісні або ж пісні, що написана у народній стилістиці. Таки чином варган застосовують гурти «КоралЛі», «Ветер Воды», «Midgaard», «Omnia» та багато інших. Задля підкреслення народного начала у тій чи іншій пісні варган широко використовується не тільки у рок-, але й у поп-музиці.

Традиційним і вдалим є також використання варгану як шаманського інструменту. Але більшість рок-гуртів, які не мають фольклорного нахилу, залучають варган у виконанні окремо взятих творів. Серед найяскравіших прикладів назвемо пісню «Ведьма» гурту «Pianoboy». Зауважимо, що крім містичності, у тембрі варгану присутня певна «штучність», яка асоціюється з такими постійними елементами фантастики, як роботи та інопланетяни.

Окрім безпосередньо музичних інструментів, обертоновим є так званий горловий спів. Це одна з екстремальних технік вокалу, притаманна народам Сибіру та Тибету, а також тюркських та монгольських народів. Існує кілька видів горлового співу, найбільш відомим з яких є тувімський горловий спів.

Використання архаїчних обертонових інструментів у сучасній рок-музиці є певною неофольклористичною рисою, еkleктичним змішуванням культур різних часів, а також поєднанням музики першого та третього пластів, що дає новий цікавий результат, який часто має високу естетичну цінність.

З іншого боку, неокласичного звучання додає залучення інструментів симфонічного оркестру. Гурт «СоМаһа», приміром, використовує флейту і скрипку, «Обійми Дощу» — альт, у «Flëur» наявні скрипка, віолончель та флейта, а інструментальний склад кавер-гурту «Symfomania» складається зі струнного квартету, клавішних, електроарфи та ударних.

Тож, два основні шляхи інтеграції року з фольклором та академічною музикою ведуться завдяки цитуванню та рок-обробкам або ж залученню інструментів музики інших пластів. Звернемо увагу на те, що ці процеси є цілком природними для рок-мистецтва: через його переважно усну традицію передачі, більшість рок-гуртів та окремих музикантів (тим паче тих, що не мають музичної освіти) починають свій музичний шлях саме з кавер-версій відомих західних рок-творів. Отже, виконання обробки академічного чи фольклорного твору для рок-музиканта є практичним вивченням та освоєнням музики інших традицій. Розширення класичного для року інструментального складу теж не суперечить природі рок-мистецтва, у якому

темброво-акустичні характеристики, що позначаються збірним поняттям «саунд», є одними з найважливіших у музичній складовій року.

2.1.2. Стильове оновлення рок-музики. Залучення до рок-музики інструментарію та безпосередньо музичного матеріалу інших традицій призвело до її стильового оновлення та різноманіття і, як наслідок, виникнення чималої кількості різних за акустичними та естетичними показниками стильових течій року.

Активні пошуки у сфері рок-музики почалися в середині 1960-х років: одна за одною з'являються нові течії року, які не йдуть шляхом заперечення культурного надбання інших музичних стилів, напрямів, жанрів та епох, навпаки — на їх основі створюють нове. Зазначимо, що навіть беручи до уваги нігілістський характер рок-музики, процеси звернення до інших пластів музичної культури та синтезу з ними є для неї цілком закономірними через власну синтетичну природу: «так багато у ній парадоксального, суперечливого, одночасно відштовхуючого та привабливого, ницого та істинно виразного, “штампованого” та нового» [128, 117]. Синтез стає одним із провідних методів у рок-музиці, оскільки рок-культура є зовсім неоднозначною: «...вона мозаїчна за своїм складом, якісно диференційована, надзвичайно мобільна, мінлива і естетично поляризована вже у своїй основі» [229, 427].

Таким чином, увібравши у себе деякі стильові принципи та виражальні засоби «ззовні», на основі рок-музики виникли такі музичні напрями, як блюз-рок¹⁶, фолк-рок, джаз-рок¹⁷, бароко-рок, психоделічний рок, що заклали фундамент для вершини розвитку рок-музики — арт-року. Акомпанемент до

¹⁶ Блюз-рок — «британський ритм-н-блюз, що розвинувся на європейському підґрунті» [134, 95], «стиль, сформований у результаті багаточисленних експериментів з розробки невичерпних запасів блюзу рок-гуртами» [369, 7], «стиль, у якому достатньо органічно поєднуються блюзова гармонія, блюзова текстуальна структура та вже сформована на той час у своєму зовнішньому вигляді рок-музика» [134, 105].

¹⁷ Джаз-рок — суто синтетичний напрям, який являє собою «більш-менш традиційний рок з використанням духових (“джазових”) інструментів та елементами імпровізації» [369, 14]. Характерними рисами джаз-року також є «ускладнений роковий ритм у поєднанні з джазовою поліритмією і чисто негритянськими прийомами гри на ударних» [134, 140].

блюз-рокових пісень вже не був викладений у суто акордовій фактурі; партії ритм-секції все більше тяжіли до мелодизації, баси ставали «солуючими інструментами з усіма ефектами, якими раніше користувалися тільки лідер-гітари» [134, 109]. Цей процес потягнув за собою збільшення хронометражу інструментальних вставок, що вже починали відходити від ролі програшу, набуваючи все більшого розвитку і самостійності (тим самим стаючи предтечею появи інструментального року). Джаз-рок, у свою чергу, значно збільшив роль імпровізації у рок-музиці, сприяв розвитку виконавської техніки та інструментальних фрагментів.

Фолк-рок збагатив рок-музику стилістично, увібравши у себе традиційні культурні надбання окремих націй. Цей музичний напрям почав формуватися ще на межі 1950–1960-х років, коли для аранжування народних пісень та мелодій стали використовуватися прийоми поп-музики. Тому процес, що йшов назустріч — запозичення масовою музикою і рок-музикою, зокрема, елементів народної музики — став досить закономірним явищем: «для популярної, особливо “молодіжної” музики головним джерелом її періодичного оновлення слугують фольклорні традиції Європи, Африки, Латинської Америки та Азії, що тісно переплітаються одна з одною у таких за своєю природою гібридних жанрах як джаз, блюз, соул, кантрі, і таке інше» [229, 433].

Розквіт фолк-року припадає на середину 1960-х років і пов'язаний у першу чергу з американським виконавцем та композитором Бобом Діланом. Спочатку цей термін використовувався для визначення синтезу року з англійським фольклором (виокремилася течія кельтського року, яка поєднувала у собі елементи традиційної музики Ірландії, Шотландії, та Британії, характерним для якої було використання кельтської скрипки та губної гармошки). Проте з часом він став включати у себе «поєднання будь-якої народної музики з характерними засобами рок-музики. У свій час

виникли і рага-рок (поєднання індійської музики з роком), і латін-рок¹⁸ (поєднання латино-американської музики з роком), і афро-рок (поєднання оригінальної африканської музики з роком), і навіть слов'янський рок, авторами якого вважається польський гурт “*No To Co*”, знахідки яких розвивали надалі “Песняры” та інші гурти» [134, 134].

Зазначимо, що зацікавленість саме східною культурою відіграла неабияку роль для подальшої еволюції року. Специфіка східної музики зумовлена специфікою східного мислення як такого хоча б через те, що «на Заході музика — явище, а на Сході — процес» [там само, 22]. Завдяки видатному індійському ситаристу Раві Шанкару індійська культура пустила коріння на Заході. Безліч рок-гуртів того часу так чи інакше використовували індійські мотиви у своїй творчості — наприклад, «*Beatles*» та «*Traffic*», «*Yarbirds*» та «*Rolling Stones*».

Для рага-року характерні циклічність, екзотичні аранжування та довгі тривалі імпровізації, які створювали ефект своєрідного гіпнозу. «Рага несла в собі чарівне поєднання містичних і духовних шукань і оригінальних мелодійних структур. Виникнення чисельних шкіл раги по обидві сторони Атлантики, а також подорожі західних музикантів до Індії, сприяли неймовірному зростанню популярності цього мистецтва у всьому світі» [384]. Першу спробу використання раги у рок-музиці зробив гурт «*Seventh Sons*», записавши 1964 року однойменний альбом «*Raga*». Після цього «*Beatles*» та «*Traffic*» почали активно використовувати ситар у своїх композиціях. Надалі великий вклад діалог між рагою та рок-музикою вніс цілий ряд відомих джазових музикантів. У їх числі слід зазначити гітаристів Фолкера Крігера та Стіва Тіббетса, кларнетиста Тоні Скотта. Саме завдяки їм виникла практика використання у джазових та рокових гармоніях традиційних інструментальних побудов раги. До виконавців рага-року також

¹⁸ «Латін-рок (latin-rock) — напрям у році, створений Карлосом Сантанною (Carlos Santana). Характерний поєднанням типових рок-інструментів з традиційними латиноамериканськими ударними та ритмами. У певній мірі латін-рок вплинув і на фьюжн, для якого характерні запозичення з нетрадиційних культур» [369, 14].

відносять фолк-гурти «*Quintessence*», «*Fit & Limo*», «*Flute & Voice*», які активно використовували в своїй творчості елементи містицизму і звукової медитації. Також слід виділити Джона Маклафліна, котрий використовував у заснованому ним колективі «мелодичні прийоми з арсеналу східних та індійських музикантів, неочікувані збиття та навмисні виходи з тональності» [104, 452].

Таким чином, стилістика фолк-року полягає у використанні народного інструментарію, цитат та алузій на народну музику (а подекуди — запозичення певного музичного матеріалу пласту традиційної культури того чи іншого народу задля його обробки засобами рок-музики), ритмічної та мелодичної остинатності та тенденції переходу до модальності.

Фолк-рок підготував ґрунт для психоделічного¹⁹ року, що «був спробою в музичній і поетичній формі виразити ту змінену свідомість (*psychedelic* — буквально, розширення свідомості), ефект якої досягався за допомогою так званих галюциногенів» [125]. Спочатку психоделічний рок був безпосередньо пов'язаний із вживанням психоделіків як слухачами, так і музикантами; під психоделічною музикою мали на увазі будь-які «експерименти з музикою та музичними інструментами під впливом галюциногенів або потужних психотропних засобів» [104, 584], суть яких полягала у «музичному виявленні наркотичного переживання» [343, 156]. Друга назва даного напрямку, більш уживана в Америці, — ейсід-рок (*acid-rock*), що напрямиу вказує на приналежність цієї музики до психотропних речовин, зокрема ЛСД. Проте «не вся “хімічна музика” — психоделія, і не всі психоделії пишуться під дією наркотиків» [там само]: частіше це поняття асоціюється з музикою, яка імітує дію галюциногенів.

У рок-музику поняття «психоделії» прийшло завдяки техаському гурту «*13th Floor Elevators*», який у 1966 році випустив альбом під назвою «*The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators*» (цей альбом вважається

¹⁹ Від англ. *psychedelia*; термін належить американському вченому Х. Осмонду — одному з перших дослідників впливу ЛСД на людський організм.

«першою стовідсотковою психоделічною платівкою в історії музики» [32]). Першою ж окремою композицією прийнято вважати пісню гурту «Beatles» «*Tomorrow Never Know*», що завершувала альбом «*Revolver*» (1966).

Надалі «психоделічну хвилю» підхопили такі гурти, як «*Grateful Dead*», «*Jefferson Airplane*» та «*Quicksilver Messenger Service*». Психоделічний рок став музичним проявом культури хіпі і набув свого розквіту у середині 1960-х років у США, зокрема, у Сан-Франциско. Його соціальним підтекстом був «протест проти цінностей суспільства як такого та його культурних цінностей» [104, 11]. Можна сказати, що соціально рок повторював свою історію відчуження та бунту проти «культури батьків», проте на відміну від рок-н-ролу, цей протест носив не суто нігілістський характер, а навпаки — був результатом всепоглинаючих філософських пошуків, спробою «вийти за рамки» (чому на початку і сприяли наркотики). Принципова відмінність полягала і у засобах музичної виразності. Музикантам потрібно було «створити певний еквівалент відчуття людини, що знаходиться у зміненому стані свідомості» [134, 119], відтворити ефект «занурення в глибинні психологічні сфери індивідуума» [125], а також забезпечити «відхід від нерозв'язних соціальних проблем реального життя в містичні світи, наповнені духами, монстрами і сюрреалістичними "дивами"» [там само], і вони досягали цього ефекту низкою музично-виражальних та загальномістецьких засобів.

До першої групи слід віднести темброві експерименти зі звуком, що досягалися технічними засобами. Велика кількість звукових ефектів, електронні звуки, які не існують у живій природі, сильна реверберація та ехо стали візитівкою психоделічного звуку. Деякі гурти характеризувалися на концертах надмірною гучністю (вважається, що дуже гучні звуки впливають на функції мозку) та використанням квадрофонічної апаратури.

Багато засобів виразності психоделічний рок запозичив з фолк-року, а точніше — з його східних проявів, бо «кінцева мета будь-якої східної музики ... — створення певного стану, знаходячись у якому можна

вирішувати будь-які надзадачі» [134, 24]. Рок-музиканти намагалися «адаптувати езотеричні фольклорні мотиви — насамперед, такими виявилися індійські ритми та звуки, які з незвички здавалися чимось майже неземним» [32]. Найважливішою характеристикою стала ритмічна та мелодична остинатність, що лягла в основу довгих імпровізацій, розширивши тим самим рамки трьох-хвилинної пісні. Окрім цього, широко використовувалися інструменти народів світу (зокрема — варган, ситар, бубни, співоча чаша і т. ін.), хоча нерідко ефект вищезгаданих досягався технічними засобами звукозаписуючої апаратури та синтезаторами.

Серед немuzичних засобів ейсід-року, що посилювали психоделічний ефект, важливу роль зіграли світлові ефекти: «у Сан-Франциско вперше виникли так звані “Light Shows”, коли блиском осліплюючого антуражу, синхронізованого зі звуком, викликають у людини змінений стан, аж до епілептичних нападів, які можуть проявлятися у людей зі спадковою слабкістю до певної частоти мигань» [134, 119]. Також концерти були насичені хеппенінгами.

Не можна оминати і специфічних текстів пісень даного напрямку — окрім переважно сюрреалістичних настроїв, вони мали і сонорне навантаження, запозичене від символістської поезії, а також користувалися багаторазовим повторенням окремих слів, адже на думку Д. Іванова, «слово або словосполучення, повторене багато разів, перетворюється на сакральне поєднання знаків. Стрижневий елемент тексту (окреме слово або фраза) — це своєрідний код, що вписується у свідомість слухача» [94].

У деяких джерелах журналісти та дослідники виокремлюють авангард-рок як окрему течію рок-музики, хоча багато музичних прийомів авангарду присутні в інших рок-течіях: сонористика, мінімалізм, хепенінги та конкретна музика стали невід’ємними елементами психоделічного року, проникнення східних і взагалі неєвропейських художніх елементів, що «відобразилися не тільки на відтінках колористики європейського авангарду, але й у драматичному мисленні» [331, 445]. Останнє явище яскраво

представлене у фолк-року (лондонський секстет «*Incantation*» використовує латиноамериканські народні музичні інструменти, чаранго та флейту Пана; Шаде Аду співає незрозумілою для європейської публіки мовою йоруба, а Майк Олдфілд у своїй музиці постійно використовує неєвропейські типи розвитку мелодії). Виключеннями стали Роберт Фріпп та Майк Ратлідж, які залучали техніку серіалізму до своїх творчих методів. І хоча «у середині 70-х спостерігається зближення авангардистської свідомості та поп-ідей» [343, 168], поняття авангард-року (або експериментального року) є досить широким і у дечому синонімічним з прогресивним роком (про що свідчить їх етимологія).

Окремою течією рокових експериментів був бароко-рок, який для збагачення музичної мови використовував окремі елементи академічної музики. Префікс «бароко» цей напрям отримав завдяки гурту «*Procol Harum*», музиканти якого у своїх творах не лише цитували Баха, але й стилістично відтворювали цю епоху, осучаснюючи музику електрогітарами. Коли ж рок-гурти звернулися до надбань класиків та романтиків, деякі критики стали застосовувати для цього напряму поняття «класичний рок». Це призвело ще до однієї плутанини у без того майже несформованому понятійному апараті рок-музики: поняття «класичний рок» використовується для визначення зразків «чистого» року, як сформованого стилю без домішок. Яскравими прикладами може слугувати творчість гуртів «*The Who*» та «*Led Zeppelin*»), що став так званою «класикою жанру». Отже, термін «бароко-рок» вживають для рок-музики, яка звертається до академічної музики будь-якої епохи (так само, як музичний стиль академічної традиції неокласицизм, окрім власне класицизму, звертається до музики епох середньовіччя та бароко). Безперечно, у даному контексті термін «бароко-рок» не є цілком коректним: абсурдним є ототожнення з бароко академічної музики класицизму чи романтизму. Доречніше було б вжити поняття на кшталт «академічний рок». Проте саме термін «бароко-рок» міцно закріпився у рок-середовищі серед рок-музикантів та рок-журналістів як стильова течія року з

елементами академічної музики, тому використовуватимемо саме цей термін через його загальноновживаність та широку розповсюдженість.

Так само, як і попередні синтетичні напрямки, бароко-рок має свою специфіку: вона досягається певними музичними (а подекуди й загальнономистецькими) прийомами. Сергій Коротков виділяє три групи таких прийомів: цитування класики, співпраця з симфонічними оркестрами та створення рок-композицій за зразком циклічних форм класичної музики [134, 175].

Бароко-рокерами було створено чимало обробок та транскрипцій класичних творів. Нерідко вони носили дещо легковажний характер, часто рокери грубо спотворювали оригінал, «доводячи його до рівня стандартизованої поп-продукції, “музичного ширвжитку”» [336, 59]; на думку Артемія Троїцького, «екскурсії деяких поп-гуртів у світ “піднесеного мистецтва” носять спекулятивний характер і покликані обдурювати масову свідомість» [312, 23]. Проте, існували й оригінальні творчі рішення, виконані яскраво художньо, з великою фантазією: наприклад, гурт «*ELP*» зробив цікаві самобутні рок-обробки «*Картинок з виставки*» Модеста Мусоргського та «*Allegro Barbaro*» Бели Бартока. «*Картинки з виставки*», попри побоювання звукозаписуючих компаній, розійшлися небаченим досі тиражем. В. Меньшиков відмічає: «Музиканти “*ELP*” подали безпрецедентний приклад пропаганди великого спадку минулого сучасними засобами. Доступність “*Картинок*” у рок-обробці — пряма сходинка до розуміння основ європейського симфонізму, і тому внесок цієї роботи у розвиток сучасної музики важко переоцінити» [183, 115]. «*Procol Harum*» зробили рок-версії кантат Й. С. Баха, «*Nice*» — інтермецо з сюїти «Карелія» Яна Сибеліуса, а «*Focus*» — опери Клаудіо Монтеверді «Орфей».

Окрім власне обробок класичної музики, музиканти бароко-року використовували «цитування класики, коли класична тема ставала самостійним твором у рокера» [134, 175]. Багато подібних парафразів були написані на основі бахівських тем: в альбомі гурту «*Nice*» «*Ars longa vita*

brevis» звучать фрагменти з «Бранденбурзьких концертів», мелодична лінія композиції «*White Shade Of Pale*» гурту «*Procol Harum*» запозичена з однієї із французьких сюїт Баха. Такі експерименти довели, що «прагнення очистити класичний шедевр від пилу часу, вдихнути в нього нове життя, збагатити сприйняття ... має благодотворні наслідки» [297].

Для поглиблення діалогу з класикою рок-музиканти до записів деяких своїх альбомів залучали симфонічні оркестри. Так, разом з Лондонським симфонічним оркестром були записані альбоми гурту «Beatles» «*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*», «*Days Of Future Passed*» гурту «Moody Blues», «*April*» гурту «Deer Purple» та «*Five Bridges*» гурту «Nice». Платівка «*Live At Edmonton*» була записана разом з «Procol Harum» Едмонтським симфонічним оркестром.

Бароко-рок, попри свою позірну еkleктичність, зробив важливий крок до «осерйознення» рок-музики. Саме йому в першу чергу ми завдячуємо за виявлений інтерес до рок-музики більш інтелегентного слухача, бо «у масовій свідомості укорінялося уявлення про бароко як про піднесене, відчужене від повсякденності, і, отже, вельми привабливе мистецтво» [273, 71]. Пройшовши через блюз-рок, рок-музика значно розвинула мелодичне начало. Фолк-рок додав специфічного колориту, дав змогу розширити інструментарій та став великим полем для експериментів, активним розвитком яких займався психоделічний рок. Окрім того, завдяки йому та джаз-року почався еволюційний рух програшів у піснях.

Таким чином, усі «інтелектуальні експерименти» викристалізувались у новий всеохоплюючий напрям — **арт-рок**. Арт-рок (*art-rock* — від англ. *art* — мистецтво) — «сплав елементів року, академічної музики (“класичної” та сучасної) та джазу, а також різних національних музичних культур ... творче кредо арт-року можна визначити як звернення до “позарокових” пластів світової музичної культури» [266]. В. Сиров характеризує арт-рок трьома чинниками: «посилення художньої функції у спочатку прикладному соціокультурному феномені, його “омистецтвування” (рос.

“охудожествление”); розширення жанрових і стильових кордонів, що виводить рок на орбіту різних європейських і неєвропейських традицій і культур; орієнтація на європейську класику і, ще вужче, — на музичний матеріал класичних творів» [296, 49]. Арт-рок правомірно можна вважати аналогом джазового фьюжну²⁰ — стилю на основі джазу, який увібрав у себе прийоми та виражальні засоби інших культур. «Арт-рок — це той самий фьюжн, але на “білий” лад: з “білими” уявленнями про мистецтво, про естетику», — зазначає С. Коротков [134, 187].

Зауважимо, що поряд із поняттям «арт-рок» існує поняття «прогресивний рок» або «прогресив-рок», яке зазвичай використовують як синонімічне до арт-року (що більш вживане в американському середовищі). Проте, це не зовсім тотожні поняття. Прогресивний рок не є стильовою течією, скоріше це «серія індивідуальних підходів до року, що випадково сконцентрувалися в один час» [280]. О. Савицька пояснює різницю між ними наступним чином: «Арт-рок — перш за все стильове визначення (мається на увазі висока “художність” напряду, його безпосередній зв’язок з академічним мистецтвом, залучення прийомів і засобів з області “класики”, джазу і фольклору), тоді як прогресивний рок — узагальнююче поняття, що спочатку характеризувало явища, які розширюють рамки рок-музики, дають стимул-реакцію до подальшого розвитку. Арт-рок — “ядро” прогресив-року, закладене в 1960–1970-х роках. Починаючи з першої половини 1980-х, “широке” значення термінів прогресив, прогресив-рок запанувало і стало позначати цілий конгломерат явищ, сам підхід до творчості. Таким чином, арт-рок став вже частиною величезного пласта під назвою “прогресив”, одним із його стильових різновидів» [271]. Отже, на наш погляд, стиль рок-музики, що вдало поєднав у собі ознаки різних музичних стилів із власне

²⁰ «Фьюжн (від лат. “fusion” — “сплавлення”, “злиття”) — злиття двох або більше музичних напрямків. ... Більшість гуртів, яких класифікують як виконавців фьюжн, грають синтез джазу та року, основоположником якого є джазовий трубач Майлз Девсі: він був першим, хто в середині 1960-х став використовувати електроінструменти та ритми року у джазових імпровізаціях» [104, 793], «сплав (fusion) двох основних напрямів популярної музики, який, як губка вбирає в себе елементи класичної і етнічної музики, а також елементів масової культури. ... Тут важливо підкреслити, що фьюжн — це перш за все джаз» [129].

роком, доцільніше ідентифікувати як арт-рок, бо саме префікс «art» вказує на «приналежність цієї музики до високого витонченого мистецтва» [117], до року, «що створюється за законами мистецтва» [134, 168].

Арт-рок якісно відрізнявся від попередніх рок-стилів. Це було «щось досі небачене, багатопланове, синтезоване з маси музичних і морально-етичних напрямів і стилів; музика, основою якої завжди була складність музичних та поетичних форм, а також "багаточастинність" композицій; субкультура, що сконцентрувала в собі цілий сонм блискучих і талановитих композиторів-виконавців — Роберт Фріпп, Пітер Хемміл, Пітер Гебріел, Йон Андерсон, Роджер Вотерс, Джон Веттон та ін. Безмежна за своєю суттю музика, що нагадувала пряму без початку та кінця...» [333]. Цей напрям, як і належить значним явищам, викликав протилежні думки. Є ревні прихильники такого розвитку рок-музики, але є і противники, що не вважають арт-рок власне роком; «арт-рок і близькі йому явища в одному випадку підносяться як чи не вище досягнення в усій історії рок-музики, в іншому випадку висловлюється сумнів в плідності “омистецтвування”, побоювання в тому, що рок, стаючи мистецьким, втрачає самобутність і життєву силу» [296, 5]. Деякі радикальні критики називають це явище «апендиксом рок-культури» [333], «мертвонародженою дитиною» [134, 187] і навіть «“раковою пухлиною”, з якою потрібно нещадно боротися» [260, 45]. Проте арт-рок — це природне явище для ХХ століття, адже «сам принцип діалогу з іншими музично-стильовими системами минулого і теперішнього, з іншими типами музичного мислення є фундаментальним для сучасної музики» [355, 91].

Одна з основних відмінностей арт-року від інших напрямів рок-музики — специфіка його звучання.

Електрогітара лишилася одним із голосних інструментів, але значно змінилися її роль та місце у загальному ансамблі. Тепер вона стала не домінуючим інструментом, а рівноправним учасником ансамблю. Кількість гітарних партій зменшилась, проте виросла їх якість. Окрім того, помітно

змінився її звук. Експерименти арт-рокових гітаристів призвели до того, що інструмент міг звучати подібно до будь-якого іншого.

Окрім стандартного рок-інструментарію (соло-, ритм-, бас-гітари та ударної установки), арт-рок-музиканти залучають і розвивають електронну секцію, представлену синтезаторами. Саме арт-рок став «величезним полігоном для випробування “новітніх технологій” музики того часу» [266]. Найчастіше музиканти використовували електроорган «Hammond» та попередник цифрових семплерів — мелотрон²¹. Вважається, що першим рок-гуртом, який застосував синтезатор, були «Beatles». Згодом мелотрон став акустичною візитівкою арт-року. Найкращі приклади його використання можна знайти в альбомах гуртів «Genesis», «King Crimson» та «Yes». Інструмент настільки став невід’ємною складовою арт-року, що навіть не дивлячись на тотальний перехід музикантів на цифрову техніку та можливість «семплувати» звуки мелотрону, він досі використовується у творчості сучасних гуртів (зокрема, «Arena» та «The Mars Volta»).

Достатньо широко стали використовуватися духові інструменти: труби, гобої, флейти та саксофони. Скажімо, гурт «Van Der Graaf Generator» неможливо уявити без агресивного саксофона Девіда Джексона. Важливе місце духові займали у творчості «King Crimson», «Genesis» та «Gong».

До рок-колективів залучаються скрипки. «King Crimson», «Radius» та «Curved Air» важко уявити без них. «Electric Light Orchestra» пішли далі — в їх основному складі присутній струнний квінтет.

Плідно співпрацювали арт-рокери і з симфонічними оркестрами. Першими були «Beatles» з композиціями «Strawberry Fields Forever» та «I Am The Walrus» та Джеєф Лін, що взяв у постійний штат колективу професійних виконавців класичної музики і це стало декларацією власного стилю. Проте з

²¹ Мелотрон (від англ. *melody* та *electronics*) — особливий музичний клавішний апарат, побудований за принципом програвання різних звуків з великої кількості магнітних плівок, що працювали завдяки фортепіанній клавіатурі (кожна клавіша — окремий звук визначеної висоти), плівки легко замінювалися. Таким чином, мелотрон міг видобувати практично все, що завгодно, аж до хору голосів (чим всі активно користувалися) [333].

часом залучення симфонічного оркестру для виконання окремих творів стало нормою для арт-року.

Звукові колажі, де співіснує несумісне — улюблений прийом «*Pink Floyd*». В альбомі «*The Dark Side Of The Moon*» широко використовуються звукові наслідування, створюється атмосфера шуму: на фоні «старомодних» фортепіанних акордів постійно чути стук грального автомату, гудіння клаксонів та звуки касового апарату.

Взагалі слід зазначити, що широке розповсюдження звукозаписуючої апаратури та створення і постійне вдосконалення студій звукозапису дали багато можливостей для професійного росту арт-року. Експерименти зі звуком, його неабияке якісне покращення — ще одна характеристика, що свідчить на користь арт-рок-течії як опозиції легкій музиці. Негативний наслідок був лише один (проте суттєвий): неможливість адекватного відтворення студійних записів зі сцени на концертах. Різні рок-гурти вирішували цю проблему по своєму: «*Beatles*» взагалі не виконували на сцені ту музику, яка була на складних аранжуваннях (зокрема, «*A Day In The Life*», «*Revolution № 9*», «*Something*», «*Good Night*» та ін.); «*Yes*» значно спрощували аранжування та фактуру, а «*Pink Floyd*» на періоди гастролей значно розширяли склад свого ансамблю за рахунок додаткових музикантів та великої кількості звукорежисерів (цим самим максимально наближуючи концертні виступи до студійних записів).

Якщо навчитися грати рок-н-рол 1950-х років було порівняно неважко, то арт-рок вимагав непересічної виконавчої майстерності. Мабуть, саме тому цей напрям представлений такою кількістю інструменталістів-віртуозів. Якщо в інших напрямках року віртуозність була приємним винятком — для арт-року це стало правилом. Проте, характерним для арт-року є пріоритет композиції над майстерністю. Висока майстерність володіння інструментом слугує для втілення композиторських ідей і, як правило, не є самоціллю (на відміну від суто імпровізаційних стилів типу джаз-року).

Певне місце у творчості посідала імпрровізація, яка з концертних виступів переміщалася у записи, а найбільш вдало зімпровізовані моменти ставали надалі незмінними. Часто композиції подовжувалися при концертному виконанні: композиція, що звучала у студійному варіанті 3-5 хвилин, на сцені переростала у довгу колективну імпрровізацію, що тривала 15-20 хвилин (типові приклади: «*Fat Old Sun*», «*Set The Controls*», «*Careful With That Axe*», «*Money*» гурту «*Pink Floyd*», а також композиції з перших альбомів «*Soft Machine*»). Та на відміну від джазу, імпрровізація у рок-музиці використовується не як атрибут напрямку, а як «спосіб творчого пошуку».

Звертають на себе увагу й особливості сценічного виконання арт-року. Багатьом представникам цього напрямку властива стриманість на сцені, концентрація на музиці. Тут відсутні показові спалення гітар, як у Джиммі Хендрікса або руйнування апаратури, як у «*The Who*». Тим не менше, для таких колективів, як «*Genesis*», «*Jethro Tull*», «*Magma*» та «*Gong*» характерна театральність. Софіти, сухий лід та стробоскопи часто використовуються на концертах арт-рок-гуртів.

Вплив арт-рок-музики на слухачів значно посилювався тематикою творів, більшість яких була глибоко філософською. При цьому оповідання дуже рідко йшло від першої особи. Арт-рокери вважали за краще говорити про вигаданих персонажів, велике місце займали історичні, міфологічні та фантастичні сюжети. Уся арт-рокова творчість пронизана езотеричними концепціями, сумішшю багатьох релігій та релігійно-філософських напрямів. Створювався «своєрідний, дуже яскравий, дивний світ, який дещо лякав» [266]. Рок-твори ставали чимось на кшталт «казок для дорослих».

Не дивлячись на те, що за своєю природою цей напрям не є суто протестним, арт-рокерів не можна назвати асоціальними — такими собі відлюдниками, що живуть у вигаданому світі і не опікуються проблемами реальності. Великого значення набули теми вічної боротьби добра та зла, надії та відчаю у людині будь-якої епохи. Періодично музиканти чуйно реагували на події у соціальній, економічній та культурній сферах

повсякденного життя (в основному, негативного характеру), відображаючи їх у своїх творах (переважно у сатиричній формі): приміром, «*Genesis*» у пісні «*Get'em Out By Friday*» б'є батогом безсердечних домовласників, які виставляють на вулицю жильців, що не мають змоги заплатити за завищеними тарифами, а у творі «*Battle Of Epping Forest*» описує мафіозні сутички двох ворогуючих угруповань рекетирів, які розподіляють сфери впливу у Лондоні. Пітер Хемміл у багатьох творах «*VDGG*» торкається теми біженців, що страждають від воєнних дій, а гурт «*Yes*» закликає зупинити китову промисловість у пісні «*Don't Kill the Whales*».

Не оминули рок-музиканти і воєнної тематики. В арт-рок-альбомах можна знайти відгуки на Першу та Другу світові війни (відповідно альбом «*Warnaments*» гурту «*Torchbearer*» та «*The Final Cut — A Requiem For The Post War Dream*» гурту «*Pink Floyd*»), війну в Югославії (альбом «*NATO*» гурту «*Laibach*») та теракту 11 вересня 2001 року у США («*Scarlet's Walk*» гурту «*Tori Amos*»).

Експерименти зі звуком, використання новітніх можливостей звукозапису, залучення, окрім академічного (здебільшого інструменти симфонічного оркестру) та автентичного (народні інструменти — ситар, варган, тощо), так і новоствореного інструментарію (різноманітні електро-клавішні інструменти, що якраз активно створювалися та розвивалися у 1960-х роках), значне покращення виконавської техніки, використання «вічних» античних та класичних сюжетів, образів та тем, звернення до глобальних соціальних, політичних та екологічних проблем, загальна глибина тематики творів — це все ознаки арт-року — стилістичного напрямку рок-музики, створеного на зламі 1960-х та 1970-х. Його поява, з одного боку, сприяла розширенню аудиторії слухачів рок-музики за рахунок інтелектуальної публіки, увагу яких привернула складність та зрілість арт-рок-музики (саме з появою арт-року рок-музикою поступово зацікавилися музикознавці), а з другого — «налякала» своєю серйозністю та орієнтацією на класику частину рок-фанатів. Але не зважаючи на думку, що рок,

зробившись більш мистецьким, втратив свою соціальну значимість, безперечно арт-рок — важливий крок уперед для розвитку рок-музики в цілому.

Хоча в кінці 1970-х років арт-рок майже повністю зник з музичного рок-олімпу, у 1990-х роках він відродився у напрямі, який отримав назву пост-рок²². Сам термін вказує на те, що рок як такий закінчується або, принаймні, демонструє тенденцію вимирання. Проте, рудиментарні ознаки року (наприклад, організаційна роль ритму, опора на електронно-електричний інструментарій) у пост-року залишаються. О. Яних визначає пост-рок як «музичний напрям, що характеризується нетрадиційним набором інструментів, високою музичною концентрацією» і вказує на те, що «музика пост-року — це об'єднання різноманітних музичних напрямків, таких як ембієнт²³, джаз, електроніка, експериментальна музика, іноді рок. Імпровізація грає важливу роль у пост-року. Пост-року також близькі такі напрямки, як нью-ейдж та мат-рок²⁴» [286, 109-110], (термін ввів англійський музичний критик Саймон Рейнолдс, який назвав пост-роком «вид музики, у якому використовують рок-музичний набір інструментів не для рок-музики, де використовують гітари для тембру та музичної текстури, а не для рифів та акордів» [там само, 110]. Наряду з поняттям «пост-рок» існує синонімічне «пост-арт» — його застосовує В. Сиров, визначаючи цей термін як «концентрацію інтелектуальної енергії року» [296, 84] та вказуючи на його

²² Поряд з поняттям «пост-рок» зустрічаються менш уживані, але синонімічні «нео-прогресив».

²³ Ембієнт — музичний стиль, у якому «відсутні (або вміло приховані) характерні для західної культури ритми та мелодичні структури. Часто це твори, що викликають відчуття Сходу або Азії. Елементи ембієнту можна зустріти у різних представників року — від Майкла Олдфілда та Карлоса Сантани до гуртів готичного року — таких, як “Dead Can Dance” та “This Mortal Coil”» [104, 24]. Винахідником самого терміну ambient (що походить від англ. оточувати, обволікати) і найяскравішим представником напряму вважається іменитий англійський синтезаторщик, композитор і продюсер Брайан Іно. Він «ходив з мікрофоном по вулиці, записував різні шуми, препарував їх, змішував із звуками синтезаторів і акустичних інструментів... Так народився ембієнт» [270]. Проте Іно треба вважати скоріше популяризатором, ніж піонером ембієнту: «основна ідея була запозичена ним у французького композитора Е. Саті, який вже на початку ХХ століття працював над створенням "musique d'ameublement" ("звукові шпалери", або "музика-меблі"). Під цим малася на увазі музика, яку слухаєш, не вслухуючись, не помічаючи, як шпалери або меблі в кімнаті» [там само].

²⁴ Мат-рок (або математичний рок) — «напрямок рок-музики, що виник у кінці 1980-х років у США. Математичний рок характеризується складною, нетиповою ритмічною структурою та динамікою, різкими, часто негармонійними рифами» [286, 103].

характерні риси — менш механічну та більш складну та витончену техніку цитування, розширений спектр асоціацій та символів.

Поява нових стильових течій, у яких відроджуються арт-рокові принципи, — цілком закономірне явище, адже міжстильовий діалог «не лише не втрачає естетичної мистецької вагомості, але й насичується новими та неочікуваними сенсами» [там само].

2.2. Концептуальний альбом в еволюції жанрової системи рок-музики

Стильові пошуки на теренах рок-музики призвели до змін у її жанровій системі. З якісним розвитком музичного начала рок-музика вийшла за межі жанру масової трихвилинної пісні з формою заспів-приспів-заспів-приспів-інструментальне соло-приспів. Це відбулося за рахунок посилення ролі інструментального начала у композиції, появи суто інструментального року, а також завдяки подоланню квадратності строфічної будови пісні (чому сприяв, у першу чергу, розвиток літературної складової рок-мистецтва). Рок-музиканти змогли реалізувати свої творчі задуми завдяки поєднанню композицій у цикли.

Важливою передумовою появи рок-творів циклічної форми стала обставина суто технічного, на перший погляд, характеру, а саме — поява довгограючих платівок (так званих «лонгплеїв» — LP) на початку 1950-х та поступове завоювання ними ринку до середини 1960-х років. Спочатку поява LP була пов'язана з потребою записувати довгі класичні твори (опери, симфонії). Проте рок не залишився осторонь від цього завоювання. Долаючи інертність драматургії стандартної 3-4-хвилинної пісні, він прагнув до накопичення арсеналу виразних засобів. У масштабах 30-40 хвилин цим арсеналом можна було розпоряджатися вільніше, а тому перехід до лонгплеїв був неминучим: «Ні в якому іншому виді мистецтва, окрім кіно, техніка не зіграла такої великої ролі», — зауважує С. Коротков [134, 60].

2.2.1. Циклічна форма у рок-музиці. З появою LP у масовій музиці широко розповсюдилося поняття «альбом», що трактується як «єдина назва для декількох творів, записаних на грамплатівку, магнітофонну касету, компакт-диск, тощо» [208, 86] (хоча вираз «альбомний запис» з'явився після того, як кілька грамплатівок, поміщені в книгу, що нагадувала фотоальбом, стали продаватися як одне видання).

Поняття альбому як таке прийшло з епохи Романтизму, де воно широко використовувалося, а згодом стало означати «важливий феномен у культурі XIX століття, в якому і музична, і літературна, і художня складові природно співіснували одна з одною. На сторінках альбомів поряд з портретом можна було зустріти нотний запис музичного фрагменту, під замальовкою побачити епіграму, поряд з віршами знайти невеличку п'єсу, тощо. Практично усі малі форми різних видів романтичного мистецтва за семантикою нагадували “листки з альбому”» [33, 6]. Надалі саме у музичній практиці поняття альбому використовувалося як «специфічний різновид циклу мініатюр» [там само, 3] («Дитячі альбоми», «Альбоми для юнацтва» та «Листки з альбому»).

Аудіо-альбоми, як основна одиниця розповсюдження масової музики у другій половині XX століття, прийшли на зміну «синглам» (з англ. *single* — єдиний) — грамплатівок, на кожну зі сторін яких вміщалася лише пісня тривалістю три з половиною хвилини (звідти і комерційний формат пісні): «передбачуваний “хіт” та додаток до нього» [229, 430]. З появою платівок-лонгплеїв ситуація змінилася: якщо кількість проданих синглів складала кілька десятків тисяч, то фірми грамзапису випускали альбом — довгограючу платівку того ж виконавця (коштувала у три-чотири рази дорожче за сингл), у якій містилися приблизно дванадцять пісень, у тому числі й хіт із синглу.

Цей принцип зберігся у поп-музиці, у той час як рок-музиканти у своїй більшості вважали доцільним використовувати можливості LP платівок у повному обсязі. Ставши в опозицію до легкого танцювального року, арт-рок «вийшов за рамки комерційних “хітів-синглів” і, відповідно, пісенної

структури у велику ускладненість, коли альбоми стали сприйматися як цілісний твір» [301, 234]. Рок-альбом став окремим жанром. Дослідники зазначають, що жанр рок-альбому «склався саме як плід студійної творчості, і з точки зору формальної є різновидом циклічного твору» [296, 117].

За класифікацією вокальних циклів, запропонованою К. Ручьєвською, рок-альбоми слід віднести до першого типу циклів, який дослідниця визначає як «імовірнісний, слабкий тип зв'язку між елементами, що опирається на континуум епохального, жанрового, національного стилів, а в умовах розвинутих авторських стилів — на континуум авторського стилю» [265, 169]. Д. Іванов пропонує систему структури рок-альбому, яка складається з трьох рівнів: головної пісні (або загальної формули альбому), композицій, що стоять у сильних позиціях, та композицій, що стоять у відносно-слабких позиціях [94, 12].

На перший погляд, така ієрархія в середині альбому схожа за принципом з комерційним варіантом, у якому окрім хітів присутні так звані «прохідні» пісні для фону та заповнення альбому. Проте якщо у звичайному альбомі-збірці кожна композиція існує окремо, то у рок-альбомі, окрім стильової єдності, зазвичай можна спостерігати контакти між композиціями та рівнями в цілому: «з елементів нижчих рівнів складаються складніші рівні. Елементи другого та третього рівнів взаємодіють один з одним, об'єднуються у підсистеми, так як зв'язані загальною системою мотивів, тем, проблем та образів» [там само]. Тобто, пісні до альбому входять до нього не лише за хронологічним критерієм (якщо записана потрібна кількість пісень — можна випускати альбом), а підбираються одна до одної для створення у слухача враження від альбому в цілому.

Широке розповсюдження жанру рок-альбому призвело до появи поняття «альбомно-орієнтованого року» (AOR — *album-oriented rock*) — рок-матеріалу, «під час запису якого не ставиться за мету створення хітів для радіо» [369, 6]. Така ж аббревіатура ідентифікувала прогресивні радіостанції (AOR — *album-oriented radio*), на яких звучали «фрагменти з альбомів, що не

відповідали стандартним вимогам звичайного “хітового” радіомовлення (більш за все це стосувалося тривалості звучання, орієнтованого на масового слухача)» [там само].

Поступово у межах рок-альбомів почали формуватися міні-цикли, окремі композиції стали розширюватися за хронометражем, деякі з них займали цілу сторону альбому (як, приміром, в альбомі «*Freak Cream*» гурту «Cream», друга сторона якого є великою композицією імпровізаційного характеру, в основі якої лежить блюз Віллі Діксона «Spoonful»).

Так само окрему сторону платівки займає «*Valentine Suite*» в одноіменному альбомі гурту «*Colloseum*», записаному у 1968 році. На думку М. Серової, «“*Valentine Suite*” встановила мости між музичними жанрами, що до того моменту розвивалися автономно» [280].

У 1970 році гурт «*King Crimson*» випускає альбом «*Lisard*», у якому є двадцятидвоххвилинна однойменна композиція контрастно-скаладеної форми, що займає цілу сторону платівки. Хоча її складові перетікають одна в одну, створюючи одне ціле, твір складається з чотирьох частин, кожна з яких має свою назву. Окрім історичного сюжету, у творі «*Lisard*» наявне прагнення до монотематизму: одна й та сама тема звучить у I, II та IV розділах, при цьому «лейтмотив» видозмінюється.

Рок-музика розвивалася, і основною одиницею для арт-рокових гуртів вже була не пісня, а саме альбом. Для кожного альбому музиканти добирали пісні, які мали спільну тему або сюжет, спільну концепцію. Так, у середині 1960-х років з’явилися концептуальні альбоми, які за класифікацією К. Ручьєвської слід віднести до циклів другого типу — «циклів, які спираються на індивідуальний авторський стиль і втілюють індивідуальний задум» [265, 170].

Тож, **концептуальним** називається альбом, у якому всі представлені композиції об’єднані загальною ідеєю: музичною, композиційною, драматургічною, тощо. Усі композиції такого альбому є складовими однієї сюжетної лінії, яка і є концепцією.

Усупереч загальноживаності та широкій розповсюдженості поняття «концептуальний альбом», існує порівняно мало сформульованих його визначень. В. Сиров визначає концептуальний альбом як такий, що «об'єднується однією ідеєю та має вибудовану послідовність номерів, іноді ускладнену тематично, або інтонаційними зв'язками» [296, 117]; С. Новгородцев та Д. Ухов (відповідно) сформулювали свої визначення дуже лаконічно: «платівка, що підпорядковується єдиному задуму» [203] та «ідея грамплатівки як єдиного цілого з пісень» [322, 410]. Найбільш розгорнуте визначення дає О. Савицька: «Концептуальний альбом (англ. *conceptual album*) — своєрідний тип великої форми в рок-музиці, чудове досягнення арт-року в галузі художньо-виражальних засобів та драматургії. Цей тип форми виступив альтернативою прийнятому раніше способу вибудовування композицій у цикли виключно за жанровими або темповими ознаками, що не виходив на “ідейний” рівень... Попередниками “концептуальних альбомів” в академічній музиці можна вважати кантати та ораторії Баха, а також програмні симфонічні твори і вокальні цикли романтиків. Багато аналогів за драматургічними принципами «концептуальних альбомів» можна знайти у вокально-інструментальній та симфонічній музиці ХХ століття. Велике значення (особливо в плані сюжетності) мав вплив оперної драматургії, нових музично-театральних жанрів, що з'явилися у ХХ столітті, а також кінематографу» [268].

Концептуальний альбом доречно визначити як жанр. У підтвердження цьому розглянемо його за критеріями, які на основі узагальнення принципів та критеріїв інших музикознавців подає Є. Назайкінський у визначенні жанру [195, 94] та порівняємо концептуальний альбом із звичайним аудіо-альбомом.

За критерієм конкретного життєвого призначення концептуальний альбом виконує художню функцію, у той час як аудіо-альбом — побутову. Сфера побутування в обох випадках специфічна, оскільки йдеться про аудіо-носії. Те ж саме можна сказати про умови та засоби виконання. Проте,

цільова аудиторія концептуальних альбомів значно вужча за звичайні аудіо-альбоми через характер його змісту (здебільшого розповідний або епічний). За формою концептуальний альбом є циклічним твором. Через наявність поетичного тексту (за винятком інструментальних концептуальних альбомів), він належить до вокально-інструментальної групи жанрів. У той час аудіо-альбом є циклом тільки формально: хоча порядок композицій в аудіо-альбомі є драматургічно продуманим (за певними правилами сприйняття розміщуються «хіти», ліричні повільні композиції перемежуються динамічними, веселими творами, тощо), спільних ознак крім приналежності одним виконавцям і одним авторам аудіо-альбоми не мають.

Отже, концептуальний альбом є жанром вокально-інструментальної або інструментальної музики, який характеризується циклічною або контрастно-складеною формою, цілісністю на основі спільної тематики, ідеї або сюжетної лінії та є продуктом звукозапису, отже пов'язаний з аудіоносієм.

Зараз неможливо точно дослідити, хто першим ввів і використав поняття «концептуальний альбом». Рок-середовище, як субкультура, носило дещо підпільний характер і на той час не було цікавим як об'єкт вивчення для науковців гуманітарних галузей. Отже, альбоми, у яких всі композиції були певним чином об'єднані, концептуальними стали називати саме суб'єкти рок-середовища — рок-журналісти або самі рок-музиканти. Оскільки ж на той час рок-журналістика здебільшого існувала у самвидавньому форматі, про першість вживання поняття «концептуальності» до таких альбомів можна говорити лише з припущенням — виходячи з відомостей, що дійшли до нас у рок-енциклопедіях, книжках, присвячених історії окремих гуртів, автобіографіях рок-музикантів та згадках про них (інформація у яких часто заперечує одна одну).

Те ж саме можна сказати і про першість власне самого твору, який правомірно можна назвати концептуальним альбомом. У 1966 році гурт «*Beach Boys*» випустив альбом «*Pet Sound*»: цикл пісень, які були витримані в

одному настрої та об'єднані єдиною темою — складність дорослішання, невпевненість та конфлікт людини з оточуючим середовищем (надалі подібна тема буде домінуючою у рок-музиці).

Того ж 1966 року Френк Заппа у складі гурту «*Mothers Of Invention*» випустив перший в історії рок-музики подвійний²⁵ альбом «*Freak Out*», до запису четвертої частини якого (другої сторони другої платівки) залучив оркестр. Альбом став революційним для рок-музики; «*Freak Out*» — це продумана композиція з наскрізними темами та настроями. Крім того, в альбомі багато експериментального: широко використовуються спеціальні ефекти, а дванадцятихвилинна композиція «*The Return Of Thr Son Of Mon*» повністю побудована на звуконаслідуванні та людській мові, нашарування якої, повторення та проспівування деяких фраз або складів, прискорення та уповільнення у сумі створюють цікавий сонорний ефект. С. Солоух у книзі, присвяченій Френку Заппі, робить припущення, що саме «*Freak Out*» став першим альбомом, до якого застосували прикметник «концептуальний»: «Френк Вінсент — гігант, що нарешті отримав слово, — вразив світ не лише форматом — чотири сторони, не лише широтою музичного діапазону — від пародійних ду-вопів до не менш саркастичних авангардистських сюїт, він ввів в попсовий словник принципово нове поняття — концептуальний альбом» [293, 63].

Вважається, що саме «*Freak Out!*» надихнув Пола Маккартні на створення «*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*»²⁶ («*Оркестр клубу самотніх сердець сержанта Пеннера*»), у якому, на думку С. Короткова, є все: «зародки майбутнього техно-попу, майбутнього рага-року, поєднання джазу, індійської раги, фолку, англійських балад, класичного симфонізму і всього, що можна собі уявити» [134, 65]. Альбом був випущений 1 червня 1967 року фірмою «Parlophone». «*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*»

²⁵ Подвійний альбом — збірник музичних творів, що записаний на двох платівках.

²⁶ Альбом ще називали «Звукова доріжка Літа Любові» або «Хіпі-симфонія № 1», оскільки він озвучив розвинений у той час хіпі-рух та молодіжну контркультуру.

породив психоделічний, а пізніше — арт-рок та сильно вплинув на розвиток музики у цілому.

Твір починається вступом, в якому йдеться про сам «оркестр Пеппера». Далі оркестр представляє свого соліста Біллі Ширза, від імені якого Рінго Стар виконує «*With A Little Help From my Friends*», після чого йдуть дев'ять не пов'язаних між собою пісень про буденне життя, які підсумовуються репризою теми «оркестру Пеппера» (звучала у вступі) і фіналом, де оркестр дякує всім за увагу і сподівається, що шоу (весь альбом) сподобалося слухачам.

«*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*» вплинув не тільки на написання рок-музикантами великої кількості концептуальних альбомів, але, ставши прикладом комерційного успіху, змінив ставлення до альбомів як таких. Починаючи з 1967 року, альбоми стають головним продуктом грамофонного ринку. Вже у 1968 році кількість проданих альбомів перевищила кількість синглів (ця тенденція збереглася до кінця ХХ століття).

Формою концептуального альбому захопилися багато рок-гуртів. Деякі з робіт цього жанру були лише даниною часу і не мали художньої цінності. Саме про них Г. Шестаков висловився наступним чином: «Ці опуси нудні, несамостійні та еkleктичні. Їх форма постійно “розвалюється” на невеликі фрагменти імпровізаційного характеру» [355, 98]. Але дуже швидко кількість створених альбомів почала переростати у якість. До таких творів слід віднести альбом Девіда Боуї «*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*» (1972), у якому розповідається про кінець світу; альбоми гурту «*Jethro Tull*»; «*Paradise Theater*» (1981) гурту «*Styx*» — історія створення, розквіту, та занепаду певного міфічного театру. Більшість арт-рокових гуртів, перейнявши досвід Френка Заппи, випускали платівки, на яких всі твори були пов'язані один з одним.

Концептуальні альбоми стали доміантними у творчості гурту «*Jethro Tull*». З 1971 року один за одним стали виходити «*Aqualung*» (1971), «*Thick As*

A Brick» (1972), «*A Passion Play*» (1973) та «*War Child*»²⁷ (1974). Характерно, що самі музиканти не визнавали свої альбоми концептуальними, вважаючи цей жанр пихатим та претензійним. Після виходу платівки «*Aqualang*» («першого в історії рок-музики великого твору, у якому піддавалася нападам релігія» [125]), рок-журналісти заговорили про концептуальність гурту, що не сподобалось Йену Андерсону. Реакцією став «*Thick As A Brick*» — пародія на тогочасні концептуальні альбоми. Весь текст альбому представлений як епічна поема, написана 8-річним хлопчиком.

Багато концептуальних альбомів є у «*Moody Blues*». З 1967 по 1972 роки гурт випустив сім концептуальних творів: «*Days Of Future Passed*» (1967), «*In Search Of The Lost Chord*» (1968), «*On The Threshold Of A Dream*» (1969), «*To Our Children's Children's Children*» (1969), «*A Question Of Balance*» (1970), «*Every Good Boy Deserves Favour*», (1971) та «*Seventh Sojourn*» (1972).

Самі ж грамплатівки з концептуальними альбомами помічалися особливими, так званими «авангардними етикетками», які в останні роки 1960-х з'явилися майже на всіх великих фірмах грамзапису. Наявність авангардної етикетки «була гарантією того, що на даній платівці представлена вельми специфічна музика, музика прогресивного року» [134, 186]²⁸.

2.2.2. Класифікація концептуальних альбомів. Велика частина концептуальних альбомів — цикли пісень, що є «об'єднанням самостійних, закінчених за формою пісень, романсів, які підпорядковуються єдиному художньому задуму» [5, 215-216]. Складові циклу можуть виконуватися також як окремі твори. До того ж, у цих циклах присутній «такий тип зв'язку

²⁷ Спочатку «*War Child*» був задуманий як озвучення кінопроекту — «чорної комедії», за сюжетом якої дівчина-тінейджер, загинувши в автокатастрофі, потрапляє у потойбічний світ, де діючими особами стають Бог, Святий Петро та Люцифер. Проте жодна з кінокомпаній не захотіла фінансувати цей проект, і «*War Child*» вийшов звичайною платівкою, скоротившись до десяти пісень.

²⁸ До таких відносяться етикетки «Harvest» фірми «EMT», «Deram» фірми «Dekka» або «Dawn» фірми «Rus».

між складовими, при якому поєднанні елементи набувають нових якостей, які не властиві їм у роз'єднаності» [368, 98].

Враховуючи, що «цикл у вокальній музиці — поняття значно більш широке, ніж в інструментальній, оскільки треба враховувати і поетичні зв'язки» [44, 305], концептуальні альбоми такого типу потребують внутрішньої класифікації.

Концептуальні альбоми першого різновиду — це своєрідні вокальні цикли, складові яких об'єднані спільною темою або ідеєю, що більше проявляється у тексті, ніж у музиці. З музичної точки зору, частіше за все, єдиним сполучним елементом є стилістика складових циклу. Відповідно класифікації вокальних циклів К. Ляпіної, концептуальні альбоми такого типу можна охарактеризувати як «об'єднання на основі єдності ситуації, явища, навіть думки, з основною задачею різнобічного опису» [142, 5]. До цього жанру можна віднести альбом «*Songs From The Wood*» гурту «*Jethro Tull*», який має дуже просту структуру: до нього входять дев'ять пісень пасторального і подекуди трохи містично-магічного характеру, які тим чи іншим чином пов'язані з образами лісу.

Концептуальною є платівка «*Werewolf*» («Перевертень») (2007) українського гурту «*Esthetic Education*». Альбом, що складається з дванадцяти пісень, насичений цинізмом, депресивними настроями, соціопатією. Порівняно не важкий акустично (не містить виражальних засобів важкого металу, екстремального вокалу та ін.), «*Werewolf*» психологічно складний для прослуховування. Навіть пісні на тему кохання, що завершують альбом, звучать понуро і моторошно. «*Brocken Arrow*» — лірична балада про всесильність любові, проте якраз ця «всесильність» є приводом для страху «*Your heart is busted,/ Your mind is dusted/ It's the power of love/ The mountain of love/ Now and forever*» («*Твоє серце луснуло,/ Твій розум заплений,/ Це — сила любові,/ Вершина любові/ Тепер і назавжди*»). Завершальний твір циклу — восьмихвилинна композиція, однойменна з альбомом. «*Werewolf*» — єдина пісня, текст якої написаний французькою

мовою (всі інші — англійською). Вибір мови додає пісні естетики декадансу та романтичності. Назва цілком її характеризує: у мелодекламаційній кодів твору описується конкретика насолоди сексуальним насиллям, у той же час цей текст читається ніжно, з романтичною інтонацією та технікою напівнашіптування. «Перевертність» присутня у всьому альбомі і найяскравіше проявляється у піснях «Wind In The Willows», «Shedry Schedryk» і «The King Is Dead». Заспіви «Wind In The Willows»²⁹ побудовані на спокійному описі життя тварин, а у приспіві ліричний герой повідомляє, що він мисливець, тому вони будуть вбиті; характерно, що стиль музики та манера виконання при цьому не змінюється, що додає пісні більшої моторошності. Контрастною є пісня «Shedry Schedryk» — балада про капітана підводного човна і русалки. Монотонні заспіви контрастують з мрійливим приспівом, у якому в якості контрапункту звучить тема української народної пісні «Щедрик» (звідси і назва пісні) — уособлення мрії капітана. У кінці пісні «The King Is Dead», після двох куплетів страшної та безнадійної інформації, на фоні тривожного звукового хаосу кілька разів повторюються фрази «*There is nothing to fear, / All is well*» («Не треба нічого боятися, / все добре») та «*Don't be afraid*» («Не бійтеся»), які тільки посилюють психологічну напругу. «Werewolf» є монолітним альбомом, певним рок-аналогом страшних казок.

У 2013 та 2015 роках гурт «*Кімната Гретхен*» пише свої концептуальні альбоми — «*Прямий Ефір*» та «*Науковий Атеїзм*» відповідно. Обидві збірки містять у собі по десять пісень. «Прямий Ефір» описує несправжність світу, створеного людиною в епоху споживацтва, уособленням якого виступають соціальні мережі та телебачення. Кожна пісня — елемент оточуючого людину несправжнього світу («Зомбі», «Верховна Рада», «Емтіві», тощо). В останній композиції («Як в кіно») під важкі

²⁹ «Wind In The Willows» («Вітер у вербах») — казкове оповідання шотландського письменника Кенета Грема про життя та пригоди чотирьох персонажів-тварин.

дискотечні біти, у приспіві, що багаторазово повторюється, підбивається підсумок: *«Вір вождю! / Їж лайно! / Все нормально / Як в кіно»*.

«Науковий Атеїзм» — рефлексія на навколишнє сьогодні, альбом, присвячений дисгармонії внутрішнього світу ліричного героя та зовнішнього світу, що його оточує. Альбом пронизаний сумною замріяністю. У багатьох піснях присутній образ звуків та шумів радіо, який у кожному конкретному випадку трактується по-різному. Кульмінацією циклу є агресивна пісня «Навпіл» громадянського змісту (*«Навпіл! / Мою країну навпіл!»*), що в альбомі стоїть під сьомим номером. Завершується «Науковий Атеїзм» життєстверджуючою спокійною двоххвилинною піснею «Між зморшками», вербальний текст якої складається всього з трьох строф, що виконуються під акомпанемент акустичної гітари. Роль епілогу відіграє постапокаліптичний твір «Тварини».

Рок-альбоми, за основу вербальних текстів яких взято (повністю або з купюрами) поеми, поетичні цикли або окремі вірші зі збірки одного поета, теж відносяться до концептуальних альбомів першого типу. Отже, більшість українських рок-мелодекламаційних проектів (зокрема, *«Спортивний клуб армії»*, *«Зброя пролетаріату»* та *«Бийся за неї»* С. Жадана і гурту *«Собаки у космосі»*, спільна трилогія альбомів *«Karbido»* з Ю. Андруховичем *«Самогон. Цинамон. Абсент»*, *«Пісні для Мертвого Півня»* та *«Кримінальні сонети»* гурту *«Мертвий Півень»* за участю Ю. Андруховича, тощо) є концептуальними альбомами.

У 2007 році вийшов альбом гурту *«Drudkh»*³⁰ під назвою *«Відчуженість»*. Цикл складається з чотирьох композицій, три перші з яких (*«Самітня нескінченна тропка»*, *«Небо у наших ніг»* та *«Там закінчуються обрії»*) — відносно довготривалі пісні (більше десяти хвилин кожна), написані на однойменні вірші Олега Ольжича. Останній номер альбому *«Тільки вітер пам'ятає моє ім'я»* — інструментальний чотирьоххвилинний

³⁰ Назва гурту з санскриту перекладається як «ліс».

твір, що відіграє роль епілогу. Альбом є стилістично витриманим і монолітним, основна його тема — людська самотність та відчуженість.

Інший вид концептуальних альбомів — композиції, які мають чітку сюжетну лінію, де кожен твір альбому — частина розповіді. Користуючись класифікацією К. Ляпіної, такий тип вокальних циклів є «щоденниковим, таким, що представляє опис ряду послідовних подій» [142, 5]. Перші закінчені сюжетні твори були у гурту «Kinks». Зокрема, це «Arthur Of Decline And Fall Of British Empire» та «Everybody's In Show-Biz, Everybody's A Star».

Прикладом українського сюжетного концептуального альбому може слугувати «*Лебединий шлях*» гурту «Drudkh» (2005), присвячений Коліївщині. Цикл складається з семи частин. Перший номер альбому — короткий інструментальний пролог під назвою «1648»³¹. До основної частини «Лебединого шляху» відносяться п'ять відносно довготривалих для пісенного жанру (від п'яти до дев'яти хвилин) творів, написаних на вірші Т. Шевченка. Поетичним текстом кульмінаційної частини «Ціна волі» (п'ятий номер альбому) є вірш «Ой, чого ти почорніло, зеленєє поле». В інших треках основної частини використані тексти поеми «Гайдамаки»: фрагменти з частин «Вступ», «Треті півні», «Червоний бенкет» та «Епілог» звучать у номерах «Вічне Сонце», «Кров», «Заграва 1768» та «Доля» відповідно. У якості епілогу до альбому «Drudkh» використано запис думи XVIII століття «Ой, зза гори, зза лиману вітер повіває» («Дума про Руйнування Січі»). Альбом є монолітним та витриманим в одному стилі; його об'єднуючим чинником та рушійною силою драматургії у першу чергу виступає злучений текст з поеми Т. Шевченка.

За концептуальними альбомами цього різновиду закріпилася назва рок-опера. Це жанрове визначення доречно при наявності театрального втілення циклу (та жанрових ознак опери). Натомість більшість з них існують як сюжетні цикли, позбавлені сценічної постановки, а партії усіх діючих осіб зазвичай виконуються вокалістом гурту. Це вказує на відношення подібних

³¹ Початок Національно-визвольної війни українського народу 1648—1658 рр.

творів скоріше до рок-кантат або рок-ораторій, якими є більшість концептуальних альбомів — зокрема, «*Tarkus*» гурту «*ELP*», «*The Court Of The Crimson King*» гурту «*King Crimson*», «*Selling England By The Pound*» гурту «*Genesis*» та багато інших.

Серед рок-музикантів, що зверталися до подібного виду концептуальних альбомів, одним із найбільш плідних композиторів є Роджер Уотерс, який, окрім концептуальних альбомів у межах гурту «*Pink Floyd*», написав ще чотири сольні концептуальні альбоми. Сольні твори циклічної форми Роджера Уотерса відрізняються за стильовою та жанровою приналежністю. Вокальний цикл «*The Pros And Cons Of Hitch hiking*» має чіткий сюжет та наскрізну будову і витриманий в одному стилі. «*Radio K.A.O.S.*» складається із завершених, замкнених за формою пісень, що являють собою твір номерної структури. Особливістю цього концептуального альбому є програма, написана автором і надрукована на обкладинці диска. «*Amused To Death*» не має програми, має номерну структуру, але деякі пісні з альбому об'єднуються по дві чи по три у своєрідні малі цикли; у циклі присутні лейттеми та лейтмотиви. У свою чергу, крайній альбом «*Ca Ira*» повністю виходить за межі рок-музики і є, скоріше, оперою академічної традиції, ніж рок-оперою.

До жанру рок-ораторії зверталися українські композитори Сергій Бедусенко та Юрій Дерський. Арт-рок-ораторія С. Бедусенка «*Дзвони*» (2011), в основу якої покладено текст однойменної поеми Пабло Неруди, написана для симфонічного оркестру, змішаного хору, рок-гурту та двох солістів. Ораторія складається з п'яти частин: «Розповідь Поета», «Набати всесвіту», «Початок», «Пісня Радості» та «Апофеоз». У творі переважає академічний стиль, рок-інструментарій використовується як виражальний засіб задля посилення експресивності. В середині «Пісні Радості» присутній джазовий фрагмент — імпровізація солістки у техніці скету.

Рок-ораторія для дикторів з хором Ю. Дерського та В. Зайцева (лібрето) «*1943. Чёрный Январь. Воскресение*» (2013) була написана з

нагоди 70-річчя молодіжного краснодонського підпілля «Молода гвардія». Ідейний поетичний пафос, музичне та сценічне втілення рок-ораторії витримане у стилістиці радянської епохи: учасниці хору співають із заплетеними косами та у строкатих сукнях, вокальні номери нагадують масові радянські пісні та музику радянських ВІА.

Український концептуальний твір *«Платний пляж на Стіксі»*, в основі якого лежить однойменна збірка зі ста верлібрів поета Віталія Бориспольця, задумувався як рок-опера, проте з певних причин на сьогоднішній день театральної постановки не відбулося. *«Платний Пляж на Стіксі»* вийшов у вигляді подвійного альбому одночасно з книгою О. Бориспольця у 2005 році. Музика твору написана композиторами Олександром Войтовичем та Віктором Майструком. Вокальні партії озвучили Олександр Войтович (Одвічний Боржник), Віктор Майструк (Господар Неба, Голос Розуму), Інеш (Голос Душі), Павло Пігура (Янгол), квартет «Galante Solo» (Тіні померлих). Також до проекту були долучені музиканти Тимур Полянський — фортепіано, клавішні інструменти, Юрій Пелех — лідируюча гітара, Сергій Супрун — бас-гітара, контрабас, Володимир Корпан — ударні інструменти, перкусія. Дві частини твору, що складаються з 10 і 15 треків відповідно, описують два світи: реальний (життя героя) та фантастичний (берег Стіксу та перехрестя континентів).

Попри відсутність театрального елемента, *«Платний пляж на Стіксі»* в аудіоформаті сприймається як цілісний та повноцінний твір, чому передовсім сприяє програма альбому, написана В. Бориспольцем: «Головним героєм є людина, що розтратила свою душу на миттєві радощі життя і в результаті втратила всіх своїх друзів, рідних і близьких. Він попадає на берег Стіксу, однак не може переправитися на іншу сторону у світ мертвих, тому що йому немає чим заплатити Харону. В результаті він попадає на перехрестя континентів, де повинен переосмислити своє життя» [232].

«Платний Пляж на Стіксі» є полістилістичним твором: в альбомі наявні елементи арт- і хард-року, джазу, електронної музики, готики, тощо. Майже у

кожному номері присутні елементи мелодекламації (як у середині вокального твору так і між номерами у якості епіграфу або підсумку-моралі).

У циклі присутні лейтмотиви голосу Розуму і Голосу Душі. Також має місце повторення у другій частині концептуального альбому матеріалу з першої. «Колись ти був оптимістом» (перший номер першої частини і другий номер другої) є точним повторенням. Пісню «Дотик твого погляду», що у першій частині виконував Голос Душі, у другій виконує Одвічний Боржник. Кантиленний твір «Люди» з другої частини музично повторює «Долю» з першої. Друга частина «Платного Пляжу на Стіксі» починається інструментальним номером, що виконує функцію інтродукції до фантастичної частини циклу. Кульмінацією твору є тринадцятий трек другого диску, у якому Одвічного Боржника лишають на Перехресті Континентів. Рефреном цього номеру є триразове дисонансне повторення Тінями померлих «Навіщо жив?! Навіщо жив?! Навіщо ти жив?!». За задумом В. Бориспольця, «Платний Пляж на Стіксі» має щасливий фінал: «головний герой усвідомлює і визнає свої помилки, і вмирає щасливим, одержавши прощення» [232]. Життєстверджуюча позитивна розв'язка виражається у фінальній масовій пісні («*Ми — люди, / І ми волиємо / За будь-яких обставин / Лишатися людьми*»), що йде після найкоротшого номеру циклу — чотиривіршу, що читає голос Душі у тиші: «*Не треба бути нетерплячим. / Спробуйте дослухати до решти / Шелест листя, гуркіт водоспаду, / Шум вітру, стукіт власного серця*». Епілогом «Платного Пляжу на Стіксі» слугує пісня Янгола «Дбаю про злагоду».

З розвитком саме музичного начала рок-музики виникло явище інструментального року, яке лягло в основу суто **інструментальних концептуальних альбомів**, своєрідних **рок-сюїт**. Кожен альбом мав свою тему: наприклад, «*Days Of Future Passed*» («Дні майбутнього минули») гурту «Moody Blues» прослідковує день «звичайної людини»³², від зорі до ночі.

³² В анотації до альбому сказано: «Тут, де змішані емоції і креативність, де поезія, біт-група і симфонічний оркестр додають один одному натхнення, *Moody's* вирішили написати картину дня звичайної людини, яка нічого не бере від ностальгії про минуле і нічого не додає до можливостей майбутнього».

Композиції так і називаються: «Початок дня», «Зоря», «Ранок», «Обідня перерва», «Після обіду», «Вечір», «Ніч». В. Сиров, проаналізувавши цей твір, вважає, що «музиканти стояли на порозі відкриття принципово нової циклічної форми, де симфонізація виступає елементом музичної драматургії наскрізного типу» [296, 45]. Цікавим прикладом рок-сюїти є альбом гурту «Yes» «*Six Wives Of Henry VIII*», що складається з шести інструментальних композицій, кожна з яких є музичною характеристикою тієї чи іншої дружини короля та історії їх стосунків.

Інструментальним циклом, що складається всього з двох частин, кожна з яких займає цілу сторону платівки, є твір гурту «*Grateful Dead*» під назвою «*Live/Dead*» (що відповідає назвам композицій-сторін платівки — «Live» та «Dead»). Альбом є безперечною ілюстрацією еволюції інструментального року як такого: під час його прослуховування, на думку Т. Чередніченко, «слухач потрапляє у простір, де окремий інструмент здається деяким звуковим “стовпом”, що підтримує загальне звучання — акустичне, необмежене» [343, 158].

У 1970 році гурт «*Nice*» разом із симфонічним оркестром під керівництвом Джозефа Егера випустив платівку «*Five Bridges*» («П'ять мостів»), названу на честь дійсно п'яти мостів, які знаходилися у той час у місті Ньюкастл, що на ріці Тайн. Сюїта займала першу сторону платівки³³ і складалася з п'яти частин (відповідно до п'яти мостів).

До рок-сюїти українського зразка віднесемо альбом «*Пісні скорботи і самотності*» (2006) гурту «*Drudkh*». Музичний доробок колективу зазвичай витриманий у стилі паган-метал³⁴, а для вербальної складової використовуються вірші класичних українських поетів (Т. Шевченка, Л. Українки, О. Олеся та ін.). Натомість, альбом «Пісні скорботи і самотності» складається лише з інструментальних п'єс, позбавлених важкого

³³ На другу сторону платівки потрапили обробки музики П. Чайковського та Й.С. Баха у виконанні симфонічного оркестру Джозефа Егера та гурту «*Nice*».

³⁴ Паган-метал (або пейган метал, з англ. Pagan metal — язичницький метал) — напрям у музиці важкого металу, в якому спостерігається використання елементів язичництва (тематики, естетики, мелосу, тощо).

звучання. Тематичний матеріал більшості номерів альбому — переосмислені цитати з попередніх пісень гурту.

Альбом «Пісні скорботи і самотності» складається з семи композицій, насичених українським національним колоритом: «Захід сонця в Карпатах», «Сльози Богів», «Стародавній танець», «Чумацький шлях», «Чому буває сумне сонце», «Журавлі ніколи не повернуться сюди» та «Сивий степ». Замість електрогітар та ударних використовуються акустична гітара, домра, різноманітні українські народні духові інструменти та перкусія. Також в альбомі наявні елементи звуконаслідування: «Сльози Богів» починаються шумом дощу, а «Журавлі ніколи не повернуться сюди» — співом пташок. Більшість композицій мають стандартну для пісні три-чотирихвилинну тривалість та, не дивлячись на відсутність тексту — куплетно-варіаційну форму. Хронометраж номерів «Сльози Богів» і «Чумацький шлях» значно більший: біля восьми і десяти хвилин відповідно. Найдовші композиції — мінімалістично медитативні; «Сльози Богів» побудовані на висхідному мінорному тетраході (від першому ступеню), а в основу «Чумацького шляху» лягло оспівування третього ступеню.

Мелос творів альбому (особливо яскраво це виражається у «Журавлі ніколи не повернуться сюди») інтонаційно нагадує думу. С. Коротков, досліджуючи витoki джазу, проводить паралелі між першими блюзменами та кобзарями: «спочатку це була творчість людей, які перебувають на соціальному дні ... Їм потрібно було якось заробити на життя і вони ходили по селищах і селах Південних Штатів і виконували оповідально-іронічні пісні, у яких йшлося про нещастя і лиха негрів. Саме ці пісні і отримали назву “блюз”. Спочатку блюзи були суто вокальними, виконувалися найчастіше сліпими. Тут простежується аналогія з українськими кобзарями. Пісні ці несли великий соціальний заряд, часто розповідали про нещасливе кохання, про тяжке життя» [134, 13]. На наш погляд, українська рок-музика (особливо національно-визвольної тематики) теж має спільні риси з мистецтвом кобзарів.

Більшість інструментальної української рок-музики написано у стилі пост-рок. Серед найактивніших проектів — одноосібний «Krobak» з альбомом «The Diary Of The Missed One» (2007), «Sleeping Bear» з однойменною збіркою «Sleeping Bear» (2014) та «Parinae» (2015), «Vera Lingua» (альбоми 2013 і 2014 років — «Terra Movendi» та «Sounds of the Earth» відповідно) та «Revenko band» (зокрема зі збірками «Скульптор взгляда» та «Сердце красоты», виданими у 2009 та 2010 роках).

Зазвичай композиції інструментального року основані на варіативності. Інструментальні твори гурту «Rocher Beat» написані у куплетно-варіаційній формі. Відсутність літературної компоненти не заважає учасникам гурту писати композиції за моделями рок-пісень: у п'єсах колективу («Poet», «Herz», «Ocean» та інших) чітко прослідковується заспів, брідж і приспів. В сумі ці елементи формують куплет, який повторюється двічі (з невеликими видозмінами), після чого йде кода (частіше — у вигляді віртуозного соло гітари імпровізаційного характеру) та періоди, які відіграють роль бріджу та приспіву. Деякі довготривалі інструментальні твори гурту «Drudkh» написані за принципом оркестрових варіацій: композиція складається з багаторазового точного повторення речення, проведеного різними інструментами або різними тембрами одного й того самого електроінструменту. Можливості електрогітар, а особливо синтезаторів змінювати тембральне забарвлення дають змогу рок-гуртам звертатися до подібного жанру. Переважна більшість інструментальних п'єс на теренах рок-музики — варіації імпровізаційного характеру (за допомогою елементів підголоскової поліфонії, додавання мелізматики, тощо) на одну або кілька тем.

Зауважимо, що попри використання елементів музики академічної традиції (циклічність, оркестрові варіації) та джазу (імпровізаційність), естетично інструментальний рок наслідує народну музику. Варіативне повторення, притаманне як вокальному, так і інструментальному фольклору, у рок-мистецтві носить медитативний характер. Інструментальні рок-варіації не мають ознак європейської динаміки, а їх імпровізаційність є не

утворюючим елементом (як у джазі), а лише органічним наслідком багаторазового повторення. Таким чином музиканти вводять слухача у відповідний емоційний стан, що є однією з головних задач рок-мистецтва.

Розвиток рок-музики призвів до логічного апогею, впритул підійшовши до сонатної форми та сонатно-симфонічного циклу. Мова йде не про експерименти «гри з жанрами», де рок-музиканти свідомо намагалися писати твори циклічної форми. Йдеться про інтуїтивне знаходження принципів найскладнішої музики академічної традиції.

Двадцятитрьоххвилинна композиція «Atom Heart Of Mother» з однойменного альбому гурту «Pink Floyd», яка відкриває альбом і займає за часом рівно його половину, була написана Девідом Гілмором у 1969 році і мала назву «Untitled Epic». Вперше була виконана 18 січня 1970 року у Croydon Town Hall під назвою «The Amazing Pudding».

Надалі для вдосконалення цієї композиції музиканти покликали Рона Гісіна, який переоркестрував її, використавши віолончель, десять мідних духових інструментів та хор. Назву було змінено у лютому 1970 на випадкову «Atom Heart Of Mother», запозичену із заголовку газети. Слід зазначити, що саме завдяки «Atom Heart Of mother» та оркестровці Рона Гісіна «Pink Floyd» стали першим та єдиним рок-гуртом, що виступав коли-небудь на фестивалі академічної музики у Монтре.

У джерелах журналістського нахилу «Atom Heart Of Mother» визначається як сюїта; більше того, музиканти гурту, які одночасно є авторами цього твору, чітко ділять його на шість частин, даючи назву кожному фрагментові: рішуча та урочиста «Father's Shout», зіграна групою мідних духових інструментів; лірична кантиленна «Breast Milky»; «Mother Fore», у якій присутні фрагменти двох попередніх частин, проте на цей раз замість інструментів використаний хор; джазова «Funky Dunk» імпровізаційного характеру, що поступово переходить у мелодекламацію; експериментальна електронна «Mind Your Throats, Please», побудована на звуконаслідуванні урбаністичних звуків та «Reemergence», що є динамічною

репризою перших двох частин. Такий механічний поділ на перший погляд має місце бути, проте розглянемо твір детальніше.

«Atom Heart Of Mother» починається з урочистої теми розповідного характеру, яка доручена групі мідних духових. Характерними ознаками теми є пунктирний ритм та рух мелодії по тризвукам. Перед безпосереднім проведенням теми їй передує вступ. Частина твору на основі цієї теми («Father's Shout») складається з двох періодів, після кожного з'являється тема, основана на фрагменті хроматичної гами від III до V ступенів, яка не виражає самостійної закінченої думки.

Частина «Breast Milky» — два періоди на основі нової теми, яка незважаючи на ту саму тональність та переважання пунктирного ритму, контрастна їй за емоційним наповненням та характером, доручена віолончелі.

Третій період «Breast Milky» має ту саму гармонічну послідовність, що і два попередні, проте мелодія у ньому значно змінена, а точніше — спрощена: залишені лише половинні на сильних та відносно сильних долях.

Третя частина твору, якій автори дали назву «Mother Fore», написана для хору у супроводі гітари та ударних. У ній присутні мотиви попередніх двох частин (переважно — «Breast Milky»), які активно розробляються. Чоловічі голоси перегукуються з жіночими.

Наступні дві частини «Funky Dunk» та «Mind Your Throats, Please» є окремими опусами, що відповідно відносяться до джазового напрямку та напрямку електронної музики. Між ними проходить тема «Father's Shout».

«Remergence» є варійованим повторенням перших двох частин.

Проаналізувавши твір, можна дійти висновку, що йому притаманні риси сонатності. «Father's Shout» та «Breast Milky» сприймається як експозиція: наявні головна та побічна партії (головні теми «Father's Shout» та «Breast Milky»), які хоч і позбавлені тонального контрасту, який є головною ознакою, проте контрастні за характером — рішуча та вольова головна партія, та лірична побічна. Крім того, у партії, яку ми прийняли за побічну, наявне відхилення з *e-moll* у *gis-moll* та *Es-dur* — отже, хоча головна

тональність побічної партії співпадає з тональністю головної, ілюзія тонального контрасту досягається відхиленнями у побічній партії. Також присутні, хоча й погано розвинені, тема вступу, сполучна партія (яка проходить не тільки між головною і побічною, але й між двома проведеннями головної) та заключна (на основі побічної).

Три наступні частини, названі відповідно «Mother Fore», «Funky Dunk» та «Mind Your Throats, Please» сприймаються як розробка з двома епізодами: у «Mother Fore» розроблюється головним чином побічна партія, проте деінде присутні мотиви головної, які частіше доручені чоловічим голосам. «Funky Dunk» та «Mind Your Throats, Please» — епізоди, які знаходяться всередині розробки, бо мотиви головної партії з'являються та розроблюються між ними та після них. Репризою у свою чергу слугує «Reemergence».

Звичайно, не можна повною мірою віднести твір «*Atom Heart Of Mother*» до сонатної форми, проте наявні риси сонатності вказують на неабиякий розвиток саме музичного начала у творчості «Pink Floyd» та в арт-рок-музиці в цілому, адже сонатна форма є найвищою формою музичного розвитку. Ділення твору на окремі частини (про що свідчать назви всередині «*Atom Heart Of Mother*»), а також однакова тональність партій, які можуть відігравати роль головної та побічної — ознаки, що вказують на неусвідомлення музикантами (одночасно і авторами) причетності даного твору до сонатної форми. Отже, її поява — цілком закономірне явище для будь-якого музичного напрямку, який досяг певного рівня, і це безперечний аргумент якісного розвитку рок-музики.

Українська рок-музика має свої приклади тяжіння до циклічної форми, зокрема, концептуальний альбом «*Werewolf*» гурту «*Esthetic Education*». Проте серед вітчизняних рок-груп титул «майстрів поєднання на перший погляд непок'єднуваного» [46] по праву можна віддати учасникам колективу «*AtmAsfera*», що виник у 2003 році. Крім стандартних для рок-музики клавішних, гітар і барабанів, музиканти використовують духові інструменти, характерні для музики академічної традиції (флейта, саксофон), а також

музичні інструменти, що належать різним національним культурам (мандоліна і дарбука на постійній основі, а також безліч екзотичних інструментів, що звучать у окремих композиціях). Характерною особливістю групи і навмисним показником практики злиття елементів різних культур у їхній творчості є мовна палітра пісень: крім стандартних української та англійської, автори використовують санскрит.

Основну творчість групи «AtmAsfera» на сьогоднішній день презентовано чотирма альбомами: «Знайти», «Forgotten love», «Integro» і «Internal». Перші дві збірки датовані 2006 роком випуску: накопичений музичний матеріал розділений в них за стильовою ознакою. На диску «Знайти» записані україномовні пісні з дещо наївним звучанням (місцями навіть з дієслівними римами), яке в цілому характерно для української альтернативної сцени. У свою чергу альбом «Forgotten Love» складається з експериментальних композицій медитативного характеру, з яскраво вираженим впливом староіндійської культури: всі пісні, крім однойменної з назвою альбому (українська та англійська варіанти текстів), написані на санскриті.

Наступний альбом «AtmAsfera» видає в 2011 році. Його назва «Integro» з іспанської перекладається як «об'єднання», що повністю характеризує наповнення диска. З упевненістю можна сказати, що саме в даній роботі викристалізовується стиль групи; в альбомі присутня якась логіка, концепція, об'єднуючий початок, що підтверджують і самі музиканти, наголошуючи: «альбом “Integro” — це цілісність ... а його ідейний призначення — символізувати гармонію внутрішнього і зовнішнього» [46]. «Integro», що складається з дев'яти композицій (не враховуючи трьох останніх записів — «урізаних» радіоверсією), різних за формою та стилем, в той же час сприймається цілісним твором, завдяки драматургічно продуманому порядку його частин. Починається альбом з медитативного вступу та закінчується життєствердною, легкою за настроєм піснею «Namaste» (єдина неукраїномовна назва в альбомі), мелодія якої, якщо абстрагуватися від

тексту на санскриті і «фірмового» звучання групи, цілком могла б лягти в основу поп-пісні. Третя, четверта і п'ята композиції («Інший світ», «Шепіт» і «Квітка и вітер» відповідно), що є основою першої половини збірника, близькі за стилем до попереднього альбому групи «Forgotten Love».

Абсолютно новими, не схожими на попередню творчість «AtmAsfera», виявилися друга, шоста і сьома композиції («Нескінченна історія», «Козак» і «Гуцул»). Інтерес музикантів до українського етнічного мелосу відобразили твори «Нескінченна історія» і «Гуцул», написані на ритмоінтонаційній основі коломийок, «Козак» — інструментальна п'єса, варіації на українську народну пісню «Їхав козак за Дунай». За стилем вони нагадують творчість гурту «ДахаБраха». Вельми нестандартної для попереднього звучання групи виявилася передостання пісня «Кожен крок» — англomовна балада, характерна для західної масової музики. Крім усього іншого, важливо сказати і про хронометражі окремих творів «Integro»: «Шепіт» і «Кожен крок» звучать понад вісім хвилин.

Тенденції «Integro» переважно збереглися і в альбомі під назвою «Internal» («Внутрішній»), випущеному у 2012 році. На новому диску також присутні вступ і заключна життєстверджуюча пісня «Fly Away» (дещо наївно-легковажного характеру, особливо якщо розглядати її в контексті альбому). Крім традиційної для раннього стилю групи композиції медитативного характеру «Voice of the Wind», текст якої написаний на санскриті, творча спадщина колективу поповнилося новими англomовними рок-баладами «Where Should I Go» і «Almost» (обидві хронологічно значно перевищують трихвилинний радіоформат — звучать 8.25 і 9.24 відповідно) і містичними композиціями на основі української автентичної музики («Bala» і «Lonely Night»).

Тим не менш, на наш погляд, центральне місце в альбомі «Internal» займають чотири композиції (з шостої по дев'яту), об'єднані назвою «*Tetralogy Apocalypse*», яке безперечно є алюзією на так звану «Трилогію Апокаліпсису» режисера Джона Карпентера (до якої увійшли фільми

«Щось», «Князь тьми» і «У паці божевілля»). У даному циклі не описуються жахи кінця світу, притаманні кінострічкам; навпаки, дається оптимістична версія, підсумок якої — не тотальне руйнування, а відродження, перехід на «новий рівень». Звернемо увагу: видання «Internal» датовано 2012 роком — цілком реально, «Тетралогія Апокаліпсису» була написана під впливом загальних очікувань, «кінця світу» та «переходу в Еру Водолія». Недарма альбом пронизаний оспівуванням і закликком Говінди (одне з імен Крішни, що розшифровується як "захисник землі") і Чайтан'ї (особливу втілення Крішни і Радхі в одній особі).

Тетралогія складається з композицій «War» («Війна»), «Inside» («Всередині»), «Inspiration» («Натхнення») і «Life» («Життя»). Перша частина циклу — інструментальна (з флейтою в якості сольного інструмента). «War» починається з барабанного дробу, за якою слідує кантиленна тема, побудована на оспівуванні; тривожності їй додає струнний акомпанемент у вигляді акордів на слабку долю. Після другого проведення тему обривають ударні, що імітують скачку коней тембрально і ритмічно (чотири шістнадцяті і чверть); виникає нова мелодія з синкопованим ритмом і репетиціями. Перший номер тетралогії завершується восьмитактовою гамоподібною мелодією.

«Inside» контрастна по відношенню до «War»: друга частина тетралогії — медитативна музика імпрровізаційного характеру. На цей раз солуючим інструментом виступає саксофон, що в контексті акомпануючого інструментарію і специфічних інтонацій за звучанням нагадує якийсь автентичний східний духовий інструмент.

Третя частина тетралогії, що має назву «Inspiration», являє собою мінімалістичну композицію, щось на зразок мантри на санскриті, повторюваної десять разів і зверненої до божества Чайтані. «Inspiration» створює атмосферу умиротворення і релаксу.

«Life», заключний номер циклу, відрізняється динамічністю, деякою «метушнею» і «жвавістю», «об'ємністю» завдяки дрібним тривалостям, що

граються на *non legato* і *staccato*, репетиціям, репризам, секвенціям, поліфонії з поступовим нашаруванням голосів, підголосків і перегуків, особливій техніці вокального шепоту, що імітує відлуння. Один із голосів, озвучений саксофоном, мелодично дублює мантру з попереднього номера. В останніх чотирьох тактах всі голоси зливаються, утворюючи «гармонічне багатоголосся».

Цілком очевидно, що за формою «Тетралогія Апокаліпсису» ніяким чином не пов'язана з академічною музикою. З іншого боку, розглядаючи кожен частину циклу з її ідейної, змістовної сторони, знаходимо щось спільне з концепцією М. Арановського про сонатно-симфонічний цикл як про чотири сутності людини [13]. Активна і, незважаючи на невеликий хронометраж (3.37), інформативна «War» за змістом відповідає *homo agens*. Більше того, перша частина тетралогії має подобу експозиції сонатної форми: у ній присутні дві контрастні за характером теми (зрозуміло, без тонального контрасту), які умовно можуть відігравати роль головної та побічної партій, а також репетитивний фрагмент між ними і гамоподібне закінчення, що виконують (умовно) функції сполучної та заключної партій відповідно. У свою чергу, філософсько-імпровізаційна композиція «Inside» відповідає за змістом *homo sapiens* (за М. Арановським — друга частина циклу), мантра «Inspiration» — *homo ludens* (за умови, що еротичну любов коректно зараховувати до аспектів ігрової діяльності людини), а строкату і «багат шарову» «Life» — до *homo communis* (фінал циклу).

Музиканти групи «AtmAsfera», експериментуючи із з'єднанням музики різних пластів, стилів і традицій, інтуїтивно впритул підійшли до драматургії сонатно-симфонічного циклу, що в черговий раз доводить наявність якихось загальних закономірностей розвитку музики, незважаючи на її географічні та часові характеристики та стильові відмінності.

Концептуальними альбомами, створеними у середовищі арт-року, надалі зацікавилися представники хеві-металу, хард-року та навіть поп-музики. Подолання форми трьох-хвилинної пісні (навіть за допомогою

простого об'єднання цих пісень у цикл) — безперечна ознака розвитку масових жанрів та рок-музики зокрема. Концептуальні альбоми (як і явище арт-року в цілому) — вдалий приклад звернення рок-культури до класичних надбань. Рок-твори циклічної форми сюїтного та ораторіального типу дали змогу збільшити важливість музичного аспекту рок-музики, адже саме у циклічній формі музичній думці «є де розвернутися».

Висновки до розділу 2

Рок-музика, що має синтетичну природу і є складовою явища «третього пласту», пройшовши етап рок-н-ролу, стала якісно розвиватися за рахунок всотування у себе культурних надбань музики академічної традиції та фольклору. Інтегративні процеси йшли за рахунок обробок, цитування та використання інструментів музики інших пластів. Це призвело до появи великої кількості стильових течій року, основними з яких є фолк-рок, психоделічний рок, бароко-рок, арт-рок та пост-рок. Спираючись на основні характеристики цих течій, виявлені у процесі аналізу творів, знаходимо в окремих течіях року елементи неофольклоризму (фолк-рок, World Music) та неокласицизму (бароко-рок), а у рок-музиці та рок-мистецтві в цілому (особливо у таких його проявах як арт-рок і пост-рок) — ознаки полістилістики.

Синтетичні стильові течії сприяли розвитку жанрового різноманіття рок-музики. Завдяки залученню елементів класичної музики та загального якісного оновлення рок-мистецтва, рок-твори вийшли за рамки куплетної форми з трихвилинним хронометражем. Циклічна форма у рок-музиці представлена так званими концептуальними альбомами. *Концептуальним* називається альбом, у якому всі представлені композиції об'єднані загальною ідеєю: музичною, композиційною, драматургічною, тощо. Усі композиції такого альбому є частинами однієї теми або історії, яка і є концепцією.

Концептуальний альбом є жанром вокально-інструментальної або інструментальної музики, який характеризується циклічною або контрастно-

складеною формою, цілісністю на основі спільної тематики, ідеї або сюжетної лінії та є продуктом звукозапису, отже пов'язаний з аудіо-носієм.

Концептуальні альбоми мають свої різновиди і потребують внутрішньої класифікації, головними критеріями якої обрано виконавський склад та принцип цілісності.

Беручи до уваги дану класифікацію, першим різновидом концептуальних альбомів визначено *вокальний цикл, частини якого об'єднані на основі спільної тематики або ідеї*. Українськими прикладами цього різновиду слугують альбоми «Werewolf» гурту «Esthetic Education», «Прямий Ефір» та «Науковий Атеїзм» гурту «Кімната Гретхен» та «Відчуженість» гурту «Drudkh». Інший тип концептуальних альбомів — *вокальний цикл, що має чітку сюжетну лінію*. Такі твори прийнято називати рок-операми, проте більшість з них не мають театрального сценічного втілення, а партії всіх персонажів (якщо їх кілька) співає одна людина. Отже, такі твори доречніше називати *рок-кантатами* або *рок-ораторіями*. До цього типу концептуальних альбомів відносимо альбом «Лебединий Шлях» гурту «Drudkh», «Платний пляж на Стіксі» О. Войновича/В. Майструка на вірші В. Бориспольця (що замислювався як рок-опера, але не має сценічної постановки), твори «Дзвони» С. Бедусенка на вірші П. Неруди та «1943. Чёрный Январь. Воскресение» Ю. Дерського–В. Зайцева, які від початку атрибутовані авторами як рок-сюїти.

З розвитком музичного начала рок-музики почали з'являтися суто інструментальні композиції, а згодом — інструментальні концептуальні альбоми, які є інструментальними циклами, об'єднаними певною програмою. Концептуальні альбоми такого типу доречно віднести до *рок-сюїт*. Українськими зразками рок-сюїт є «Пісні Скорботи і Самітності» гурту «Drudkh» та «Tetralogy Apocalypse» з альбому «Internal» гурту «AtmAsfera».

Отже, у процесі розвитку в рок-мистецтві постійно відбувалися інтегративні процеси. Темброві (залучення інструментів) та інтонаційні (обробки, цитування) пошуки «ззовні» року (тобто, на теренах академічної

музики та фольклору) призвели до стильового різноманіття рок-мистецтва. Своєї черги нові стильові течії стали запорукою розвитку нових жанрів рок-музики.

РОЗДІЛ 3

МІЖВИДОВІ ПРОЦЕСИ ЖАНРОУТВОРЕННЯ У РОК-МИСТЕЦТВІ

3.1. Рок-поезія у процесах жанрового оновлення рок-мистецтва

Характерною рисою рок-культури, попри на перший погляд нігілістичний її характер, є інтегрування досвіду інших культур та різних видів мистецтв. Звернення рок-музикантів до класики і фольклору, поезії та театру є запорукою як якісного оновлення року за рахунок подібного постійного підживлення, так і його існування взагалі.

Як синкретичне мистецьке явище, рок містить у собі три складові: музичну, літературну та візуально-театральну. Якщо у рок-н-ролі, як у первинній формі рок-мистецтва, всі вони є рівноправними, то в подальшому, з розвитком даного феномену, ті чи інші види мистецтва починали домінувати: рок-музиканти або зосереджувалися на шоу, або акцентувалися на поезії, або ж розвивали музичну компоненту (подекуди лишаючи тільки інструментальну музику).

У рок-н-ролі, що мав першочергово танцювальну функцію, великої уваги вербальній частині не приділялося: текст здебільшого складався з кількох простих фраз (часто еротичного змісту) та викриків-приспівів, які мали запам'ятатися слухачам за одне прослуховування пісні. Отже, про високу літературу не йшлося. Проте, у процесі становлення рок-мистецтва, у великій кількості країн рок став невід'ємною частиною протестних рухів різного характеру (починаючи від активізму хіпі) — не тільки завдяки специфічним ритмам і тембрам, що спонукають до діяльності, але й, у першу чергу, завдяки смислового навантаженню. Отже, текст для більшості стильових відгалужень року є дуже важливою складовою рок-твору.

Специфіка поетичної компоненти рок-мистецтва залежить не лише від того чи іншого рок-стилю, який диктує потреби віршу, але й від національних

ознак або мовних особливостей твору. Наприклад, англomовні поети ще на початку ХХ століття у своїй більшості відмовилися від силабо-тоніки через неможливість зміни порядку слів у реченні (звідси — значно обмежені версифікаційні можливості), надаючи перевагу верлібру. Саме тому у англomовних рок-текстів є кілька шляхів розвитку. Соціальні або розважальні за змістом тексти переважно достатньо прості і складаються із заспівів розповідного характеру та коротких фраз-лозунгів (що легко запам'ятовуються) у приспіві. Яскравими прикладами можуть слугувати «Rain Fall Dawn» гурту «The Rolling Stones», «Smoke On The Water» гурту «Deep Purple» або «We Will Rock You» гурту «Queen».

Своєрідним для англomовного року є так званий прийом «переліку», який, з одного боку, спрощує написання тексту, а з іншого — додає йому оригінальності та, що важливо для пісні, — додаткового сонорного ефекту. Вважається, що майстерніше за усіх рок-музикантів цією технікою володіє колишній учасник гурту «Pink Floyd» Роджер Уотерс, який активно використовує тексти-списки, тексти-переліки у своїх творах. Згадаємо двоххвилинну пісню «Eclipse», текст якої складається з двадцяти двох коротких рядків; перші двадцять починаються фразою «*All that you ...*» («*Все, що ти...*») і закінчуються двадцятьма різними дієсловами. Останні ж два рядки резюмують: «*And everything under the sun is in tune but the sun is eclipsed by the moon*» («*І все під сонцем налагоджено, але сонце затемняє місяць*»).

Отже, у рок-музиці США та Великобританії текст має велике значення, але частіше домінує все ж таки музична складова (чого не можна сказати про мистецтво радянського року). Нинішній російський рок позбавлений важкого (так званого фірмового рокового) звучання та тембральних експериментів, що зумовлено кількома причинами. По-перше, російський рок є прямим продовженням бардівської традиції, де акцент падає саме на вірші, а музичний супровід лише спрощує їх сприйняття. По-друге, велика кількість радянських рок-гуртів, щоб не ризикувати своїм існуванням, називали себе вокально-інструментальними ансамблями (ВІА) і мали звучати «пристойно».

По-третє, відносна м'якість звучання зумовлена причинами технічного характеру — неможливістю радянських музикантів придбати потрібні електронні інструменти та (у першу чергу) звукопідсилююче обладнання належної якості до них. До того ж, рок у СРСР носив протестний характер, а отже, важливість тексту домінувала над музикою.

Видання збірок текстів пісень того або іншого гурту чи рок-музиканта на сьогодні є достатньо розповсюдженим явищем. Серед вчених роком у Росії більше всього займаються літературознавці, які вільно користуються поняттям «рок-поезія». Регулярно (з 1998 року) виходить збірник наукових праць «Рок-поезія: текст і контекст».

Український рок, що був започаткований як складова радянського року, має однакову генезу з російським роком. Отже, українські рок-музиканти теж надають великого значення літературній складовій. Проте, український рок від самого початку тяжів до національних рис та історичних тем. Саме тому, попри велику кількість якісних оригінальних текстів, учасники українських рок-гуртів часто використовують у своїй творчості поетичний доробок вітчизняних класиків та сучасників.

3.1.1. Українська поезія у творчості рок-музикантів. Існує розповсюджена думка про те, що рок-музиканти за поведінкою лишаються підлітками, саме тому рок-культуру вважають молодіжною і приписують їй нігілістичний характер. Враховуючи цей факт, великий попит на використання вітчизняними рокерами у своїх піснях віршів найхрестоматійнішого, на перший погляд, українського поета Тараса Шевченка, здається напрочуд дивним. Проте у рок-виконанні поезії Кобзаря звучать актуально і сучасно, перестаючи бути «обов'язковою шкільною програмою».

Вірші Тараса Шевченка стали текстами для пісень «Садок вишневий» гурту «Мертвий півень», «Танго» («Якби мені черевики») гурту «Куку Шанель», «Гомоніла Україна» гурту «Гамалія», «Гайдамацька» гурту «Kozak System», «Мені однаково» гурту «Скрябін», «Ой, у горі Роман цвіте» Тараса

Чубая та гурту «Нічлава», «Вигострю товариша» гурту «Тричі», «Шевченка» («Не так тії вороги») гурту «ТаРута», «Тече вода» гурту «Mad Heads XL», «Думка» гурту «Фата Моргана», «Калина» гурту «Транс Формер», «Тополя» гурту «Хочу ще!», «Гайдамаки» гурту «Холодний яр», «Думи мої, думи мої» гурту «Bandurband» та багатьох інших.

Найбільшої популярності серед рок-музикантів набув вірш «Заповіт». Власну інтерпретацію музичного втілення поезії мають такі гурти, як «Мертвий Півень», «Сад», «Тарасова Ніч», «Сучасний Ворон», «Salvia», «Merva» та «ПікUp». Всі пісні самобутні та різні за стильовим рішенням: наприклад, якщо «Заповіт» гурту «Merva» звучить енергійно, із закликом, то однойменний твір «Мертвого Півня» навіює заспокоєння.

Зазначимо, що окрім «Заповіту», гурт «Сад» має у своєму репертуарі цілу музичну програму (більше двадцяти пісень) на вірші Т. Г. Шевченка. Соліст гурту Сергій Решетник вважає, що «Кобзар» — вірші для співу: на його думку, «Шевченко й назвав так книгу, щоб співати, а не тільки їх читати» [141]. Проте, найбільший внесок, на наш погляд, в осучаснення та переосмислення творчості Шевченка зробив гурт «Кому Вниз».

Сформований у 1988 році, цей колектив є, безперечно, яскравим і самобутнім представником українського рок-мистецтва часів перебудови. Творчий доробок музикантів, починаючи від часів заснування колективу і до сьогодні, відрізняється цілковитою серйозністю та складністю змістового навантаження, порівнюючи з більшістю тогочасних і сучасних українських рок-гуртів (українська рок-музика, порівняно з рок-музикою інших країн, здебільшого вирізняється відносною м'якістю, зумовленою передусім фонетичними особливостями мови і певною мірою — ментальністю).

Учасники гурту «Кому Вниз» надають великого значення поетичній складовій пісень, тому окрім текстів власного авторства (зокрема, вокаліста та лідера гурту Андрія Середи), колектив має у своєму репертуарі пісні, написані на тексти класиків української поезії — приміром, «Ельдорадо» Володимира Самійленка, «Ви покинули» та «Ворони» Олександра Олеся.

Музиканти не оминули увагою поетичної творчості Тараса Шевченка: «Кому Вниз» має п'ять пісень, написаних на його вірші. «Микита Швачка», «Суботів», «Розрита могила» та «До Основ'яненка» увійшли до першого альбому, випущеного у 1990 році (назва альбому збігається з назвою колективу). У свою чергу, п'ята пісня «Не нарікаю я на Бога» вперше з'явилася у наступному офіційному альбомі «In Kastus» (1996), у якому, між іншим, чотири попередні пісні були продубльовані.

Поетичні тексти Шевченка, обрані музикантами, відповідають стилістиці та ідейному спрямуванню гурту. Чотири з п'яти віршів відносяться до громадянської лірики поета; у них йде мова про історичні події, пов'язані з визвольною боротьбою України. Лише пісня «Не нарікаю я на Бога», що написана пізніше інших, в основі має вірш філософсько-молитовного змісту, яким зумовлений ліричний характер музики, загалом не властивий для творчого доробку «Кому Вниз». Не дивлячись на традиційні для гурту (як і для рок-музики в цілому) речитативні інтонації, наслідування українській народній пісні та часто використовуваний драматургічний засіб інтродукції, що надає твору яскравих ознак епічності, пісня «Не нарікаю я на Бога» відрізняється від інших пісень гурту позірною простою гармонією (майже весь твір побудований на плагальному звороті) та відсутністю бурхливої динаміки. Лірично-задумливої м'якості додає також арпеджований бандурний акомпанемент.

«Розрита могила» також починається з зачину-інтродукції, на цей раз а сарелла; стилістично композиція також нагадує ліричну народну пісню. Але вже після першого куплету на словах «Ой, Богдане, нерозумний син» удаваний спокій руйнують жорсткі гітарні рифи класичного хеві-металу, які визначають настрій другого куплету — зтяжної кульмінації твору. Між тим, невеличкий третій куплет, що виступає у ролі коди, дублює фактуру та інструментарій першого куплету. За формою і драматургією на «Розриту могилу» дещо схожа пісня «До Основ'яненка» (за винятком ліричних відступів): епічний вступ (на цей раз інструментальний), речитативно-

народна інтонація мелодії у поєднанні з рок-тембром електрогітари визначають характер твору.

Дещо складнішими й музично насиченими є пісні «Микита Швачка» та «Суботів», у яких є певні ознаки арт-року. У пісні «Микита Швачка», попри історичний серйозний зміст, наявні ритмічні та мелодичні запозичення коломийки, що, як не дивно, додають пісні бойового характеру. Інтонаційна еkleктика твору посилюється інструментальною кодою: мелодія, схожа на військову похідну пісню радянської доби, поступово переходить у гітарну рок-імпровізацію.

Найпопулярнішою та найчастіше виконуваною піснею на вірші Тараса Шевченка у творчому доробку гурту «Кому Вниз» є пісня «Суботів»³⁵. Її гармонія насичена співставленнями тональностей далекого ступеню спорідненості; речитативний заспів з чітким ритмічним малюнком, що дублює ритм поезії, різко контрастує з експресивним приспівом, у якому музичні фрази не співпадають з рядками вірша. Окрім цього, контраст присутній у вокальному виконанні (спокійний у заспіві та сильно емоційний у приспіві), що певною мірою зумовлено регістровою різницею — речитативний заспів написаний у зручній для Андрія Середи теситурі, у той час як приспів співається на сексту та на октаву вище. Незвичною є і пропорційна різниця заспіву та приспіву (приспів у два рази довший за заспів, у той час, як зазвичай приспів навпаки — коротший): для заспівів використані вісім рядків вірша, а для приспіву — шістнадцять у першому куплеті і дванадцять (за рахунок триразового повторення фрази «і помоляться на волі невольнії діти» — шістнадцять) у другому.

Окрім Тараса Шевченка, увагу рокерів (хоча і меншу) привертають інші поети-класики. Так, наприклад, з 2012 року у Нагуєвичах на Львівщині (рідне село Івана Франка) щоліта проводиться мистецький фестиваль «Франко фест», обов'язковою умовою участі у якому є виконання пісні на вірші Івана

³⁵ Значимо, що «Суботів» — єдина пісня, вірш до якої був використаний з купюрами: частина вірша від рядка «на тій самій, що з тобою ляха задавила» до «байстрюки Єкатерины сараною сіли» до тексту пісні не увійшла.

Франка. Організатори заходу, таким чином, спонукають рокерів до популяризації творчості поета. Звичайно, деякі зразки такого «добровільно-примусового репертуару» є відверто кон'юнктурними і не несуть художньої цінності, проте для більшості музикантів це корисний експеримент, результат якого потрапляє до постійного репертуару колективу. Такими повноцінними цілісними творами є пісня Олега Скрипки «Твої очі як те море», «Гей, січ іде» гурту «Кому вниз» і, безперечно — пісня «Човен» гурту «Один в каное».

Щодо творчості Лесі Українки, перенесеної у рок-площину, то окрім очікуваних ліричних мелодійних пісень, що виконує гурт «Королівські зайці» («Аби я», «Голубка», «В себе на вежі»), тут наявні хард-рокові композиції від гуртів «Decorum» («Весна»), «Millenium Day» та «Идverdum» («Contra Spem Spero»). Тендітна на перший погляд жіноча поезія досить органічно поєднується зі скрім-вокалом.

Доробок поетів ХХ століття так само є об'єктом запозичення віршів для написання рок-пісень. Поезію Максима Рильського можна почути у піснях гуртів «КУля» («Живі»), «Чиста криниця» («Олтар нації») та «Мертвий Півень» («Ластівки»). Вірші Павла Тичини виконуються «Мертвим Півнем» та «Мар'яною Клочко» («Панно Інно»), Марією Бурмакою («Пам'яті тридцяти»), Антіном Мухарським (перероблені «Каменярі») та багатьма іншими рок-музикантами. Особливу увагу отримав вірш «Арфами», на перший погляд занадто складний і незручний для перекладення на музику через форму верлібра. Проте саме ця поезія лягла в основу однойменних пісень «ГИЧ Оркестра» та «Оркестру Янки Козир».

Великої популярності серед українських рок-гуртів набула творчість поета Богдана-Ігоря Антонича. Стати піснями удостоїлися такі вірші, як «Тюльпани два» («КУля»), «Літак» («Zapaska»), «Пісня про незнищеність матерії» («Татхагата»), «Ідеал» («Оркестр Янки Козир»), «Вийди з кімнати» («Voychushyn»), «Весна» (Тарас Чубай), «О, музо» («Анебо»), «Назавжди» («Мертвий Півень») та багато інших.

Звичайно, що рок-музиканти не оминули увагою поезії Василя Симоненка. Гурт «Трутні» має у репертуарі пісню на вірш «Задивляюсь у твої зіниці», «Oscar IX» виконують «Компаньонку», «Контрабас» озвучив «Як хороше радіти без прикрас», «Время увечий» виконують «Кати мого народу» у стилі важкого металу. Найбільш відомі вірші поета мають кілька інтерпретацій. «Лебеді материнства» співають як «Біла вежа», так і «Bandurband», «Ти знаєш, що ти людина» виконувалися ВІА «Смерічка» та «Своєрідне».

Велика кількість віршів Ліни Костенко стала текстами пісень. Проте, здебільшого це романси. Виключенням є рок-твори «Крила» гурту «Паперовий змій» та «Доборолися» Марини Тимофійчук.

Нерідко в українських рок-творах звучить поезія сучасників. Яскравими прикладами слугує творчість Олександра Ірванця («Мова», «Час», «Прощальний романс» і «Мій хрест» відповідно гуртів «Вертеп», «КУля», «Місько Барбара» і «Мертвий Півень») та Марії Матіос («Румунка» гурту «Вертеп» та «Глухий кут» у виконанні А.В. Фараона).

Отже, спостерігаємо зацікавленість рок-митців вітчизняною поезією (як класичною, так і сучасною), залучення її у ролі текстів до своїх пісень і, таким чином, переосмислення й осучаснення (у випадку з використанням класики). Безперечно, тематичні фестивалі та проекти, присвячені як конкретним поетам, так і поезії взагалі, сприяють збільшенню кількості рок-творів на авторські поезії, проте це явище є цілком органічним.

3.1.2. Мелодекламація як феномен рок-мистецтва. Синтез музичного мистецтва і літератури є природнім явищем для культури будь-якої доби та національності — не випадково пісня, як найпростіший, найдавніший і найпоширеніший літературно-музичний жанр, має саме таку синкретичну природу й постає передвісником усіх вокальних жанрів. Проте «співпраця» літератури та музики не обмежується появою романсів, опер і ораторій. Музичність (сонорність, ритмічність, тощо) є першочерговою ознакою поезії, яка відрізняє її від прозової літератури: “Гомер відточував свої гекзаметри,

не піклуючись ні про що, окрім голосних звуків і приголосних, цезур і спондеїв, і до них пристосовував зміст” [57]. Тому інструментальний (іноді — вокальний) супровід декламації поезії (рідше — прози) відомий ще з часів Античності. У XVIII столітті в Європі викристалізовується окремий музично-театральний жанр мелодрами, у якому «монологи і діалоги дійових осіб супроводжуються музикою, яка перемежується з декламацією, а іноді виконується одночасно з вимовлянням тексту» [290]. Одним з батьків цього жанру вважається Ж. Ж. Руссо, з його ліричними сценами «Пігмаліон» (у співпраці з композитором О. Куаньє), у яких письменник “відмовився від піднесеної декламації старого французького оперного мистецтва, ... прагнув до звільнення музики від оперних умовностей і вимагав її відповідності кожному душевному руху персонажів” [там само].

У добу Романтизму читання віршів під музику зійшло з театральної сцени і перетворилося на камерний жанр, що було зумовлене великим попитом та бурхливим розвитком публічних читань віршів, тобто декламації. Історія розвитку літературних виступів одразу пішла двома шляхами: авторські читання поезії та акторське виконання. У процесі розвитку до літературних читань додавалися елементи пластики, міміки і, звичайно, музики. Так у XIX столітті зароджується самостійний синтетичний жанр мелодекламації — «поєднання виразного вимовляння тексту і музики» [114, 34]. Яскравими прикладами тогочасної мелодекламації є «Прощання з Землею» Ф. Шуберта, «Ленора», «Печальний монах», «Сліпий співає» Ф. Ліста та ін.

На початку XX століття мелодекламація стала популярною у Росії. Починаючи з 1901 року, піаніст і композитор Є. Вільбушевич разом з актором М. Ходотовим виконують вірші «Погасло земное светило» О. Пушкіна, «В голубой далекой спальне» О. Блока та «Каменщик» В. Брюсова. Подібний тандем був у актора В. Максимова з композитором-піаністом Б. Бітовим, які використовували як поезію класиків, так і сучасних їм К. Бальмонта, А. Белого та І. Анненського. А. Аренський написав

мелодекламацію для читця з оркестром на «Вірші у прозі» І. Тургенєва; В. Ребіков, що тяжів до синтетичних видів мистецтв (мелопластика, меломіміка), визначив жанр свого мелодекламаційного твору «Балкон осеню» на вірші В. Звягінцевої як *мелопоеза*.

Зростання зацікавленості мелодекламацією у 1960-ті роки призвело до появи «Поеторії» Р. Щедріна на вірші А. Вознесенського — концерту для поета у супроводі жіночого голосу, змішаного хору і симфонічного оркестру. Р. Щедрін надав перевагу авторському виконанню над акторським, наголошуючи, що у даному творі “мається на увазі не просто декламація віршів, але їх відтворення голосом автора з належною йому оригінальною манерою читання, з урахуванням тембру його голосу” [300, 250].

Експерименти із залученням на перший погляд “чужорідних” для рок-мистецтва жанрів та форм почалися майже одразу після виникнення рок-музики як такої. Приміром, такі жанри, як рок-опера і концептуальний альбом (що зародився від інструментальних та вокальних циклів епохи Романтизму) виникають менш ніж за десятиліття після перших зразків рок-н-ролу.

На сьогоднішній день одним із запозичених роком феноменів, який дає йому змогу розвиватися, є мелодекламація — читання віршів під музику. Саме цей концертний жанр є максимально доречним для сучасного вітчизняного року: мелодекламація, з’явившись у театральному середовищі, розвиваючись як явище академічної традиції, має великі можливості для збагачення рок-мистецтва.

Також зазначимо, що у ХХ столітті читання віршів під музику активізувалося у періоди масового захоплення поезією як такою та її публічним виконанням — тобто на початку ХХ століття у середовищі поетів-футуристів та у 1960-ті роки, пов’язані з «шістдесятниками». Феномен масової зацікавленості поезією повною мірою віродився на перетині ХХ та ХХІ століть. Поетичні читання стали повноправним видом мистецьких заходів, охоплюючи дуже різну аудиторію: від «типових» читачів поезії,

яскраво виражених інтелектуалів — до «випадкових» слухачів, від молоді до людей поважного віку. Неабиякою строкатістю вирізняються і самі заходи: поети читають свої вірші звідусіль: від камерних аудиторій на кшталт музеїв, літературних кафе, книгарень, тощо, до сцен у великих приміщеннях або ж просто неба. Окрім масштабних суто поетичних фестивалів «Meridian Czernowitz» (Чернівці) та «Київські лаври» (Київ), лєвова частка програми віддається поезії на літературно-видавничих (таких як «Форум видавців» у Львові, «Книжковий арсенал» у Києві тощо) та великій кількості загальномистецьких фестивалів і проєктів.

Таким чином, на початку ХХІ століття в Україні явище читання віршів під музику відроджується, широко розповсюджується і якісно зростає у межах культури третього пласту, зокрема — у рок-культурі. З одного боку подібний синтез видається закономірним через відкриту і демократичну природу року: активне залучення мистецьких напрацювань “ззовні” є однією з головних його ознак. У той же час спостерігаємо руйнування синкретичного первня рок-мистецтва, у якому спочатку були відсутні розподіли на кшталт “композитор-поет” або ж “автор-виконавець”: автор (навіть якщо у його ролі поставала не одна особа, а колектив) був одночасно і творцем, і виконавцем твору.

Для читань під музику рок-музиканти, замість використання власного матеріалу, не лише звернулися до творчості професійних поетів, а й напряду почали з ними співпрацювати, що свідчить про прагнення високої якості мистецького доробку.

3.1.2. Літературно-музичні тандеми поетів та рок-музикантів (український контекст). На сьогоднішній день в Україні є чимало прикладів поетично-рокових тандемів, найяскравішими з яких, на нашу думку, є спільна творчість Юрія Андруховича і гурту “Karbido”, Сергія Жадана та гурту “Собаки у космосі”, Юрія Іздрика та проєкту “Drumтиатр”, Артема Полежаки з гуртом “Барабас”.

Український поет і письменник Юрій Андрухович, один із найяскравіших та найстарших представників сучасної української літератури, засновник літературного угруповання «Бу-Ба-Бу»³⁶, не раз брав участь у літературно-музичних проектах. Найпліднішими продуктами подібної співпраці стали альбоми «Андрухоїд» (у співавторстві з Миколаєм Тшаскою), «Пісні мертвого півня» та «Кримінальні сонети» (з гуртом «Мертвий Півень») і, безперечно, трилогія збірок «Самогон. Цинамон. Абсент» за участю гурту «Karbido».

Відомість творів поета серед широкої аудиторії сприяла зверненню рок-музикантів до його віршів та використанню їх у якості текстів пісень. Музиканти гурту «Плач Єремії» на вірші Юрія Андруховича написали пісню «Грифон», а Олександр Фразе-Фразенко — «Музей старожитностей». Але найбільшою кількістю пісень, написаних на вірші Андруховича, може похвалитися гурт «Мертвий Півень», музиканти якого нерідко використовують поезію як класичних, так і сучасних українських поетів. Врешті-решт, прихильність музикантів до поезії Андруховича призвела до прямої співпраці: у 2004 році поет робить виклик музикантам — видає збірку верлібрів під назвою «Пісні для Мертвого Півня», вміст якої начебто неможливо використати як основу для пісень. У 2006-му музиканти гурту відповіли на виклик виходом однойменного альбому, в якому представлені пісні, написані на вірші збірки (10 з 31). Подальша співпраця поета з музикантами викристалізувалася в альбом «Кримінальні сонети» (2008), у

³⁶ «Бурлеск-Балаган-Буфонада». Літературне (насамперед) угруповання, що складається з Ю. Андруховича (Патріарх), В. Неборака (Прокуратор) та О. Ірванця (Підскарбій). Літугрупування засноване 17 квітня 1985 р. у Львові. Період найактивнішої діяльності Бу-Ба-Бу (23 концертні поетичні вечори) припав на 1987–1991 рр. Апофеозом Бу-Ба-Бу став фестиваль «Вихід-92», коли головну фестивальну акцію склали чотири постановки (1—4.10.1992) поезоопери Бу-Ба-Бу «Крайслер Імперіал» (режисер С. Проскурня). У 1996р. друкований проект «Крайслер Імперіал» («Четвер-6») практично завершив «динамічний період» існування Бу-Ба-Бу. В 1995 р. у львівському видавництві «Каменярь» вийшла книга «Бу-Ба-Бу».

Літугрупування стало втіленням карнавального необароково-го мислення, притаманного метаісторичній карнавальній культурі людства. Соціальним фундаментом метаісторичного карнавалу в Україні став підсвідомий масовий синдром зламу, що супроводжував розпад імперії і викликав дві метапсихічні складові: суспільну депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на катаклізм системи. Творчість учасників Бу-Ба-Бу в межах самого літугрупування стала ситуативно-концептуальним мистецьким відгуком на суспільну рефлексію. Бу-Ба-Бу заснувало свою Академію.

якому п'ять віршів Юрія Андруховича звучать поперемінно у виконанні автора (без акомпанементу) та у вигляді пісні. Акцентуємо увагу на назвах творів: на відміну від довгих англомовних назв попередньої збірки у співавторстві, заголовки «Кримінальних сонетів» напрочуд місткі: «Азарт», «Постріл», «Життєпис», «Ніжність» та «Мафія».

Хоча виконання «Мертвого Півня» не завжди можна назвати стовідсотково вокальним, все ж таки, творчість гурту не виходить за рамки жанру пісні. Щодо музичної практики на мелодекламаційних теренах, то ще у 2003 році Юрій Андрухович мав такий досвід завдяки співпраці з польським джазовим саксофоністом Миколаєм Тшаскою у вигляді спільного альбому «Андрухоїд». Творчий тандем поета і музиканта почався з імпровізаційного концертного виконання віршу «Козак Ямайка». До запису «Андрухоїда», окрім Миколая Тшаски (альт-саксофон, бас-кларнет, гармоніка), долучилися Войцех Мазолевські (електричний бас, контрабас), Мачіо Моретті (ударні, дитяче піаніно і два гумових поросятка) та Зоська Голембьовска (флейта). Вищезгаданий «Козак Ямайка» став заключним твором збірки, до якої увійшли сім верлібрів з майбутніх «Пісень для мертвого півня» (те, що неможливо заспівати — можна продекламувати під музику?) та поетичний цикл «Індія», що складається з п'яти віршів. Музичне втілення «Андрухоїду» знаходиться у джазовій площині: від традиційного блюзу («The Glory To The Camels») до атональних експериментів з елементами звуконаслідування («Seven-eleven»).

У літературно-музичній мелодекламаційній площині Юрій Андрухович найбільше реалізувався (принаймні, на сьогоднішній день) у трьох альбомах (які у процесі спільної творчості музикантів та поета невимушено стали трилогією), завдяки тандему з музикантами польського експериментального гурту «Karbido». Першим мелодекламаційним циклом став «Самогон». Існують дві версії «Самогону»: польська, що вийшла у 2006 році у перекладі поета Богдана Задури, та українська (2008). Літературну основу збірки здебільшого складають вірші з «Пісень для Мертвого Півня» (треки 1-5, 7, 8),

а також «Козак Ямайка» та бонус-трек у вигляді старовинної української народної пісні «Зеленая ліщинонько».

Музично апробовані Миколаєм Тшаскою та «Мертвим Півнем» верлібри набувають нового звучання у синтезі з музикою гурту «Karbido», стильовий простір творчості якої містить у собі химерне поєднання джазу, року, етнічної та електронної музики. «Girl, you will be a woman soon» витримана у рок-стилістиці з великою кількістю електрогітарного спотвореного саунду; «The very best of tabloids» є повністю експериментальним твором як у музичному (початкова какофонія перетворюється на остинатну тему з атональним контрапунктом), так і у поетичному відношенні (весь вірш представляє з себе перелік новин — як більш реальних і можливих, так і абсурдно вигаданих у довільному порядку); «And everybody fucks you» — вельми медитативна композиція, де саркастичний текст (що підкреслено чуємо у версії «Мертвого Півня»), досить серйозно начитується автором під акомпанемент шейкерів та хангу. Четвертий запис альбому, «Old soldier is very drunk», тяжіє до легкого невимушеного регі; перша частина «Bombing New York City» вирішена у блюзовому звучанні, а друга — у стилі кантрі з залученням соло на губній гармошці; ліричні твори «I wanna woman» та «Absolutely vodka» є прикладами джазової імпровізації у творчості «Karbido».

Музичну полістилістику альбому доповнюють полімовні фрагменти поетичного матеріалу. У першу чергу цьому сприяють англійські назви творів, особливо у випадку з першою композицією, ключовою фразою якої стало трикратне повторення-скандування на одній звуковисотності четвертними тривалостями рядка «*Girl, you will be a woman soon*» у якості коди. Окрім цього, англійський текст можна почути у «Bombing New York City», що починається загадково вимовленою двічі фразою «*to disappear in the darkness*» та закінчується фоновим начитуванням новин англійською мовою. Також в альбомі присутній російський текст («*Осторожно, там опять этот засел*» у «I wanna woman»). Проте ще більша мовна

різноманітність спостерігається у польській версії «Самогону» через вирішення не перекладати деякі репліки. Зокрема, «*Не їдь до Львова, такого міста немає*» у «*Girl, you will be a woman soon*», наспівування-цитата пісеньки «*Ми так цього тепла затято прагнули*» у «*I wanna woman*», та найбільший фрагмент-монолог з «*Absolutely vodka*», написаний у техніці рядків-переліків, що починаються з «*Мені по цимбалах, бо...*» та «*Мені фіолетово, бо...*».

Тексти, взяті за основу творів «Козак Ямайка» та «Зелена ліщинько», на відміну від інших треків збірки, не є віршами з «Пісень для Мертвого Півня», тому потребують окремої уваги.

Вірш «Козак Ямайка» є силабо-метричним логедом (з кількісно переважаючим амфібрахієм) із перехресною римою (здебільшого — жіночою, подекуди — чоловічою). Музично-літературний твір у стилі регі, з відповідним характерним ритмом, має яскраво виражену куплетну форму і триває понад вісім хвилин. «Зелена ліщинько», у свою чергу, не є твором Юрія Андруховича: митці вирішили завершити альбом специфічним виконанням української народної пісні. Поет співає під акомпанемент етнічних ударних та волинки. У вступі та програшах звучить імпровізаційне соло на дудуку у гармонічному мінорі, що додає звучанню специфічного східного колориту. Поступово до співу поета унісоном або октавою (у рідких випадках — терцією) долучаються скрипка, дудук та вокалісти (спочатку — на мурмурандо, потім — зі словами), а до ритмічного малюнку барабанів додаються удари на третю і шосту восьму, які формують остинатний синкопований ритм. Така інтерпретація української старовинної пісні з одного боку є експериментом, бо скоріше відсилає слухача до східної медитативної традиції. Проте, як не дивно, таке аранжування додає відчуття архаїчності музичного матеріалу і звучить цілком органічно.

Наступним результатом співпраці Юрія Андруховича та «Karbido» став альбом «Цинамон», що так само як попередній, мав дві версії: переклад польською (диск вийшов у 2009 році) та україномовний оригінальний варіант

(записаний і виданий роком пізніше). До «Цинамону» увійшли дванадцять композицій, за основу яких взято тексти з поетичної збірки «Екзотичні птахи і рослини», а також бонус-трек «Індія».

Не дивлячись на присутність у деяких композиціях альбому спецефектів — звуки воркування голубів та тріпотання крилами («Вольф Мессінг»), крики дітей, що бавляться, та шум подвір'я («Доктор Дутка»), звук пострілу («Постріл»), звуконаслідування життєдіяльності тварин («Підземне зоо») та ін. — «Цинамон», порівняно з попереднім альбомом, більш стриманий стилістично. Збірка безперечно є концептуальною і дуже логічно побудованою. Перші дев'ять композицій діляться на два блоки: чотири портрети химерних персонажів («Вольф Мессінг», «Пані Капітанова», «Старий Олійник» та «Доктор Дутка») та чотири історії-замальовки, у яких романтизується занепад та смерть («Ніжність», «Азарт», «Мафія», «Постріл»). Роль чіткої межі між портретами та історіями відіграє емоційний центр «Цинамону» — твір «Танго “Біла троянда”». Всі вірші, окрім «Танго», є силабо-метричними і римованими. Проте Юрій Андрухович читає їх у своєму темпі та ритмі, створюючи своєрідний контрапункт до музичного супроводу, вводячи слухача в оману створенням у перші секунди враження верлібру. Виключенням є «Постріл», ритміка читання якого збігається з метроритмом музики. Попри втримання єдиного стилю в альбомі (принаймні у перших його трьох чвертях), «Karbido» подекуди має нестандартні музичні рішення, як-от вступ до «Доктор Дутка» у вигляді налаштування духового оркестру, що переростає у неякісне награвання, а згодом — звуки катеринки (один із елементів музичної частини протягом усього твору) чи гра на контрабасі без визначеної висоти (завдяки сильно спущеним струнам).

«Танго “Біла троянда”» — єдиний верлібр у альбомі, і, як не парадоксально, — єдиний вірш, який не перекладався польською. Твір акумулює у собі декадансову естетику альбому, про що безпосередньо свідчить вже початок вірша (*«Десь поміж двадцятими, поміж тридцятими,*

поміж дахами, балконами й вивісками, в надвечірнім затемненні сніжного міста, снується танго безпритульне»), а також стилістику танго з програшами-катабасисами. Танго, про яке йде мова у творі, тричі наспівується поетом і відіграє роль рефрену. Своєрідний приспів складається з трьох рядків, перші два з яких римуються між собою: *«перші ніжні поривання/ поцілунки і зітхання/ і твоя тремтяча рука»*; *«перші неспокійні ночі/ перші муки снів дівочі/ і найперше слово — кохай»*; *«перші клятви і моління/ перші стогони й боління/ і таємна перша любов...»*. Також рима є між останніми рядками першого та другого тривіршів, що відчувається навіть попри некороткий верлібрований епізод між ними.

Останні три номери «Цинамону» — логічне завершення альбому. «Підземне зоо» та «Зміна декорацій» є певним висновком. «Підземне зоо» починається з епіграфу — цитати Богдана-Ігоря Антонича з вірша «Сурми останнього дня» (*«живуть під містом, наче у казках кити, дельфіни і тритони»*). Вірш написаний ямбом і складається з чотирьох строф по вісім рядків. Під сонористичне звуконаслідування тварин та акомпанемент хангу поет перераховує та описує істот, що живуть під містом, роблячи два висновки: *«вони сюди втекли від полювань»* (у кінці третьої строфи) та *«під містом тільки міста вже нема»* (останній рядок вірша).

«Зміна декорацій» побудована за схожим з попереднім твором принципом: на фоні співу хору (що періодично змінюється важким роковим акомпанементом) Юрій Андрухович описує дивні обставини, зумовлені тими самими змінами декорацій: *«У приміщенні церкви відкрито вокзал»*, *«У приміщенні школи відкрито готель»*, *«У приміщенні замку відкрито шпиталь»*, *«У приміщенні цирку відкрито завод»*. Особливістю віршу є стислість опису заданих умов: спочатку це дванадцять рядків, потім двічі шість, останній опис вкладається у три рядки, а закінчується твір підсумком *«у приміщенні неба відкрита тюрма, у приміщенні тіла відкрита п'ятьма, у приміщенні духа відкрита розруха»*.

Композиція «Весна виникала де тільки могла», що завершує цикл «Цинамон», є напрочуд життєстверджуючим закінченням альбому, про що свідчить як назва, так і музичний вступ — автентичний жіночий вокал на фоні співу пташок. Позитивне завершення альбому витікає з сюжету вірша: після того, як описали костел, з нього почали виносити коштовні і цінні речі. Але акт вандалізму народжує напрочуд світлий образ: діти підібрали труби з розібраного органу і почали на них грати: *«Ти вчасно затих,/ а потім озвався, хрипучий органе,/ тебе розкрутили на тисячу труб,/ тебе прикладали до вуст, як до рани,/ ці душі найменші, ці діти з халуп,/ з підвальних яскинь, де каміння і плющ,/ з низів, de profundis, ти виник пискляво./ тебе на свистки і гудки розпиляли, /і ти засурмив з-над катуш і калюж,/ з міського підпілля, де ніч і сухоти,/ де квола весна зеленіла зі стін».*

Двадцятихвилинний додаток «Індія» умовно складається з п'яти частин (як і вірш). Починається композиція імпровізацією, що наслідує східну традиційну музику, до якої у другій частині додається перкусія. Умовними програшами між першим і другим та другим і третім фрагментами «Індії» звучить жіночий спів. Третя частина вірша читається Юрієм Андруховичем під відбивання годинника, четверта — під плеск води і бас-гітару. Фінал композиції динамічний: на маршовий ритм барабанів поступово нашаровуються химерні теми, виконані гітарами, синтезаторами та духовими. Перша половина п'ятого фрагменту набуває класичного звучання важкого року, який після кількох повторень «*Плати!*» раптово обривається, після чого рядок «*Ей, ви там на небі поглухли?!*» звучить у тиші. Завершується цикл східною темою на дудуку під акомпанемент хору. За динамікою, музичним втіленням та структурою «Індія» подібна до довготривалих медитативних творів психоделічної музики 1960-х років.

Заключна частина трилогії, збірка «Абсент» була видана у 2012 році. За концепцією авторів, «Абсент» — саундтрек до неіснуючого фільму, знятого за мотивами роману Юрія Андруховича «Перверзії» невідомим режисером. Твір складається з шістнадцяти треків, у які входить передмова («40 імен

Стаха Перфецького)), епілог («Прощання Перфецького») та післямова «Just in between». До ознак наскрізного розвитку відносимо також чотири композиції-вставки з назвами «Soundtrack» (третья, восьма, дванадцята і п'ятнадцята відповідно), короткі за тривалістю (остання — 25 секунд), а також два твори з назвою «Without you» (шостий і тринадцятий треки).

У циклі «Абсент» багато експериментальної поезії, здебільшого побудованої на переліку іменників або дієслів. «40 імен Стаха Перфецького» складається зі списку імен, прізвищ і прізвицьк, яким називали героя альбому, і заключної фрази «*А всього імен у нього було сорок, але справжнього не знав ніхто, навіть він сам*». «Soundtrack 1» — нелогічно поєднані італійські слова через кому (терміни, їжа, імена композиторів і т. ін.). «Ада» — монорим, у якому переплітаються слова і фрази англійською, німецькою і італійською. У «J.P.'s Reggae» слова і рядки міняються місцями (подекуди додаються нові) — як в англійській, так і в українських частинах. При цьому кожен рядок починається з інфінітиву, а всі треті рядки римуються між собою. Таким чином первинне «*Слухати регі,/ Брати під небом,/ Вдихати запах трави*» в кінцевому результаті перетворюється на «*Падати в море,/ Снити про тебе,/ Мацати рани риб*». У «Soundtrack 3» відбувається гра слів на основі відмінювання займенника «ти», що читається на фоні звуків, які імітують шипіння аудіокасети.

Використання кількох мов у «Абсенті» зумовлене географією сюжету «Перверзій», на що у музично-поетичній версії прямо вказують твори «Зима в Баварії» (з начитуванням цифр німецькою у довільному порядку і спів народної пісні з йодлями у якості вступу) та «За що, Італіє». Повертає нас до української теми цитування Гімну України у «Without you», зігране електрогітарою, а також твори «Снайпер» та «Не піду я до леса». Останній є виконанням Юрієм Андруховичем та гуртом «Karbido» лемківської народної пісні. Мелодична лінія «Снайперу» являє собою дещо видозміненою мелодією українських народних пісень «Їхав козак за Дунай», «Ти ж мене

підманула» та «Цвіте терен»; у поетичному тексті згадується *«зелена ліщинонька»* (пісня, що стала завершенням «Самогону»).

Окрім присутніх в альбомі двох народних пісень (однієї з авторським текстом), деякі фрагменти певних композицій традиційно наспівуються поетом — наприклад, кульмінації у творах «Зима в Баварії», «Ада», «J.P.'s Reggae» кінцівки «Without you 2» (багаторазове повторення фрази *«Але там не кохаються!»*) та епілогу (*«Слухайте далі,/ Слухайте це життя,/ Слухайте ангелів,/ Слухайте плеск води»*). Широке використання музичних засобів в альбомі, звернення до музики різних культур, використання спецефектів та шумів («Soundtrack 4» триває двадцять п'ять секунд, у які звучить плеск води), притаманне для всіх збірок трилогії, у «Абсенті» призвело до появи суто інструментальної частини «Вальс чорнокнижників» — химерної композиції у стилі industrial. «Самогон. Цинамон. Абсент» — трилогія, створена поетом Юрієм Андруховичем та польським гуртом «Karbido» у жанрі мелодекламації. Специфіка авторського читання у музичному супроводі повною мірою розкривається в альбомах: поет читає силаботонічні вірші та верлібри; ритм його декламації у деяких випадках співпадає з метроритмом музики; подекуди — завдяки певному розтягненню рядків — руйнується відчуття силабо-тоніки. Поет інколи переходить на спів або взагалі співає (як у випадках з народними піснями).

Результати творчого тандему *Сергія Жадана та гурту «Собаки в космосі»* на даний момент так само вираховуються трьома альбомами (відповідно — трьома концертними програмами): «Спортивний клуб армії» (2008), «Зброя пролетаріату» (2012) та «Бийся за неї» (2014).

«Спортивний клуб армії» складається з семи віршів і заключного номеру «Галя», виконаного жіночим фольклорним ансамблем української народної пісні «Чом ти не прийшов». Більшість поезій Сергія Жадана, що увійшли до збірки — верлібри, які без жодного натяку на ритмічність, вільно читаються на фоні музики примітивно-пародійного («Звенімір Бабак»), ностальгійного («Натаха»), танцювального («Боксери») або пародійно-

траурного («Жмур») характеру. У творі «Воєнкомат» музично-поетичний діалог інший: вербальний текст, що читається у тиші, періодично переривається «вторгненням» рифів жорсткого гітарного панк-року. Єдиним силабо-тонічним віршем в альбомі «Спортивний клуб армії» є «Торчок», для музичного втілення якого «Собаки в космосі» звернулися до стилю регі. Також «Торчок», окрім ритмічності і римованості у вірші, відрізняється від решти матеріалу збірки наявністю вокальних фрагментів (якщо не брати до уваги пісню «Чом ти не прийшов» у фінальному та її фрагмент у передостанньому номері). Співається тільки пряма мова ліричного героя.

Альбом «Спортивний клуб армії» є соціальним за своїм змістом. У ньому Сергій Жадан описує історії з життя наркоманів, гастарбайтерів, спортсменів, поетів, як типових представників сучасності. За ідейними та стильовими ознаками спільна творчість С. Жадана та «Собак в космосі» перегукується з кінозбіркою «Мудаки. Арабески»³⁷ та творами художників-жлобістів (І. Семесюка, А. Єрмоленка, О. Манна та ін.)³⁸. «Спортивний клуб армії» (як і два наступні спільні альбоми музикантів та поета) можна назвати музично-поетичним аналогом жлоб-арту — напрямку в українському мистецтві (спочатку — образотворчому), що виник у середині 2000-х років як реакція на «ніщивний вплив масової культури на формування і виховання сучасного індивідууму, різні форми соціальної, професійної та інтелектуальної мімікрії, що ставлять на меті підвищення коефіцієнту власного споживання» [193].

Якщо «Спортивний клуб армії» майже повністю складається з верлібрів, то два наступні альбоми побудовані суто на римованому поетичному матеріалі. Взагалі «Зброя пролетаріату» (2012) і «Бийся за неї» (2014) схожі між собою за структурою та змістом: складаються з одинадцяти та десяти треків відповідно, мають яскраво виражений політичний зміст,

³⁷ «Мудаки. Арабески» — український проект, здійснений у 2010 році, кінозбірка з 14 короткометражних фільмів-замальовок про буденне життя звичайних людей.

³⁸ Жлоб-арт — художній напрямок в українському образотворчому мистецтві, що виник у 2000-х роках як реакція на засилля жлобства у соціумі.

кожний альбом має вступ зі змінно-імпровізаційним злободенним текстом, що залежить від часу та місця виступу гурту, та несподіваний фінал. Проте твори з останнього альбому важко визначити як читання під музику — композиції скоріше тяжіють до речитативних пісень; у кожній з них можна виділити приспів — повторюваний чотиривірш (переважно), що наспівується або масово скандується. Подібний речитатив спостерігаємо і у «Зброї пролетаріату»: це відомий вірш «Триста китайців», чотири рядки якого повторюються кілька разів, перериваючи поетичну оповідь автора, таким чином відіграючи роль приспіву: *«Триста китайців до Буда-Будапешту / Триста китайців до Буда-Будапешту, / Триста китайців до Буда-Будапешту. / Перші на місці, підтягнуться і решта»*.

Порівняно із «Спортивним клубом армії», стильова палітра «Зброї пролетаріату» дещо розширилася: до панку і регі додається диско (особливо у творі «Some on») та елементи клубної електронної музики (як вступ і програші з «космічним» звучанням у «Триста китайців»). «Собаки в космосі» опановують техніку використання звуконаслідування: текст вірша, однойменного за назвою з альбомом, починає звучати на фоні вистукування S.O.S. азбукою Морзе. У збірці присутні як вірші з чітким ритмом і римами, які поет виконує близько до речитації, так і «фірмові» жаданівські вірші з довгими рядками, під час прослуховування яких рима не одразу є помітною.

Останні треки у «Зброї пролетаріату» та «Бийся за неї», як і у першому альбомі, вельми «вибиваються» із загальної настрою. Другий диск завершується серйозним ліричним віршем «Жінка» (*«Хай забуває про все, хай забуває навіть про мене / Лише про мене хай забуває в останню чергу»*); третій — трагічним віршем «Марат». Характерно, що в обох випадках різка відмінність поетичного матеріалу жодним чином не вплинула на характер акомпанементу.

Поет **Юрій Іздрик**, підхопивши загальну хвилю зацікавлення літературно-музичними проектами, у 2010 р. разом з *музикантом Григорієм Семенчуком* та *фотомитцем Ростиславом Шпунком* заснував проект

«*Drumtuamp*», у якому не тільки читає вірші, але й грає на бас-гітарі. На відміну від інших подібних тандемів, «Drumтиатр» долучає і візуальну складову. Під час звучання деяких композицій, як у записі так і наживо («Немає ножа», «Молитва», «Кобзарика», «РимуРим», «Письмо жидобандерівця» та ін.), слухач має змогу переглядати роботи фотохудожника Р. Шпука. У проекті брали участь відомі музиканти: Алекс Максимів (Нідерланди), Юрій Яремчук, гурт «Electrostatic Death», Віктор Новожилов («Перкалаба»), Олександр Фразе-Фразенко. Наразі до Іздрика, Семенчука та Шпука приєдналися Олег «Джон» Сук («Мертвий півень», «Горгішеллі») та Андрій Войтюк («Сонцекльош», «МТ-3»). Візуальну ж частину (не тільки статичну, але й у вигляді відео-арту) допомагає втілювати художник Євген Самборський.

Неабияка музичність манери письма Іздрика (тим паче, поетичного), його медитативний стиль читання дивовижно поєднуються зі змішаним стилем музики. «Drumтиатр» за формою безперечно має зв'язки з репом: ритмічне начитування соціально-актуальних злободенних римованих текстів відсилає саме до цього стилю (композиція «РимуРим» визначена авторами як «revolution rap»). Але обмежувати стиль «Drumтиатру» виключно репом було б некоректно. Композиції колективу мають риси електронної та клубної музики (як приклад — міх на народну пісню у виконанні співачки Мар'яни Садовської «Пиємо» та цитування рядка гімну Києва у виконанні Юрія Гуляєва в композиції «Києве мій»), краут-року, пост-року, дабстепу, а в одному з інтерв'ю стиль визначений як «літературно-музичний психоделічний балаган» [304].

Дійсно, весь творчий доробок «Drumтиатру» пронизаний психоделічністю. Навіть іронічний вірш-присвята «Оксана Забужко» («*Осілля осанна Забужко Оксані*») за рахунок коротких рядків, витриманих у одному ритмі (кожен з яких закінчується римами на слово «Забужко»), звучить доволі медитативно. У деяких аудіоверсіях повторювані частини віршів у рефренах звучать подібно мантрам. Найяскравіші з них — «РимуРим» («*Риму рим,*

херувіму — херувім, / Кролікам — свободу, дівочкам — дим, / Мусору — патрон, депутату — гранату, / Треба пам'ятати — за все буде відплата») та «Горілка. Яд.» («Для всіх тупих і для маленьких малят / Я вкотре говорю: горілка — яд. / Ну і інші похідні — пиво, кон'як. / Алкоголь — найгірший солдат і жорсткий джихад»).

У свою чергу, психоделічність «Друмтиатру» досягається кількома найбільш вживаними гуртом, яскраво вираженими музичними способами. Одним з них є специфічний акомпанемент, що вводить слухача у потрібний стан. У кожній композиції він різний. Так, вірш «Де ти літаєш» звучить під простий, на перший погляд, ритмічний малюнок з двох восьмих і чверті, який за умови тембру жорстких ударних та імітації плеску є алюзією на мерк'юрівське «We Will Rock You»; потрібної атмосфери віршу «Че Гевара» надають африканські ритми етнічних ударних, а «стрьомність» «Стрьому» посилює атональна тема вступу, виконана синтезованим «космічним» тембром.

До другого музичного способу досягнення трансості, повною мірою використаного гуртом, віднесемо спецефекти. Окрім використання немусичних звуків (як дитячих моторошних криків у «Жидобандерівці»), музиканти активно використовують ефект відлуння, при якому вірш накладається сам на себе і звучить каноном («Кобзаріки», «Горілка. Яд», «Юля»). У свою чергу, в шестихвилинній «Оксанці» (єдиний верлібр, використаний у проекті), а також у творах «Джихад» та «І.Р.А.», завдяки зміні звичного балансу для вокально-інструментальної (у даному випадку «декламаційно-інструментальної») музики та обробці голосу, поезія відходить на другий план, стає тлом, одним з елементів музичного твору, і несе скоріше сонорне навантаження, ніж виконує змістову функцію.

Як не дивно, але Юрій Іздрік, соціальна спрямованість поезії якого вельми нівелюється відходом у психоделічність, потребує у своїй музично-літературній творчості суто ліричних пауз. Такою є «Говори зі мною (Молитва)». Музичне втілення композиції витримано у стилістиці гурту, про

що свідчить і акомпанемент, і «сомнамбулічне» «напівнаспівування» тексту (у кожному третьому рядку навіть присутній умовний стрибок інтонації з II на V ступінь), але за своїм вербальним текстом вона є інтимним, зворушливо глибоким монологом.

Окрім залучення «сесійних» музикантів, «Drumтиатр» має досвід співпраці з поетом Катериною Бабкіною, яка під акомпанемент гурту прочитала три вірші — «Монолог сонної феї», «Наші сни» і «Повільний архіпелаг». На відміну від Іздрикової декламації, читання перших двох віршів К. Бабкіною позбавлене позірної ритмічності. У якості музичного супроводу до «Монологу сонної феї» звучить гітарне соло напівімпровізаційного характеру у дорійському ладі під акомпанемент ударних; «Наші сни», у свою чергу, читаються під остинатне електронне «скреготіння» у розмірі 6/8, складене з трьох восьмих, восьмої і чверті. Манера виконання «Повільного архіпелагу» відрізняється ритмічною декламацією поета, підсиленою ритмічною секцією з остинатною фразою-темою, з нашаруванням великої кількості електронних спецефектів і довгою інструментальною кодою.

«Drumтиатр» безперечно є яскравим прикладом відродження явища мелодекламації — за словами поета Юрія Іздрика одного з проявів того, «як немасове мистецтво використовує засоби масової культури, щоби бодай якое пробитися крізь щільні потоки агресивного рекламно-інформаційного спаму, яким переповнена абсолютна більшість комунікативних каналів» [1].

У 2011 році вийшов спільний альбом поета *Артема Полежаки і гурту «Барабас»* під назвою «Весна. Любов. Полежака», у якому спостерігається посилена роль саме музичного начала (порівняно з проектами Ю. Андруховича та С. Жадана). Під час читання поетом більшості віршів, що увійшли до збірки, контрапунктом до вербального тексту звучать остинатні теми, які не відіграють ролі акомпанементу, а здебільшого є рівнозначними до віршів. Виключенням слугує композиція «Клава», у якій вербальний текст «начитується» під акомпанемент акустичних барабанів, а після кожних чотирьох рядків звучить вигук жіночого імені, що є своєрідним приспівом. В

інших випадках мелодичний матеріал творів або співається («Купи мене, мила», «Поет-підарас», «Привид Барака Обама», «Моя країна», «М2 естрада»), або є інструментальним («Двоглавий Христос», «Потап і Настя», «Аднакласнікі.ru»); теми до нього у деяких випадках є цитуванням популярних мелодій: в «Аднакласнікі.ru» використовується програш пісні «Satisfaction» гурту «Benni Bennassi», музична складова композиції «Двоглавий Христос» побудована на темі Енніо Моріконе до фільму «Хороший, поганий та злий», у «М2 естрада» цитується «Марш трійці» Олександра Зацепіна з «Операції Ї», а «Осіння фантазія або Балада про двох хасидів» починається з виконання «Хава Нагіла» чоловічим хором, після чого вірш читається на фоні «7.40». Також у деякій мірі цитуванням можна вважати низхідний гамоподібний сигнал під час голосування у Верховній Раді, з якого починається твір «Зроби мені імпічмент».

Вірші до композицій «Потап і Настя» та «Аднакласнікі.ru» є верлібрами, що не характерно для поета. Вірш «Видатний український поет», хоча і входить до альбому, звучить у тиші. Ліричним відступом, зовсім не схожим ні на концепцію збірки, ні на поезію А. Полежаки, є вірш «Коли ти повернешся» з фортепіанним акомпанементом у стилі жіночого софт-року. Так само, як твір «Вони кажуть» (верлібр з блюзовим фортепіанним акомпанементом), що не увійшов до альбому, «Коли ти повернешся» є «миттєвим нападом ліричності» іронічного «плакатного» поета.

Підвищена зацікавленість поезією великою кількістю аудиторії у різні періоди призводить спочатку до її публічних читань (концертного виконання віршів), а потім — до нових форм синтезу з іншими видами мистецтва — зокрема, з музикою. Вітчизняні поети активно співпрацюють з рок-музикантами у формі читань віршів під музику. Подібний симбіоз вигідно репрезентує соціальну лірику: музика підсилює «плакатність» віршів-маніфестів, робить їх ще більш доступними для слухача.

Найбільшими прихильниками співпраці з музичними колективами виявилися представники «першого ешелону» сучасної івано-франківської

(Ю. Андрухович, Ю. Іздрик) та харківської (С. Жадан, А. Полежака) шкіл. Поети у подібних проектах використовують як силабо-тонічні вірші (які читаються або в одному темпоритмі з музикою — наближаючись до репу, або поліритмічно та поліметрично з акомпанементом), так і верлібри (навіть якщо вони не є для них характерними, як у випадку з Артемом Полежакою). Також за усіма законами жанру концертних виступів, яким би не був ступінь жорсткої іронії та цинічного сарказму переважної більшості поетичного матеріалу, в альбомі (або у концертній програмі) обов'язково присутній серйозний вірш філософського («Марат» у Сергія Жадана та «Just in between» Юрія Андруховича) або інтимно-ліричного («Жінка» Сергія Жадана, «Коли ти повернешся» та «Вони кажуть» Артема Полежаки, «Говори зі мною» Юрія Іздрика) спрямування. Подібного ефекту щоразу досягає на своїх концертах дніпропетровський гурт «Гражданин Топинамбур», завершуючи сатиричний (подекуди пародійний) виступ, подібний до буфонади, піснею-сповіддю «Знакомьтесь» (*«Знакомьтесь, это мой внутренний мир, / Он соткан из чёрных дыр / И нескольких полюсов / Под толстой кожей ... Знакомьтесь, это моя глубина / И сверху до самого дна/ Она никому не видна, / Упрятана прочно»*), сприйняття якої значно посилюється за рахунок контексту.

Читання віршів під музику в сучасних умовах всебічного тяжіння до синтезування різноманітних жанрів, стилів та видів мистецтва має великий потенціал і широку перспективу розвитку.

3.2. Рок-театр: генеза та процеси жанроутворення

На рівні з музичною та літературною, візуально-театральна компонентна була присутня ще у первинних виглядах рок-мистецтва, і еволюціонувала відповідно з його розвитком.

Невід'ємною складовою рок-концерту є елементи шоу та експресивної сценічної поведінки музикантів — частіше за все виконання рок-музики супроводжується певними рухами. У кожного стильового напрямку року — своє знакове сценічно-пластичне втілення: для рок-н-ролу характерні

танцювальні рухи; солісти гуртів, що виконували зразки класичного року (особливо у випадках найпопулярніших гуртів), нерідко використовували прийоми стейдж-дайвінгу та крауд-серфінгу (стрибання зі сцени у натовп і підхоплення публікою та передавання людини над головою); виступ гурту, який грає важкий метал, неможливо уявити без хедбендінгу (сильної тряски головою в такт музики, повноцінний ефект якої досягається при наявності довгого волосся). Подібні явища є органічними і виникають через потребу епатування публіки (одна з характерних ознак рок-мистецтва). Безумовно, театральність присутня у всій музиці «третього пласту»: «Естрадні номери стали об'єднуватись у великі шоу-програми. З'явилася нова якість слухацького сприйняття, а саме, його синкретичність (аудіовізуальність), тобто настанова на шоу, що пов'язано з еволюцією сучасного естрадного концерту у бік театральності» [344, 10].

Зазначимо також, що тексти рок-пісень у своїй більшості мають оповідальний характер, отже сюжетність теж є чинником формування театральності року. Але головною причиною, на наш погляд, є демократичність рок-мистецтва та його потяг до інтегративності. Саме пошуки нових форм (у першу чергу, завдяки арт-року) призвели до активного формування нових синтетичних жанрів на основі вже існуючого поза роком мистецтва.

3.2.1. Мюзикл і рок-опера: жанрові перехрестя. Криза жанру мюзиклу (народженого у 1920-ті роки), що розпочалася у 1960-ті, підготувала ґрунт для твору Г. Макдермота «*Hair*» («Волосся», 1967) — американського хіпі-рок-мюзиклу про життя невеликого «племені любові» у Центральному парку Нью-Йорку. На сцені у супроводі рок-групи розгортається виключно актуальний на сьогоднішній день антивоєнний сюжет, навряд чи здатний залишити байдужим сучасного глядача. Сюжет мюзиклу розповідає про молодих хіпі, які не хочуть визнавати нав'язуванні їм норми навколишнього світу, не хочуть жити за правилами своїх батьків. На чолі з головним героєм — Джорджем Бергером вони створюють свій

власний світ, в якому повинні панувати любов, свобода і гармонія. Щоб відрізнятись від людей «великого світу», хіпі вирішили не стригти волосся, але повністю відгородитися від зовнішнього світу неможливо.

Сюжет, як більш міцний сполучний елемент, потягнув зміцнення і музичних зв'язків між складовими. У 1969 році фронтмен «*The Who*» Піт Тауншенд написав альбом «*Тотту*». Твір складається з 22 взаємопов'язаних композицій. Перший номер альбому — увертюра. Альбом має наскрізний розвиток, лейтмотиви (які є безперечною ознакою опери) видозмінюються протягом композиції. Навіть не знаючи імен персонажів, можна прекрасно орієнтуватися у сюжеті.

Зазначимо, що саме Піт Тауншенд першим ужив термін «*рок-опера*» (стосовно альбому «*Тотту*»), який надалі прижився та став розповсюдженим. Не дивлячись на те, що термін «*рок-опера*» існує й використовується майже півстоліття, існують певні розходження щодо ідентифікації даного жанру.

Нерідко дослідники і журналісти ототожнюють жанри рок-опери та мюзиклу, вважаючи поняття синонімічними («“Фемінізм по-українськи” — це сучасна рок-опера (мюзикл). В саундтреку до неї чудово сплітаються рок-гітара, симфонічний оркестр та естрадний вокал» [367, 108]). У деяких дослідженнях рок-опера розглядається як різновид мюзиклу: «Також проблематиці мюзиклу (і його різновиду рок-опери) в контексті музичного театру присвячена і низка дисертаційних досліджень науковців» [178, 44]; «Рок-опера — музично-драматичний жанр, стильовою основою якого є рок-музика, а жанровою — мюзикл; цей жанр виник наприкінці 60-х років ХХ ст. у США та Великобританії» [73, 21]. Здебільшого такої думки припускаються самі автори музично-театральних жанрів: О. Журбін, приміром, вважає що «рок-опера — це мюзикл, у якому музика близька за стилем до року» [86, 77]; цій же думці присвячена стаття Ю. Рибчинського «Рок-опера: молодша сестра мюзиклу» [256]. А. Комлікова підкреслює, що «найчастіше авторське визначення жанру відображує саме естетико-філософський підхід,

а також має комерційне значення. Для українського музичного театру характерне використання цього терміну в розумінні “мюзикл на серйозну тематику”, причому мовно-стилістичні аспекти відступають на другий план і не мають визначальної ролі» [127, 275].

Отже, постає питання: рок-опера є окремим жанром масового мистецтва, чи це різновид мюзиклу? Звернемося до визначень останнього для виявлення зв'язків між двома жанрами. О. Еткінд тлумачить мюзикл як «шоу, у якому переважна роль музики як виразного засобу поєднується з яскравою і цікавою драматургією» [370, 253]. М. Боброва дає наступне визначення: «Сучасний мюзикл на Заході — це чітко організований комерційний музично-театральний проект з великою питомою вагою видовищного начала. Зачіпає різноманітні теми, сюжети» [24, 9]. Процитуюмо також розкриття поняття мюзиклу О. Праздновою: «Мюзикл — жанр театального мистецтва, у якому переплітаються діалоги, пісні, музика, важливу роль відіграє хореографія» [242, 126].

Безумовно спільною рисою рок-опери і мюзиклу є очевидна жанрова синтетичність, адже «у ХХ столітті ідея синтезу стає провідною в розвитку абсолютно всіх музичних жанрів» [24, 7]. На поліжанрових ознаках мюзиклу наголошує Т. Полянський: «В тому й полягає суть, що в цій, відверто кажучи, наявній еkleктичності, у змішуванні легковажного та серйозного, мюзикл демонструє дивну й несподівану єдність жанрових протилежностей, що з огляду на існуючі академічні канони видається неможливим» [239, 123].

Серед відмінностей рок-опери та мюзиклу позірною є стильова різність жанрів, бо саме наявність рок-саунду (отже, рок-інструментарію) стало визначальним у дефініції жанру рок-опери. О.-Л. Монд, присвячуючи статтю специфіці иконавської майстерності, якої потребують сучасні музично-театральні твори, зазначає, що «серед головних відмінних критеріїв — стильові особливо вокальної, фізичної та мовної поведінки виконавців» [188, 51]. Найбільшої уваги дослідниця приділяє фізичним маркерам стилю, основними критеріями яких є фізична поведінка (жести) та

силует (поза) виконавця. Згідно наведеною автором таблиці, для артистів рок-опери характерна «антиформальна фізична поведінка, неформальні пози та жести» [там само, 54]. Позу виконавця О.-Л. Монд описує наступним чином: «...ноги на ширині плечей, піднята груди, енергійно працюють руки, ноги “вростають підлогу”, погляд прямий — демонстрація внутрішньої сили. Повна відмова від кліше» [там само]. Дещо відрізняється опис сценічної поведінки артиста мюзиклу: «Тіло використовується як інструмент для розповіді історії, так само як і голос... Фізична поведінка природня. Жести природні, підкреслюють характер, почуття йдуть від переживань персонажу» [там само].

Отже, наявність рок-стилістики тягне за собою специфіку сценічної поведінки та вокальної техніки виконавців. Проте, це не єдині відмінності жанрів рок-опери і мюзиклу. Науковці наголошують на різниці жанрів на естетичному рівні. В. Ткаченко зазначає, що мюзикл «актуалізує архетипічне до одномоментного, рок-опера характеризується міфологізацією матеріалу, сучасне зводиться на рівень універсальних явищ, вічних істин, набуваючи позачасового характеру» [302, 6]. Є. Костюк чітко розмежовує рок-оперу і мюзикл: («Мюзикл — жанр музики сфери “третього пласту” — видовище, “гра в почуття”, що зберігає розважальність навіть в самих “серйозних” зразках. Рок-опера успадковує традиції “драми почуттів” і засоби виразності музики “третього пласту”, рок-напрямку» [136, 90]) і робить висновок про те, що «естетика рок-опери, на відміну від мюзиклу, — “драма почуттів”, а не гра в них, як у музиці “третього пласту”. ... Рок-опера знаходиться на межі “другого” і “третього” пластів» [там само, 89-90]. Отже, якщо мюзикл можна охарактеризувати словом «шоу», то для явища рок-опери більш природним є визначення «драма».

Окрім стильового та естетичного рівня, рок-опера відрізняється від мюзиклу принципами формоутворення. Мюзикл має чітку номерну структуру, кожен з його номерів — пісня, яка може виконуватися окремо. У мюзиклу допускаються також розмовні фрагменти, що рухають дію. Рок-

опера може бути як номерної, так і наскрізної будови, проте у будь-якому випадку має вищий рівень цілісності твору (зокрема, цьому сприяє система лейтмотивів та лейттем). Розмовні елементи можуть використовуватися лише в інтродукції та у вигляді експресивних вигуків.

Для прикладу розглянемо твір «Dívka», написаний режисером та композитором Олексієм Коломійцевим за мотивами п'єс «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Дівка на віданню» І. Озаркевича. «Dívka» — сценічне дійство на дві дії загальною тривалістю дві години, що складається з кількісно переважаючих вокальних номерів, хореографічних сцен та невеликих діалогів, які відіграють роль з'єднуючих елементів твору. Попри самотійність та самодостатність вокальних номерів, у музичній тканині твору є лейтмотиви головних героїв (Аннички та Петра) і Терпелихи, що розвиваються у їх сольних піснях.

Отже, за структурою «Dívka» відповідає жанру мюзиклу, що збігається з авторським визначенням. Проте не притаманне для класичного мюзиклу стильове рішення твору змушує О. Коломійцева робити деякі уточнення в атрибуції «Dívka», яких є кілька варіантів: у вікіпедійній статті, присвяченій режисерові, твір згадується як «фолк-мюзикл», у той час як безпосередньо на програмах до вистави «Dívka» характеризується як «рок-мюзикл». Насправді фольклорний та рок-елементи є у мюзиклі в однаковій мірі. Рок-складова реалізується у звучанні твору, стилі виконання вокалістів та загальній естетиці постановки. Наявність фольклору зумовлена сюжетом і перш за все — лібрето, частина якого є запозиченим з «Наталки-Полтавки» І. Котляревського, у якому є народні пісні (зокрема «Ой, ти старий діду, чом ти не женився», «Сонце низенько, вечір близенько»). Фольклорного та містичного колориту додають деякі хореографічні сцени.

Окрім фольклорного та рок-начала, у мюзиклі «Dívka» присутні елементи кабаре, що яскраво проявляється у сцені в барі та у двох вокальних номерах: пісні Терпелихи «Чоловіки» та пісні Аннички на вірші Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права».

Сценічні костюми у мюзиклі відтворюють сільський побут та є традиційними. Новаторським у сценографії є реквізит: протягом усієї постановки використовуються дерев'яні дошки, які виконують різну функцію та грають різні «ролі»: дерева, що гнуться від вітру, паркан, міст, навіть багаття, підноси і гроші. Проте візуальний ряд осучаснюється здебільшого світловими ефектами та хореографією.

Отже, попри стильове рок-начало твору, «Dívka» є не рок-оперою, а фолк-рок-мюзиклом або «сучасним мюзиклом», «мюзиклом XXI століття», як вказано на офіційному сайті театру Олексія Коломійцева.

На підтвердження нетотожності явищ рок-опери та мюзиклу звернемо увагу на факт появи різних жанрів у масовому мистецтві, що за формою схожі на рок-оперу, проте позбавлені стильової компоненти року. Серед них — поп-опера, зонг-опера, лайт-опера та ін. Якщо припустити, що рок-опера — різновид мюзиклу, то потреба у появі назв нових жанрів відпала б. К. Станіславська об'єднує подібні жанри (включаючи рок-оперу) у «єдиний термін “мюзикл-опера” або “мюзиклова опера”, який позначає сценічний жанр, що поєднує естрадну традицію з оперним корінням на мюзикловому ґрунті» [295, 146], виділяючи спільні й відмінні риси жанрів. На думку дослідниці, «з мюзиклом однойменну оперу єднає, передусім, доступність сприйняття твору широкими колами глядачів, що виражається в особливостях музичної мови (різноманіття напрямів сучасних музичних стилів) та специфічному підході до змісту» [там само, 146].

К. Станіславська детально описує різницю жанрів мюзикл-опери і мюзиклу: «Мюзиклова опера багато в чому схожа з мюзиклом, проте має деякі принципові відмінності. Передусім, у мистецькому комплексі виразних засобів мюзикл-опери відсутній (або суттєво обмежений) мовний компонент: це типово для оперного мистецтва взагалі, і мюзиклова опера не виключення. Крім того, якщо в мюзиклі сценічне мовлення, музика і хореографія є рівноправними носіями драматургічного розвитку, то в опері, безперечно, провідним є спів. Ще одна відмінність від мюзиклу полягає в тому, що при

постановці мюзикл-опери хореографічне навантаження лягає, переважно, на професійну балетну трупю. Спостерігається різниця і у сфері виникнення жанру: якщо мюзикл виник у театрі, а потім прийшов на естраду, концертну площадку, то рок-опера — перший за часом появи різновид мюзиклової опери — виникла саме на естраді (перші рок-опери виконувались на концертах рок-гуртів), а вже пізніше музичні та драматичні театри почали включати мюзиклові опери до свого репертуару» [там само, 146]. Отже, хоча існує багато перетинів між жанрами рок-опери і мюзиклу, їх не можна назвати тотожними і рок-опера є самостійним жанром.

3.2.2. Жанрово-стильові параметри рок-опери. Жанрово-стильова приналежність *рок-опери* закарбована у самому терміні: рок-опера має жанрову природу опери, що втілюється за допомогою рок-стилю. Саме зустрічні інтегративні процеси академічного і рок-мистецтва стали причиною появи жанру рок-опери, передусім завдяки синтетичній природі року: «Опера початково — це синтез театру і музики. І синтез драматургії та рок-музики був неминучим, оскільки всі попередні стилі рок-музики вже містили в собі якісь елементи театралізації, великоформатності, концептуальності, тобто, всього того, що в рок-опері і з'явилося» [134, 237].

Найбільш повно поняття рок-опери розкрито у словнику електронної енциклопедії О. Савицької: «Рок-опера — музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика... Ідейна спрямованість рок-опери пов'язана із стихійним бунтом молоді проти цінностей буржуазного суспільства. Велику популярність має осучаснення міфічних і біблійних сюжетів (наприклад, Христос трактується як хіпі-бунтар, що кинув виклик суспільству). Музичній драматургії рок-опери властиві замкнуті номери (арія, монолог, хор) у поєднанні з лейтмотивністю. Використовуються розмовні діалоги, танцювальні епізоди із специфічною пластикою, ексцентричними прийомами звукоформування та світлотехніки. Рок-опера випробовує на собі вплив різних жанрів сучасного мистецтва (в тому числі драми абсурду), існує як на сценічному майданчику, так і у вигляді сольної

платівки виконавця або групи (рок-альбому)³⁹, де окремі композиції об'єднуються єдиним сюжетом та (або) наскрізним інтонаційно-тематичним розвитком⁴⁰. Музична мова рок-опери пов'язана з використанням як класичного оркестрового складу, так і рок-ансамблю, часто в їх поєднанні. Манера виконання напориста та агресивна, інтонації породжені різними жанрами рок-музики. Застосовуються також елементи музичної мови інших культур (від фольклорного до авангардистського, від стилізації музики бароко до джазу та шлягеру)» [268].

Сергій Курій виділяє такі обов'язкові ознаки рок-опери: концептуальність (сюжетна лінія), наявність лейтмотивів, театралізація (постановка на сцені), специфічний для року інструментарій та специфічна для року манера виконання [див.: 152].

Твір, який розкрив усі можливості нового жанру — рок-опера, написана у 1970-му році композитором Ллойдом Веббером та поетом Тімом Райсом «*Jesus Christ Superstar*» («Ісус Христос — Суперзірка») ⁴¹.

Важливо зазначити, що рок-опера у своїй є полістилістичною, для опису певних героїв та ситуацій автор використовує різні стилі та жанри, звертається до алюзій та запозичень. У рок-опері «Ісус Христос – Суперзірка» крізь весь твір проходить тема, яка нагадує бахівську тему хреста. Трапляються також епізоди, вирішені у стилі інструментальної класики XIX століття, із залученням традиційних інструментів — струнних, духових. Для образу царя Ірода Веббер використовує регтайм, Марії Магдалини — соул і баладний рок, Іуди — хард-рок. Щодо образу самого Ісуса — то композитор звертається до різних стилістичних засобів відповідно до ситуації. Це надає головному герою емоційної нестабільності,

³⁹ На наш погляд, рок-опера неможлива без театральної постановки (сценічного втілення). У випадку відсутності сценічно-театральної компоненти, подібний рок-твір доречно віднести до жанру рок-альбому.

⁴⁰ У цьому випадку кожна частина рок-опери може сприйматися як самостійний твір (такою є відома рок-опера «Стіна» групи «Пінк Флойд», 1978).

⁴¹ Першою спробою написання рок-опери у Тіма Райса та Ллойда Веббера був твір, написаний незадовго до «Суперзірки». Він був теж на біблійний сюжет і мав назву «*Jozeph and his amazing technocolor dreamcoat*» («Йосип та його дивовижний технокольоровий плащ мрії»). Під плащем мався на увазі екран кінотеатру. Проте цей твір був ніким не помічений, платівка з рок-оперою була випущена тиражем 150 екземплярів, потерпіла повний крах та більше не видавалася.

динамічності, внутрішньої контрастності та психологізму. Тут доречно зазначити, що ця ознака вказує на приналежність «Ісуса Христа — Суперзірки» до психологічної драми. Яскраві, психологічно розроблені характеристики героїв, їх гострі зіткнення, поєднання арій-монологів з народно-масовими картинками — все ідентифікує цей твір як оперу-драму.

Саме «*Jesus Christ Superstar*» зробила величезний прорив не тільки в галузі жанру рок-опери, але й підняла рок як стиль на якісно новий рівень. Завдяки цьому твору рок для себе відкрила частина респектабельної аудиторії, так званої «творчої інтелігенції». Вони не сприймали ритмів року, допоки їх не прикрасили звучанням симфонічного оркестру та помпезними кліше оперних арій та увертюр.

Розглядаючи найяскравіші приклади жанру рок-опери, не можна оминати пінкфлордівської «Стіни» («*The Wall*») «... що каменем, розбила фешенебельну дзеркальну вітрину магазину шоу-бізнесу» [64, 17] — твору, виданого у вигляді подвійного альбому в 1979 році. Опера насичена лейтмотивами (найяскравіший — «*Another Brick In The Wall*»: пісня, яка у творі повторюється тричі під час найдраматичніших моментів у житті героя, після яких він вкотре вирішує «відгородитися від усіх»).

Альбом увібрав в себе краще із усього різноманіття поп-музики: від ліричних балад «Роллінг Стоунз» до джазових сюїт Леонарда Бернстайна. Звучання характеризується незвичайним використанням електронної апаратури, виразними «шумовими» епізодами («Пінк Флойд» широко використовували виражальні засоби «конкретної» музики ще у 1960-х), підключенням хору і симфонічного оркестру.

Зазначимо, що «*Pink Floyd*» завжди тяжіли до глобальних концептуальних робіт. Пройшовши шлях від «психоделії» часів Сіда Барретта⁴², через «космічні» сюїти періоду колективної творчості, група, починаючи із знаменитого альбому «*The Dark Side Of The Moon*» (1973),

⁴² Роджер (Сід) Барретт — засновник гурту, родом з Кембріджа, за освітою художник і скульптор, він став відомий як композитор, співак і гітарист ще до створення ним в 1966 році ансамблю, що називався тоді «Пінк Флойд Саунд». До речі, він і вигадав цю назву, складену з імен відомих виконавців блюзу Стусана Андерсона і Флойда Каунсила.

ставала все більш «земною», ясною і конкретною. Вже в «*Animals*» (1977) «*Pink Floyd*» впритул підійшли до твору, який ми могли б назвати рок-оперою. Але для рок-опери альбом був дуже затягнутий (він складався всього лише з трьох величезних пісень і короткого прологу з епілогом) і не мав реприз. «Стіна» ж стала найбагатоплановим твором гурту.

У тому ж році Френком Заппою була написана трьохактна рок-опера «*Joe's Garage*» («Гараж Джо»), в якій розповідалося про творчий шлях рок-музиканта.

У 1980–1990-х роках зацікавленість жанром поступово зникла. Нові напрями рок-музики диктували свої правила. Здавалося, що рок-опера, як жанр, себе вичерпала.

Проте на зламі ХХ–ХХІ століть все більше і більше музикантів стали звертатися до рок-опери: Клів Нолан і Олівер Вейкмен створюють «*Jabberwocky*» («Бармаглот») (1999), Фабіо Цуффанті та Вікторія Хейорд — «*Merlin the Rock Opera*» (2000), Тобіас Саммет — «*Avantasia*» (2001), гурт «*Green Day*» пише твір «*American Idiot*» (2004); з'являються колективи, які займаються написанням тільки рок-опер: «*Trans-Seberian Orchestra*» з рок-операми «*Christmas Eve and Other Stories*» (1996), «*The Christmas Attic*» (1998), «*Beethoven's Last Night*» (2000), «*The Lost Christmas Eve*» (2004), «*Night Castle*» (2009).

Першою українською рок-оперою стала «*Девушка и Смерть*», написана лідером одеського гурту «Провінция» Євгеном Лапейко на текст казки Максима Горького. Прем'єрний показ рок-опери у постановці Володимира Подгородинського відбувся 1978 року в Палаці культури Одеського політехнічного інституту. Відроджена версія «*Девушки и Смерти*» була поставлена режисером Георгієм Ковтуном та балетмейстером Анастасією Федяєвою у 2011 році, через чотири роки після смерті композитора.

Оновлена «*Девушка и Смерть*» виконується повністю наживо. Сценічний простір, за задумом режисера, умовно поділений навпіл. На

першому плані відбувається безпосередня дія, у той час як музиканти (у постановці бере участь рок-гурт «Overheat») знаходяться позаду, на сценічній конструкції, вище за інших артистів. Їхні сценічні костюми та грим відповідають загальній стилістиці візуального втілення рок-опери; соліст-гітарист та віолончелістка у певних моментах спускаються до вокалістів та балету. Таким чином, музиканти-інструменталісти з тих, хто грає акомпанемент, перетілюються на повноправних артистів рок-опери, що беруть участь у сценічній дії.

Окрім музикантів та солістів (Дівчина, Смерть, Оповідач, Цар, архангел Михаїл, Каїн,) у рок-опері бере участь балет та дитячий хор. У виставі велику частину займають саме хореографічні сцени. Більшість балету задіяно у ролі нечисті — жителів пекла та Сатани. Образ любові разом з Дівчиною уособлює пара танцюристів.

Костюми та декорації вистави є напрочуд лаконічними та мінімалістичними, проте стильними. Балет вдягнений у гімнастичні комбінезони: пара, що уособлює Любов — у білі, жителі пекла — у чорні та порізані (образ, який доповнюють зачіски та грим, що відповідає візуальному образу носіїв культури важкого року і металу), а «вогнекудрість» Сатани втілена за допомогою яскравого помаранчевого ірокезу. Серед декорацій — мотузки, що уособлюють ринг під час двобою Сатани і Царя, велетенське червоне полотно, з якого з'являється Смерть (надалі воно присутнє з кожною її появою), хрест і труна під час двох пісень Смерті. Візуального ефекту додає сценічний дим.

Музичний ряд рок-опери витримано у стилі класичного важкого року, на тлі якого сильно контрастними є сопранові партії Дівчини — ліричні технічні кантиленні вокалізи. Контраст також є у другій пісні Смерті, у якій останній рядок кожної строфи, низхідний тетрахорд *«Со святыми упокой»* співається дитячим хором а capella. Стильовим відхиленням є вальсові приспиви Смерті у першій пісні та у фінальному номері-підсумку *«С той поры Любовь и Смерть, как сестры,/ Ходят неразлучно до сего дня,/ За*

любовью Смерть с косою острой/ Тащится повсюду, точно сводня./ Ходит, околдована сестрою,/ И везде — на свадьбе и на тризне/ Неустанно, неуклонно строит/ Радости Любви и счастье Жизни». В ритмі вальсу ця пісня виконується тільки Смертю; повторений Дівчиною, Оповідачем та дитячим хором, той самий текст музично втілений за допомогою ліричної мелодії вокального типу. Зазначимо, що починається рок-опера з тієї самої ліричної пісні-підсумку у виконанні Дівчини та Оповідача з хореографічним супроводом пари.

Незвичним у постановці є відсутність персонажа Коханого, про якого йдеться в аріях Дівчини. Також режисерською знахідкою стало повертання вокаліста спиною до глядача і імітування диригування іншими артистами. Такий прийом Г. Ковтун використовує тричі: у кінці першої дії Оповідач диригує жителями пекла та Смертю підчас її першої появи та пісні; Смерть виступає у ролі диригента у пісні «Со святыми упокой»; у фінальній сцені вистави дівчина-янгол диригує усім виконавським складом.

«*Девушка и Смерть*», що досі йде на одеських сценах — не єдина рок-опера Євгена Лапейка. До творчого доробку композитора належать рок-опера «*Ромео і Джульєта*» з авторським лібрето композитора (виконується у перекладі українською Т. Щепкіної-Куперник) та «*Аріадна*» на вірші М. Цветаєвої. Режисером усіх сучасних постановок є С. Ковтун.

У 1986 році в Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка режисером Сергієм Данченком була поставлена рок-опера «*Енеїда*», написана композитором Сергієм Бедусенком за п'єсою І. Котляревського.

«*Енеїда*» є епічною оперою з номерною структурою і складається з двох дій. Починається твір з увертюри-інтродукції, повторення якої у фіналі створює своєрідну композиційну арку. В опері наявна фігура читця, що уособлює роль автора-оповідача. На початку свого існування твір був атрибутований як «бурлеск-опера», з метою уникнення конфліктів щодо

наявності небажаного у радянські часи на державній сцені рок-стилю (з тих же причин О. Журбін назвав свій твір «Орфей і Еврідика» зонг-оперою).

Музична тканина «Енеїди» пронизана танцювальністю. У «Виході Енея» та «Дуеті Вулкана і Венери» наявні твістові інтонації, партія Зевса у «Дуеті Венери і Зевса» має жанровою основою фокстрот, «Пісня Дідони» написана у ритмі шиммі, в основі «Пекельного танцю» та «Заклику Енея і Турна» — бугі-вугі, у «Звіті Евріала» тустеп, а у «Відповіді Латина» — босанова. Вальсовість притаманна «Дуету Харона і Сивілли», а у другому куплеті «Козацької бойовій» відчувається диско-стилістика. Танцювальне жанрове начало є очевидним у номерах рок-опери «Хабанера Ворожки» та «Гопак-сіртакі».

Зазначимо, що гопак є головним танцем у музиці «Енеїди», лейтмотивом, що активно цитується та видозмінюється упродовж рок-опери, то контрастуючи, то набуваючи стилістики музичного втілення персонажів. Іронічний «Урок латинської» побудований виключно на двох мотивах гопаку (другий є варіантним повторенням першого) і зроблений у формі розспівки: вчитель співає мелодію танцю на склади «тму-», «мну-», «здо-», «тло-». Після кожного соло вчителя звучить варійована відповідь учнів; кожен склад вивчається на пів тону вище.

Окрім «Уроку латинської», у рок-опері присутні інші хорові номери — такі як «Пісня мандрів», «Олімпійська застольна», «Козацька бойова», «Війна», «Погребіння Паланта» та «Фінал». Саме вони слугують певною мірою зупинкою сюжету і посилюють риси епічності рок-опери. Таку ж роль відіграють два «Дуети Низа і Евріала» — любовно-ліричний та пафосно-гімнічний відповідно. Музична тема першого повторюється у «Козацькій бойовій», хоча ці дві пісні є різними за смисловим та емоційним навантаженням. Перший «Дует Низа та Евріала» є типовим романсом зі стилізацією під народну пісню любовного змісту (*«Ясні очі як два сонця не дають нам спати,/ Коли є любов у серці — нащо воювати», «Вийди, мила, чорнобрива, посидим,/ Я для тебе побудую дім»*). «Козацька бойова»

витримана у стилі диско і має зміст, відповідний назві: *«Жизнь — алтин, смерть — копейка козаку»*. «Олімпійська застольна» теж стилізована під народну пісню (до того ж у мелодії заспіву цитується мотив української народної пісні «Цвіте терен»). Другий «Дует Низа і Евріала» посилює героїчність кульмінаційної частини рок-опери, додаючи патетики: *«Як обшєє добро в упадку — забудь отця, забудь і матку, лети повинність ісправлять»*.

«Пісня мандрів» у рок-опері повторюється двічі, а її початок «Ой, нема, нема сокола» стає героїчним лейтмотивом рок-опери. Ще до «Пісні мандрів» героїчний лейтмотив присутній в інтродукції. У першій дії він зустрічається у «Дуеті Венери і Зевса» та у «Монолозі Анхіза», а у другій — у «Речитативі Тібра», «Заклику Енея і Турна», другому «Дуеті Низа і Евріала» та «Останньому бої».

У рок-опері наявна лірична лейттема, що вперше повноцінно звучить у «Зустрічі Дідони з троянцями»; вона лягла і в основу «Дуету Енея і Дідони» (вокаліза-канона). Якщо героїчний лейтмотив є майже незмінним протягом твору, то лірична лейттема набуває зовсім іншого характеру у сцені «Самоспалення Дідони», завдяки виконанню її на електрогітарі з ефектом дісторшну. Востаннє у першій дії ми її чуємо у якості вокалізу під час зустрічі Енея з Дідоною у пеклі. У другій дії лірична лейттема виходить за межі характеристики персонажу Дідони і з'являється у «Палаці Латина», символізуючи зустріч Енея і Лавінії та у «Дуеті Венери і Вулкана».

Героїчний лейтмотив та лірична лейттема лягли в основу двох останніх масових номерів. У передостанньому номері, що має назву «Пісня Любові», всі учасники по черзі наспівують ліричну тему в невимушеній імпровізаційній манері; завершує пісню соло флейти. У фіналі, після повторення оповідачем зачину п'єси *«Еней був парубок моторний/ І хлопець хоч куди козак»*, звучить пісня на основі героїчного мотиву у масовому виконанні скетом.

Наголосимо, що не тільки головні музичні теми рок-опери позбавлені тексту. Другий куплет «Олімпійської застольної», третій куплет «Козацької

бойової» та хор «Війна» теж є вокалізами. Також в «Енеїді» наявні звуконаслідуючі спецефекти (шум моря, кумкання жаб), та викрики («Пожар!», «Берег!», «Сицилія» тощо), що вказують на місцезнаходження розгортання подій.

«Енеїда» — яскравий приклад рок-оперного жанру, оснований на національному мелосі; однією з її головних особливостей є органічне поєднання гопака з іншими танцями світу. Твір відповідає оперній формі номерної структури, у ньому присутні сольні номери та хори, лейтмотиви та лейттеми. С. Бедусенко у своєму творчому доробку має не одну рок-оперу: до його пера також належать рок-опери «Суд» та «Ярослав Мудрий».

За п'ять років після прем'єри «Енеїди», у 1991 році, С. Данченко у театрі ім. І. Франка ставить рок-оперу «**Біла ворона**» авторства композитора Геннадія Татарченка та поета Юрія Рибчинського. Історія створення рок-опери «**Біла ворона**» почалася з вірша Юрія Рибчинського «Страта Жанни Д'Арк», який ліг в основу його драматичної поеми «Біла ворона», написаної у 1989 році. В поемі описувався останній день життя орлеанської дівки, а саме сцена її страти.

Один із головних номерів вистави — пісня, однойменна з назвою рок-опери, — існувала вже давно. Ще у 1970-х роках пісню «**Біла ворона**» співали спочатку Віктор та Любов Анісімови, а потім Наталя Рожкова. Відомість цій пісні приніс співак Валерій Леонтьєв, виконавши її у 1980-му році на міжнародному фестивалі у Сопоті й отримавши за пісню Першу премію. Проте через неформатність пісні (тема, що не вміщалася у «радянські рамки», тривалість композиції близько семи хвилин), вона жодного разу не прозвучала на жодній радіостанції.

Найвідомішим хітом з «Білої ворони» став «Віват, король» — пісня, яка завдяки Тамарі Гвердцителі прогрімала на весь Радянський Союз, в кінцевому результаті не увійшла до рок-опери (музика приспіву була використана у номері «Ти будеш жити»). Також не увійшла до рок-опери достатньо відома пісня «Менестрелі», яку співав Олександр Малінін.

Рок-опера спочатку була записана на платівку Національною фірмою грамзапису «Аудіо Україна». До запису залучили Тамару Гвердцители (вона озвучувала головну героїню) та Олександра Малініна (співав за нареченого Жанни).

Прем'єра *«Білої ворони»* відбулася в Академічному драматичному театрі імені Івана Франка напередодні отримання Україною Незалежності. Головні ролі грали Наталя Сумська та Анатолій Хостікоєв. «Беззаперечно, що постановка Сергія Данченка 1991 року була новаторською та реформаторською в галузі українського музично-драматичного театру», — пише Віта Шпаковська. — «Поштовхом до створення її авторами стало те, що українська рок-музика на той час вже вийшла з підпільного існування і набувала все більшого розголосу і популярності» [364].

Рок-опера складається з двох актів, яким передує увертюра. Має номерну структуру: 30 номерів, серед яких є сольні (частіше — пісні, іноді — арії), дуети, хори, речитативи та розмовні епізоди.

Центральний образ опери — Жанна Д'Арк, навколо якої утворюються всі сюжетні лінії. Увага у творі приділяється не стільки історичним подіям та ідеї національно-визвольного руху, скільки самій постаті Жанни, її особистій трагедії через неприйнятність іншими (тому і «біла ворона»): спочатку героїню осуджує наречений Жюльєн (через те, що замість спокійного сімейного життя вона пішла воювати), який в кінці опери стає її катом; потім, використавши Жанну, її зраджує Король, а далі від неї відвертається народ. Журналіст Юлія Пятецька з цього приводу пише: «Напевне, це був успішний проект, але в пам'яті залишилася лише пронизлива музика, причому пов'язана з життям, а не з подвигами... Тоді мені навіть здалося, що спектакль присвячений роковому коханню, якого не відбулося, а не національно-визвольній боротьбі французького народу з англійськими загарбниками» [249]. Саме у Жанни Д'Арк найбільша кількість сольних номерів, також вона бере участь у кількох дуетах. Характерним є те, що партії всіх персонажів у рок-опері побудовані на речитативах, а пісенний

характер мають тільки партії Жанни та Жюльєну. Хор відтворює образ народу (що відповідає традиціям західноєвропейських та російських опер), роль коментаторів надана двом менестрелям. Присутній також персонаж, що створює образ-уособлення Столітньої Війни.

Образи героїв опери представлені в еволюції. Перш за все це можна сказати про центральну дійову особу (арії Жанни надзвичайно різні — починаючи від наївної та непорочної «Кожне дівча», проходячи через войовничо-лідерські риси, які найкраще виражені в пісні «Свобода», і закінчуючи зневіреним і зрадженим образом героїні, втіленим в арії «Скажи хоч слово») та образ народу, котрий спочатку губиться перед загрозою, потім (натхненний Жанною) вірить у перемогу, а потім «мовчить» і знущається з Жанниної страти. Драматичного розвитку дістає також і образ Жюльєна, який на початку твору виступає в образі щасливого закоханого хлопчика, але збагнувши, що Жанна надала перевагу боротьбі за визволення народу — не може пробачити нареченої і виступає у ролі її Ката.

У творі присутні лейтмотиви: лейтмотив чистоти та ліричності героїні (який яскраво розвивається у першому дуеті з Жюльєном «Кожне дівча» та у сольному номері Жанни «Так жити нам», який доручений тембру флейти Пана та який присутній в епізоді на площі в Руані «Йшла дівчина»); лейтмотив прославлення Діви народом («Ave, Жанна», який сильно видозмінюється: з прославляючого характеру на гротескний), лейтмотив середніх віків, лейтмотив свободи, лейтмотив непорозуміння та зради («Якщо чорна ти» у номері «Біла ворона», який є яскравим прикладом використання риторичної фігури катабасису). Окрім лейтмотивів та подекуди їх розвитку у лейттеми, у «Білій вороні» присутнє явище, коли одна й та сама пісня виконується з іншими словами, отримуючи інше смислове навантаження.

Основною темою рок-опери є свобода: як загально-соціальна, так і індивідуальна (особливо яскраво присутні у творі феміністичні мотиви).

Вдалим є аранжування, зроблене самим композитором разом з аранжувальником Олександром Кльоповим. Вокалістам на прем'єрі акомпанували ансамблі струнних та духових інструментів, а також інструменти-солісти: бас-гітара, соло-гітара, акустична гітара, ударні, перкусія, флейта Пана, саксофон, клавішні, труба та синтезатори. З переліку інструментів можемо зробити висновок, що тембральний характер опери відповідає естрадній музиці та подекуди року (більше всього рок-стилістики у масових номерах).

Протягом одинадцяти років рок-опера «Біла ворона» з успіхом була показана у театрі імені І. Франка, її побачили сотні тисяч глядачів не тільки Києва, але й Польщі, Австрії, Німеччини та багатьох інших країн, куди театр виїздив на гастролі. Платівка із записом рок-опери розійшлася накладом 57000 екземплярів.

У 2005 році оновлена «Біла ворона» знову повернулася у театри. Режисером цієї постановки став Анатолій Хостікоєв. Текст був перекладений автором лібрето українською мовою, були введені персонажі Оповідача та його Сина, які відкривали першу і другу дію. Присутня була й модернізація постановки (наприклад, бургундці в'їжджають до Орлеану на мотоциклах і т. ін.). Також нова постановка відрізнялася від попередньої наявністю бравурного фіналу: після сцени страти всі учасники вистави виходять на сцену і співають пісню «Свобода», у другому куплеті якої несподівано солює Орлеанська Діва, виїжджаючи на білому коні. Пісня «Біла ворона» була віддана Жанні (що вивело Жюльєна з ряду «співаючих» — він «підспівує» Жанні тільки у їх першому дуеті, далі — грубий речитатив, майже декламація), а хор «Йшла дівчина» (який за розмірами дорівнює лише періоду) віддано маленькому хлопчику, що додає зворушливості та різкого контрасту з натовпом. Взагалі музика рок-опери була трохи переаранжирована на вимогу часів, але великих змін не перетерпіла⁴³.

⁴³ Головну роль у новій постановці зіграла молода актриса Юлія Вдовенко. Наталя Сумська виходить на сцену в образі Столітньої війни — і розкоτισо, голосисто веде свою партію. Богдан Бенюк грає відразу кілька ролей: Блазня, Абата та ін. — усі ці образи створені майстерно. Сам

Маючи в основі сюжет з французької історії, «Біла ворона» не зазнала впливу українського мелосу. Подекуди, задля створення французької атмосфери, використовується стилізація фольклору: на початку опери сцена заручин супроводжується музикою з використанням французьких мотивів; також Король наспівує французьку пісеньку (а іноді кидає репліки французькою) у дуетах з Блазнем.

Не можливо не помітити аналогій «Білої ворони» із взірцем рок-оперного жанру «Ісусом Христом — Суперзіркою»: Жанна так само, намагаючись врятувати людство, стикається з непорозумінням, так само стає зрадженою однією з найближчих людей і приносить себе у жертву. Народ так само спочатку захоплюється, а пізніше — відрікається і висміює героїню (наскільки по-різному звучать два номери «Білої ворони», які починаються словами «В славнім місті Орлеані», у першому з яких народ збирається, щоб піти за Дівою, а у другому — щоб подивитися на її страту). Особливо напрошується паралель між кульмінаційними аріями Жанны «Скажи хоч слово» і Ісусівською «Дай мені випити цю чашу», в яких обидва персонажі запитують у Господа, що вони зробили не так і за що мають нести покарання.

2013 року у Кримському академічному українському музичному театрі (м. Сімферополь) відбулася прем'єра рок-опери «Ірод», написаної композитором Ігорем Покладом та поетом Олександром Вратарьовим і поставлена режисером Володимиром Косовим.

«Ірод» — двохактна опера, загальний хронометраж постановки якої становить 1 годину 40 хвилин (за задумом композитора, опера мала тривати 2 години 15 хвилин). У рок-опері присутні сольні (переважно аріозо) та дуетні номери, хорові та велика кількість балетних сцен; при їх наявності, переважають в «Іроді» ознаки наскрізної драматургії.

Драматургію рок-опери рухають передусім дуетні сцени, найважливіші з яких — чотири дуети Ірода та Маріамни (виходячи з біблійної легенди —

Хостікоєв постає Менестрелем і Автором. Вистави й досі періодично йдуть у Національному академічному театрі російської драми імені Лесі Українки.

другої дружини царя), у яких чітко прослідковується сюжет твору: прохання відпустити Агасфера, зізнання Маріамни у відсутності любові до Ірода, прохання Ірода у Маріамни пробачення через вбивство Луки, дует в уяві Ірода після страти Маріамни. Дуети головних героїв знаходяться у середині твору — другій половині першої та першій половині другої дії, причому в першій дії лише один, у той час як три інші — у другій.

Перша спільна пісня пронизана ліричністю та тремтливим ставленням Ірода до Маріамни (*«Я готов для Вас творить добро,/ Я готов простить любое зло»*), що зберігається у спільній сцені Маріамни та Ірода, яка завершує першу дію (*«Я готов смирить свою гордыню,/ я зову тебя своей рабыней»*). Другий дует головних героїв — коротка драматична сварка, експресивність якої підкреслена рваним синкопованим ритмом у діалозі, що стає рефреном: *«– Солги, солги, молю тебя, молю,/ Скажи хоть раз “Люблю тебя, люблю!”*. — *Напрасно лёд ты хочешь разогреть,/ Я не скажу, мне легче умереть»*. Перший раз Ірод співає владно і жорстко, перетворюючи прохання на наказ, вдруге — на колінах перед Маріамною, вмовляючи. Маріамна ж навпаки друге проведення своєї відповіді співає більш рішуче ніж перше. Рефрен перемежується речитативом Ірода про непотрібність трону за відсутності кохання; сцена закінчується напівбожевільним істеричним викриком Ірода *«Я Царь!!!»*. Третій короткий дует максимально загострює стосунки героїв та їхнє ставлення один до одного: після вбивства Луки Ірод виправдовується перед Маріамною і просить пробачення, на що отримує освічення у ненависті. Їх останній дует теж є нетривалим. Він ніжно-ліричний і відбувається в уяві Ірода після страти Маріамни.

Окрім дуетів головних персонажів, присутні кілька коротких дуетів Ірода та його слуги Зосими, сцена Маріамни, її годувальниці Рахіль і Луки, сцена Зосими Агасфера та Ірода, дует Ірода та Рахіль. Наявні у рок-опері і масові сцени з хоровими номерами та скандуваннями. Яскравою є сцена повстання на початку твору, у якій після викриків *«Ирод нам не нужен!»*, *«Люди, поднимайтесь!»*, *«Ирод продал душу дьяволу!»* звучить масова пісня

іронічно-танцювального характеру «Этот царь не нужен нам!». Контрастом до неї є ода Іроду, хор «Иудейский царь», виконана через кілька номерів. Другою піснею-скандуванням є звернення народу до Маріамни: в основі масового рефрену лежить висхідна гама гармонічного мінору, а кожне прохання врятувати виконується репетитивно. Для пісні волхвів використана музика з оди Іроду (замість «*Великий Ирод*» — «*Великий город*»). Обидві дії завершуються хором а саpella «Храм души»; у фіналі рок-опери він звучить потужніше.

Великого значення у постановці «Ірода» набуває хореографічна компонента, присутня у більшій частині твору. До суто балетних сцен належать інтродукція, під час якої відбувається коронація Ірода, сцени повстання та сцена вбивства немовлят. Більшість сольних вокальних номерів належать Іроду і Маріамні. Виключення становить саркастична пісня Зосими, побудована на танцювальних ритмоінтонаціях, у якій йдеться про професію ката — «У нас отличный сервис: удар — и Вас уж нет».

Головні персонажі рок-опери показані у динаміці, їх внутрішній світ розкривається у сольних номерах. Перша пісня Маріамни до зустрічі з Іродом — лірична і чиста мрія про любов до Луки: «*Мне опять приснится, кто-то приснится, может быть, ты*». Друга пісня — драматична і повна розпачу через те, що Маріамна не в змозі врятувати всіх від тиранії Ірода. У другій дії дружина Ірода теж має дві сольні пісні: колискову ще ненародженій дитині і драматичну тугу після вбивства Луки: «*Вот и спалила тонкие крылья ... что мне осталось — только могила*». Отже, Маріамна уособлює ніжність і ліричність, а життєві обставини, що склалися, змушують її страждати.

Ірод, як центральний персонаж, має найбільшу кількість сольних партій, у яких образ розкривається з різних сторін. Основна сюжетна лінія твору — взаємини Ірода з Маріамною. Отже, акцентуація на закоханості царя, ліричні пісні дають глядачеві змогу сприймати його не тільки у якості тирана, але й певною мірою співчувати йому. Сон Ірода є найліричнішою

піснею царя («*Слышу голос твой серебристый,/ Словно капли дождя на листьях*»). Драматичними є речитатив Ірода після смерті Маріамни («*Убили моего царя*») та пісня «*Любовь ушла*». Наповнені стражданням і сумом як перша пісня Ірода (у якій він після зустрічі з Маріамною згадує її і не радіє отриманій владі), так і фінальне соло Ірода, під час якого він вмирає. Філософським є номер, що завершує першу дію рок-опери, у якому цар ще раз освічується у коханні Маріамні та підтверджує готовність виконувати її прохання, разом з тим висловлюючи своє фатальне ставлення до життя і світу загалом: «*Звёзды смотрят вниз,/ Обнизая душу./ Звёзды говорят,/ Их надо слушать./ Знают лишь они/ Все тайны бытия*»).

Окреме місце посідає пісня «*Мой храм*», у якій проявляються безумовно тиранічні та егоцентричні риси Ірода: «*Он вознесётся над землёй/ И над безмолвною толпой/ Под небом Иерусалима,/ Навек моё прославил имя. Я, я здесь царь, великий Ирод*». Взагалі окрім домінуючої лінії кохання Ірода та рухаючої сюжет лінії повстання та арештів, всю рок-оперу пронизує тема храму. Ірод кілька разів згадує свою побудову храму, сприймаючи його як індульгенцію для своїх злочинів («*В судный день, бесславный Боже, зачтёшь мне это и поможешь*»). У кінці твору, після вбивства Маріамни та перед власною смертю, Ірод розчаровується у своєму проєкті, бо кінець-кінцем, побудова храму ніяк не змінила його життя: «*Тебе я храм воздвиг, и что же?/ Ты не помог, великий Боже*», «*Я храм построил в Иерусалиме /... Нетленна зависть, ненависть и злоба*».

Натомість, образ храму не як фізичного явища, а як внутрішнього стану, уособлення щастя, наявний у другій пісні Маріамни: «*Там, где цветут сады/ .../ Найду свой храм/ И свою радость*». Ця ідея в рок-опері повністю формується у двох заключних хорах «*Храм души*»: «*Доброта и любовь — / Этот храм пред тобой*».

Роком пізніше, у 2014-му, свою версію «*Ірода*» презентували у Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки. Поставив та переаранжував рок-оперу композитор і режисер Олексій Коломійцев.

Львівська версія «Ірода» є більш новаторською та експериментальною, акценти любовної лінії зсунуті в бік соціально-політичного навантаження, на перший план поставлений образ храму.

Українські зразки рок-опери цілком вписуються в контекст світової практики жанру. На прикладі проаналізованих рок-опер («Девушка и Смерть» Є. Лапейка, «Енеїда» С. Бедусенка, «Біла ворона» Г. Татарченка — Ю. Рибчинського та «Ірод» І. Поклада — О. Вратарьова) доходимо висновку про наступні закономірності жанру:

– більшість рок-опер пишуться на існуючі поетичні тексти з купюрами («Девушка и Смерть», «Енеїда») або на авторське лібрето, проте за основу береться існуючий сюжет — історичний, біблійний, міфологічний, літературний, тощо («Біла ворона», «Ірод»);

– як правило, рок-опера, присвячується вигаданим або історичним постатям-особистостям (Еней, Жанна Д'Арк, Ірод);

– за структурою рок-опера відповідає оперному жанру: має систему лейтмотивів і лейттем, арки, хорів та ансамблевих номери, сольні номери куплетної та некуплетної (близькі до романсів, а подекуди — аріозо) форми;

– так само, як і класичні опери, рок-опери можуть мати номерну («Енеїда», «Біла ворона») та наскрізну «Девушка и Смерть», частково «Ірод») будови;

– рок-опера завжди включає елементи полістилістики: окрім безпосередньо року, можуть бути присутні різні стильові напрями масової музики (та під-стилі року); елементи музики академічної традиції та фольклору використовуються для характеристики тих чи інших персонажів або ситуацій.

Таким чином, за основними жанровими показниками рок-опера відповідає жанру академічної опери; специфічність рок-опери зумовлена передусім її приналежністю до масової музики ХХ століття.

Жанр рок-опери є актуальним для сьогодення, і Україна у цьому плані не виключення. Монументальні для року довготривалі твори з повноцінним сценічним втіленням сприяють розвитку рок-мистецтва в цілому.

3.2.3. Рок-вистава: специфіка жанру. Жанр рок-опери безсумнівно є кількісно переважаючим на терені музично-театрального рок-мистецтва, проте існують інші синтетичні сценічні жанри у стилі рок. Звернемо увагу, зокрема, на явище рок-вистави, що є різновидом музичної вистави.

У 2011 році рок-виставою назвали свій спільний виступ під назвою «Я їду любити...» гурт «Антитіла» та шоу-балет «MADRIN». «Я їду любити...» триває півтори години і складається з двох відділень. У першому представлено десять пісень гурту (любовного змісту), які сценічно доповнює хореографія шоу-балету з елементами театралізації, пантоміми, тіньового театру, тощо. У другому відділенні, що складається з одинадцяти пісень з невеликими передмовами соліста, балет відсутній (окрім передостанньої пісні «Бери своє»). Пісенний матеріал першої частини виступу не поєднаний нічим, окрім любовної тематики, і позбавлений сюжету. Отже, хоча автори виступу атрибутували проект «Я їду любити...» як рок-виставу, він є скоріше концертною програмою гурту «Антитіла» з елементами хореографії та театралізації за участю шоу-балету «MADRIN».

Як рок-вистава, атрибутується авторами і журналістами літературно-музичний проект «*Стусове коло*» (2008), присвячений життю та творчості Василя Стуса. Режисером «Стусового кола», створеного на основі щоденників та віршів поета, є Сергій Проскурня. У виставі грають син поета Дмитро Стус (у ролі оповідача грає сам себе) та актор Роман Семисал (у ролі головного героя, Василя Стуса).

Вистава складається з п'яти частин (кіл), кожна з яких ілюструє етап та іпостась життя поета: «Коло дитинства», «Коло поезії», «Коло любові», «Коло самотності» та «Коло смерті». У кожному «колі» звучить по одній пісні на текст Василя Стуса, автором музики яких є Леся Тельнюк. Окрім сестер Тельнюк, у музичному втіленні вистави взяли участь музиканти Олег

Путятін, Роман Суржа, Іван Небесний і Микола Томасишин. Класичний склад рок-гурту та специфіка вокального виконання дають підстави віднести музичну складову «Стусового кола» до рок-музики. Аркою виступає пісня «Розпросторся, душе моя, на чотири татамі», яка відіграє роль прологу та епілогу. Образ кола, що пронизує всю виставу, підкріплений візуально: дійство починається з мізансцени, у якій всі учасники, включаючи музикантів, стають колом і обіймаються, після чого розходяться по своїм місцям. Закінчується «Стусове коло» такою самою мізансценою.

«Стусове коло» є синтетичним проектом, у якому поєднані вечір пам'яті, драматичний театр, поезія і арт-рок-музика.

Рок-вистава *«Жаба»* (2010) режисера Сергія Павлюка присвячена легенді про отруєння В. А. Моцарта композитором А. Сальєрі. Твір написаний для трьох акторів (Моцарт, Сальєрі, Трактирник), артистів балету, струнного квартету та рок-гурту.

Драматичну частину вистави складають дві сцени: монолог Сальєрі «Все говорять: нет правды на земле» з маленької трагедії О. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі» та однойменної п'єси Л. Філатова, що є альтернативною версією класичної «маленької трагедії». У виставі використано велика кількість музичних цитат: у монологі Сальєрі звучить тема Моцарта з «Маленької нічної серенади», що стає лейттемою Моцарта і видозмінюється протягом постановки. Також Сальєрі двічі декламує один із численних перекладів пісні Ірвіна Костала про ноти «До — воробушка гнездо» з фільму Роберта Вайза «Звуки музики». У сцені Моцарта з Трактирником звучать відомі цитати з творів Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена Ж. Бізе, зіграні Трактирником на електрогітарі у рок-стилістиці.

Розвиток сюжету розривають та обрамлюють дев'ять пісень гурту «Город Неспящих», що відповідають настрою епізоду, але напряду не пов'язані з темою «Жаби». Пісні витримані в стилі російського року з різними жанрово-інтонаційними запозиченнями: у деяких номерах гурту чуємо ритмоінтонації танго, романсові інтонації, тощо.

Окреме місце у виставі займають хореографічні сцени, що так само, як і пісні рок-гурту, не сприяють розвитку сюжету, проте додають постановці своєрідної атмосфери. Шоу-балет присутній під час виконання номерів «Я не тот, что был вчера» і «Танго павших на крові» та монологу Сальєрі. Також наявні окремі танцювальні сцени з атрибутами: двічі з ліхтарями та двічі — з парасольками.

Назва «Жаба», яку обрав С. Павлюк для вистави, безумовно символізує заздрість. Цей образ підкріплений візуально і вербально: у кімнаті Сальєрі на видному місці стоїть трилітрова банка з великою жабою. В епілозі вистави її виносять зі словами *«Ведь жаба в нас нам не даёт покоя,/ нас точат черви зависти. А вас?»*.

Тематика тваринного уособлення притаманна і для режисера Олексія Коломійцева. Вистава **«Вівісекція»** не має наскрізного сюжету і представлена у жанрі рок-новел, яких у постановці чотири: «Карась», «Тарган», «Курка» і «Муха». Окрім основних частин, у «Вівісекції» присутні п'ять так званих «сцен відстороненої дії»: «Зізнання», «Рок-концерт», «Євровівісекція», «Надзавдання» та «Справжній театр».

В основу вистави лягли вірші поета Миколи Олейнікова: три з них — однойменні з новелами «Карась», «Тарган» і «Муха». У якості тексту пісні рок-зірки (сцена «Рок-концерт») використаний вірш «Надкласове послання», що відповідає як загальній тематиці вистави (видова дискримінація), так і конкретній ситуації сцени: на рок-концерті серед натовпу чоловік гвалтує дівчину і натовп не звертає на це ніякої уваги (*«Ох і страшно.../ Як жахливо стало жити,/ На світі затишку нема./ Вітер виє і ламає трави-квіти,/ А злі вовки з'їдають зайчєня»*). Окрім чотирьох пісень на вірші М. Олейнікова, у сцені «Євровівісекція» актори співають цитати з гімну Німеччини 1922–1945 років та гімну СРСР. Окрім пісень та авторських коментарів на екрані, у «Вівісекції» відсутній текст.

Одноосібним автором музики, хореографії та сценографії є сам режисер О. Коломійцев. «Вівісекція» — друге сценічне втілення Олексієм

Коломійцевим цього матеріалу. Перша версія мала назву «Тарган» і була поставлена режисером у «Театрі знедолених»⁴⁴ 2006 року. Оновлений варіант під назвою «Вівісекція» був поставлений у 2014 році силами Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки (вірші М. Олейникова, що лягли в основу пісень, перекладені українською Інною Лиховид).

Друга авторська жанрова атрибуція вистави — «живе кіно», про що свідчить особливість сценічної постановки: дія відбувається посеред сцени на фоні темного прямокутника екрану. Вгорі, за аналогією до підрядкового перекладу, іноді з'являються авторські коментарі. По обидва боки від екрану знаходяться зонгери — вокалісти, що озвучують вокальні номери вистави. Найбільша аналогія з кіномистецтвом спостерігається у першій сцені відстороненої дії «Зізнання» — історії про перехресну зраду двох сімейних пар. Сценічний простір розділений навпіл (дві квартири), які почергово підсвічуються софітами. Незвичним є закінчення сцени, що імітує швидку зворотню відеоперемотку.

«Вівісекція» є експериментально-епатажним проектом, у чому можна переконатися вже на початку вистави, почувши оголошення *«Прохання під час перегляду не запитувати у сусідів “Що це таке?” і “Де тут вихід?”»*. У виставі присутня велика кількість гумору (часом — жорсткого та жорстокого). Зокрема, це типові персонажі на пляжі у сцені «Карась», прибиральниця лікарні у сцені «Тарган» та персонажі Європарламенту у «Євровівісекції». Іронічними та саркастичними є деякі авторські коментарі на екрані — наприклад, заклик звернути увагу на прибиральницю у сцені «Тарган» (яка взагалі взята з іншої вистави, але так сподобалася глядачам, що була залучена і до «Вівісекції»). Сцену «Муха» автор «випадково» називає «Миша», потім виправляється написом *«яка Миша? Муха!»*, а між сценами «Справжній театр» та «Миша» з'являється напис *«Тут може бути розміщена ваша реклама»*.

⁴⁴ «Театр знедолених» — харківський театр режисера О. Коломійцева, акторами якого є люди з вадами слуху, зору та опорно-рухового апарату.

Особливої уваги заслуговує сцена відстороненої дії «Справжній театр», що є своєрідною аркою вистави. «Вівісекція» розпочинається п'ятихвилинним німим нерухомим стоянням акторів спинами до глядача. Після падіння з рук одного з акторів сковорідки, режисер наказує почати все спочатку. У сцені «Справжній театр», що є передостанньою у рок-виставі, німа нерухома сцена повторюється з тією різницею, що актори стоять обличчям до зали. Після падіння однієї з акторок режисер розуміє, що вона померла і звертається до інших акторів (на що вони ніяк не реагують).

У кожній новелі тварину-головного героя тим чи іншим шляхом вбивають і розривають на шматки. «Карась» розпочинається зі сцени на пляжі, де загоряють і купаються відпочиваючі. Після появи жінки, що продає рибу, змінюється освітлення й під час звучання пісні відпочиваючі перетворюються на риб, яких вбивають ножем і смажать. Локацією «Таргана» є лікарня, у якій на операційному столі комасі відтинають ногу та вбивають дихлофосом. «Курка» складається з трьох сцен (як йдеться у авторському коментарі «*Курка у двох картинах (навіть у трьох)*»): вбивство у темному провулку, розтин і смаження та безпосереднє поїдання у сцені «Про Курку або остання вечерея пана Хиркіна». Головна героїня новели «Муха» стає жертвою павука. Окрім великої кількості кухонного приладдя (ножі, відра, пательні, велетенська лопатка, тощо) та медичного устаткування (операційний стіл, крапельниця), наявного у виставі, головним мінімалістичним реквізитом є решітка, що відіграє роль барбекю («Карась», «Курка»), клітки («Тарган») та павутиння («Муха»). Сцени, які на перший погляд є жорстокими, поставлені досить естетично. Кожна тварина разом зі своїми «вівісекторами» є персоніфікованим образом того чи іншого типажу людини та її оточення.

Ще один приклад музично-театрального твору в жанрі рок-вистави — «*The білохалатність*», поставлена у Черкаському обласному музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка (авторами п'єси — Тетяна

Киценко та Любов Скобель, режисер-постановник — Володимир Снігурченко).

«The білохалатність» — це трагіфарс, присвячений темі лікарні. Основу п'єси складають спроби розкриття різних тем та ситуацій, пов'язаних із медициною. Пісні, монологи та мізансцени присвячені проблемі добровільних внесків, скаргам лікаря на некоректність втілення медичної теми у фільмах (допускається купа помилок), шкідливості та безглуздості нетрадиційної медицини, постійній нестачі санітарок, тощо. Об'єднуючим елементом є роль студента-відеооператора, якому за задумом треба зняти документальний фільм. Родичі хлопця працюють у медичній галузі, тож він вирішує зняти фільм про лікарню. Оператор постійно присутній на сцені та залі під час вистави, ходить між акторів та знімає їх з різних ракурсів, що у реальному часі транслюється на екран над сценою. Елементів хепенінгу додають поодинокі інтерв'ю з глядачами, які висловлюють свої враження щодо вистави або погляд на ту чи іншу медичну проблему.

На сцені присутнє медичне обладнання (крапельниця, інвалідне крісло, ноші та ін.). Актори одягнені у білі халати (лікарі) та смугасті костюми (пацієнти). Головний Лікар та Старша Медсестра переважно сидять у глядацькому залі, звідти виголошуючи свої репліки, іноді виходячи, щоби втрутитись у дійство.

У афіші до вистави вказано, що авторами музики є всі учасники постановки. Спостерігаємо полістилістичну химерну мозаїку з цитат академічної, масової та народної музики. До інструментального складу ансамблю входять барабани, бас-гітара, флейта, скрипка, віолончель, синтезатор та фортепіано. Крім цього, музичні інструменти до рук беруть і самі актори: Анестезіолог під час своєї сольної пісні сам собі акомпанує на гітарі, а Головний Лікар під час ходи перманентно грає кварту, імітуючи сигнал Швидкої допомоги. У музичній тканині вистави присутній лейтмотив. Вербальний текст, що співається на цей мотив, постійно змінюється відносно ситуації у виставі: *«Медицина — дуже гарний бізнес»*,

«Бабки, бабки за операцію», «Пити менше треба», «То лікарська помилка» «Лікар повинен прописати лікування», «За смішні дев'ятсот гривень». Лейтмотив виконується всіма акторами як результат-висновок після тієї чи іншої історії.

Однією з наскрізних тем п'єси є лікування музикою. Пацієнтам роблять «музично-ритмічну томографію» та «музоектопію», обираючи та змінюючи різну музику. Цим зумовлена велика кількість музичних цитат у виставі: тема нашестя з симфонії № 7 Д. Шостаковича, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, Андантіно А. Хачатуряна. Тему долі з симфонії № 5 Л. Бетховена актори сольфеджують: «фа-фа-фа-ре». Прийом сольфеджування використовується і у якості тексту до головного лейтмотиву вистави: в одному з повторів «Медицина — дуже гарний бізнес» артисти співають «сі-сі-сі-ре-до». Елементи народної музики стали основою музичного супроводу двох сцен. Монолог Травматолога «Нам бюджет нічого не дає» про відсутність належного фінансування у лікарні написаний у жанрі плачу, де основний текст виконується речитативом Травматологом, а останній склад або вигук «Йой» у кінці рядка озвучується хором. Паніка під час сцени, у якій Пацієнт подав у суд на Хірурга, супроводжується гопаком.

Деякі вокальні номери п'єси будуються повністю на запозиченні музичного матеріалу відомих пісень. В основі сцени про нетрадиційну медицину лежить музика пісні «Лиш вона» гурту «Плач Єремії» («*Так у світі повелося, / Навіть пив я сечу я лося*»); осанна санстанції співається на мелодію «Осанни» з рок-опери Е. Л. Веббера та Т. Райста «Jesus Christ — Superstar», а скарга Головного Лікаря на нестачу санітарок реалізована за допомогою «Киевлянки» Г. Кричевського: «*Где ж ты бродишь, санитарка, санитарочка?*».

Мистецький безлад та фарс з іронічним-саркастичним забарвленням має контрастну по відношенню до настрою всієї вистави серйозну кінцівку. «The білохалатність», побудована на висміюванні вад лікарів та системи охорони здоров'я загалом, завершується читанням листів та щоденників

медичних працівників із зони АТО, тим самим повертаючи професії лікаря героїчне сприйняття. Завершується арт-рок-вистава соціальною піснею з узагальненими інтонаціями масових пісень протесту, притаманних як для російського року, так і для музики латиноамериканських країн. *«Ти знаєш, що я мрію знятись/ У цьому крутому кіно,/ Де люди вважають себе людьми,/ і людей не вважають гівном ... Знов чекаємо змін,/ Чекаємо змін,/ тридцять років — / А ми все чекаєм».*

Отже, проаналізувавши чотири зразки українських рок-вистав, виокремимо специфічні риси даного жанру:

– візуальний ряд рок-вистави доповнюється відеоекраном («Стусове коло», «The білохалатність») та наявністю хореографії («Жаба», «Вівісекція», «The білохалатність»);

– у рок-виставах постійно присутні сарказм («Жаба», «Вівісекція», «The білохалатність») та пафос («Стусове коло», «The білохалатність»), що є характерними явищами для рок-мистецтва;

– за музичним критерієм рок-вистави діляться на дві категорії: з авторською музикою, написаною спеціально для вистави («Стусове коло», «Вівісекція») та побудовані на компіляції з цитат, алюзій та запозичень («Жаба», «The білохалатність»).

Наголосимо, що не зважаючи на велику роль музичного начала, жанровою основою рок-вистави є драматична вистава, у якій домінує саме сценічний елемент з акторською грою. У цьому — головна відмінність рок-вистави від рок-опери. Будь-який драматичний театр у тому чи іншому вигляді використовує музичний компонент, який у рок-виставі посилений за рахунок наявності музикантів на сцені та співу акторів (або окремих вокалістів). Отже, рок-вистава є жанром сучасного експериментального театру.

Висновки до розділу 3

Окрім музичної складової, що присутня у будь-яких проявах рок-мистецтва, ще у первісному його вигляді наявні позамузичні мистецькі компоненти — література, хореографія, театр, кіно, образотворче мистецтво, фотографія, тощо. Всі ці складові на рок-н-рольному етапі розвитку року знаходяться у зародковому стані. Проте з часом елементи інших видів мистецтва сприяють розвитку рок-музики та рок-мистецтва в цілому. Найбільшого розквіту зазнають літературна та театральна компоненти.

Вербальна складова завжди посідала у рок-мистецтві значне місце. Поезія вплинула на формування певного національного стилю року, що зумовлено функціями року у тій чи іншій країні, а також особливостями самої мови. Англійський рок зазнав стрімкого розвитку музичного начала через англійську схильність до верлібрів (зумовлену відсутністю можливості переставляння слів у реченні). Російський рок, що будувався на бардівській традиції, має сам по собі велике розвинене літературне начало, при якому музика відіграє другорядну роль.

Для вітчизняного року характерним є часте залучення української поезії — як класичної (Т. Шевченко, І. Франко, М. Рильський, П. Тичина та ін.), так і сучасної (Л. Костенко, Ю. Андрухович, О. Ірванець, С. Жадан, Ю. Іздрик, брати Капранови та ін.). Така зацікавленість рок-музикантів поезією призвела до плідного зворотного процесу: поети почали співпрацювати з рокерами (спостерігаємо оновлення жанру мелодекламації у таких літературно-музичних тандемах, як «DgumтИатр» з Ю. Іздриком, «Собаки в космосі» з С. Жаданом, «Karbido» з Ю. Андруховичем та ін.).

Виконання рок-пісні часто супроводжується певним дійством, специфічною поведінкою музикантів на сцені. Постійне використання елементів театралізації у виступах рок-гуртів, а також якісний розвиток рок-мистецтва в цілому призвели до народження музично-театрального жанру — рок-опери. Не дивлячись на те, що термін «рок-опера» використовується вже майже півстоліття, існують певні розходження щодо ідентифікації даного

жанру. Часто рок-оперу розглядають як мюзикл у рок-стилі. Проте від мюзиклу рок-опера відрізняється не лише стилем, але й естетикою.

На основі аналізу українських рок-опер «Девушка и Смерть» Є. Лапейка (на текст однойменної поеми М. Горького), «Енеїда» С. Бедусенка (на текст однойменної поеми І. Котляревського), «Біла ворона» Г. Татарченка — Ю. Рибчинського та «Ірод» І. Поклада — О. Вратарьова виділено домінуючі ознаки жанру. За структурою рок-опера відповідає оперному жанру і має цілісну музичну драматургію (завдяки, зокрема, системі лейтмотивів, лейттем та інтонаційних арок). Як правило, сюжет рок-опери запозичується з історичних або літературних джерел і присвячується одному яскравому герою. Сильове рішення зазвичай виходить за межі року: для зображення різних персонажів та ситуацій використовуються стилі та стильові напрями масової, академічної, народної музики. Отже, рок-опера — полістилістичний музично-театральний твір, жанрову основу якого складає опера, а стильову — рок-музика.

Зворотній інтегративний шлях, а саме — залучення рок-складової до драматичного театру — призвів до появи жанру рок-вистави. Частіше до нього звертаються режисери-експериментатори. У рок-виставі, не дивлячись на велику кількість музики, часто виконуваної самими акторами, домінуючою є сценічна дія. Об'єктами для аналізу стали українські рок-вистави «Стусове коло» за віршами, листами та щоденниковими записами В. Стуса режисера С. Проскурні (музика Л. Тельнюк), «Жаба» режисера С. Павлюка (музичну складову складають цитати композиторів-класиків та пісні гурту «Город Неспящих»), «Вівісекція» режисера, композитора та сценографа в одній особі О. Коломійцева та «The білохалатність» режисера В. Снігурченка за п'єсою Т. Киценко та Л. Скобель (на компілятивному музичному матеріалі). Специфічними рисами рок-вистави визначено переважаючу роль драматичного начала над музичним втіленням, експериментальність, еkleктичність та полістилістичність.

Таким чином, рок-мелодекламація, рок-опера та рок-вистава є презентантами процесів оновлення за допомогою рок-стилю класичних жанрів, у яких позамузичні компоненти (літературне та театральне мистецтво відповідно) є домінуючими.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань, результати дослідження процесів жанроутворення у рок-мистецтва дозволяють зробити наступні висновки.

1. Науковій думці, присвяченій рок-культурі, передувала велика кількість журналістських статей описового характеру (як нарисів офіційної преси, так і заборонених так званих «самвидавів»), які відіграли важливу роль першоджерел для аналізу феномену року в умовах пострадянського культурного простору. Рок-культура є об'єктом вивчення соціології, педагогіки, психології, філософії, культурології, філології, літературознавства та музикознавства. Науковці кожної гуманітарної галузі розглядають явище року під своїм кутом зору. Показово, що в цілому над мистецтвознавчими розвідками кількісно переважають роботи соціологічно-філософської та культурологічної спрямованості.

2. Поняття «рок-культура», «рок-мистецтво» та «рок-музика» утворюють трирівневу систему, у якій кожний рівень має свій зміст і обсяг:

рок-культура є найширшим за обсягом поняттям. Окрім безпосередньо мистецької компоненти, що є ядром рок-культури, зміст цього поняття включає побутові, поведінкові та соціальні прояви;

об'єктом поняття «рок-мистецтво» є безпосередньо мистецька складова рок-культури, а саме — рок-твори та специфіка їх виконання;

поняття рок-музики є найвужчим і включає в себе музичну складову рок-мистецтва.

Отже, рок-мистецтво є проміжною ланкою між рок-культурою та рок-музикою.

3. Понятійний апарат масового мистецтва має побутово-прикладну генезу і не є досконалим. На основі аналізу досліджень рок-мистецтва приходимо до висновку, що в атрибуції певних явищ у межах року відбувається взаємопідміна понять найфундаментальніших категорій мистецтвознавства — стилю та жанру. Підтверджено синтетичну жанрово-стильову природу року.

4. Рок-мистецтво як частина сучасного масового мистецтва перманентно всотує у себе культурні та мистецькі надбання інших епох та культур, переосмислюючи їх. Такі процеси забезпечують життєздатність та різноманітність рок-мистецтва. Доведено, що жанрові процеси у сфері сучасного рок-мистецтва відбуваються в інтегративній площині на двох рівнях:

на міжвидовому рівні відбувається взаємопроникнення різних видів мистецтва на теренах року, а саме музичного, візуально-театрального, літературного, тощо. Такі процеси є лише якісним розвитком від самого початку закладених складових рок-мистецтва, первинні зразки якого носили синкретичний характер;

внутрішньовидовий рівень інтеграції — проникнення у рок-музику елементів музики інших традицій (зокрема, музики академічної традиції та фольклору). Така взаємодія теж є природною для року через його синтетичне музичне походження.

5. Інтегративна природа рок-музики впливає з синкретичного начала рок-мистецтва. Залучення фольклору та класичної музики (у вигляді цитування, обробок, а також використання музичних інструментів) зумовлене постійними пошуками на теренах рок-мистецтва у напрямку переосмислення надбання інших культур. Цитування та розширення інструментального складу призводить до появи нових стильових течій у рок-музиці, що є відлунням неофольклориму (фолк-рок, World music) та неокласицизму (бароко-рок); маємо також приклади полістилістики у рок-мистецтві (арт-рок, пост-рок). Передумовами для синтезу року з етнічною

музикою визнано його соціальний, а отже — часто національний характер. Використання елементів музики академічної традиції свідчить про якісний рівень розвитку рок-мистецтва.

6. Цінним надбанням рок-мистецтва межі 1960–1970-х років стало засвоєння рок-музикантами великої форми. Циклічна форма представлена в рок-музиці концептуальними альбомами — збірками, у яких окремі елементи об'єднані однією ідеєю або сюжетом. Запропоновано класифікацію концептуальних альбомів за виконавським складом та рівнем цілісності. Концептуальні альбоми поділяються на вокально-інструментальні та інструментальні. Вокально-інструментальні альбоми своєї черги діляться на цикли, об'єднуючим чинником яких є спільна тема творів та сюжетність. Вокально-інструментальні концептуальні альбоми доречно віднести до рок-ораторій. Інструментальні альбоми є втіленням у рок-мистецтві жанру сюїти. Окремі інструментальні рок-твори мають вищий порядок цілісності і впритул підходять до інтуїтивного використання принципів сонатності та форми, драматургічно близької до сонатно-симфонічного циклу.

7. Вагоме місце у рок-мистецтві посідає рок-поезія. Визначено, що попри нігілістичний характер рок-мистецтва та переважання одноосібного авторства його творів, використання професійної класичної та сучасної поезії не є рідким випадком. Найвагомішою ролі поетичне начало рок-мистецтва набуває в оновленому жанрі мелодекламації, у якому літературна компонента відіграє головну роль. Еволюційний шлях вербальної складової рок-мистецтва окреслено наступними етапами: а) авторська поезія; б) залучення зразків професійної класичної та сучасної поезії до творів рок-мистецтва; в) безпосередня співпраця рок-музикантів з сучасними поетами (мелодекламаційні проекти).

8. Театральне начало, що присутнє на першому етапі формування рок-мистецтва, здобуло в процесі його еволюції значного розвитку. Велика кількість рок-концертів не обходиться без елементів театралізації: сценічних костюмів, рухів, застосування реквізиту, тощо. Встановлено, що повноцінні

музично-театральні твори на теренах рок-мистецтва класифікуються за критерієм форми, пропорцій музичного та драматичного первнів. Основними жанрами рок-театру визнано рок-оперу та рок-виставу. Жанровою основою рок-опери є класична опера (у якій відсутні розмовні сцени). Драматургічна цілісність посилена завдяки використанню системи лейтмотивів, лейттем та арок, основні характеристики зосереджені у сольних вокальних номерах, а дія розгортається в ансамблевих та хорових сценах. Рок-вистава є сучасним варіантом музичної вистави — жанру драматичного театру з посиленою роллю музичного начала (здебільшого — з наявністю вокальних номерів або сцен). Рок-опера і рок-вистава є жанрами сучасного експериментального музично-драматичного театру.

Таким чином, рок-мистецтво, що є середньою ланкою у системі «рок-культура — рок-мистецтво — рок-музика» — синтетичне явище і має синкретичну генезу. Жанрове оновлення року відбувається внаслідок загальних еволюційних процесів у його межах, а саме:

посилення ролі позамузичних компонент рок-мистецтва (зокрема, літературно-поетичної та візуально-театральної складових);

збагачення музичної мови рок-мистецтва елементами музики інших традицій (академічної музики та світового фольклору);

інтегративних процесів у зворотному напрямку: залучення професійними режисерами, поетами та композиторами елементів рок-мистецтва до своїх творів;

зростання якості року — безпосередньо самих творів та рівня їх виконання (наявність у рок-музикантів музичної освіти перестає бути виключенням).

Отже, виходячи з синтетичної природи рок-мистецтва, чинниками жанроутворення передусім виступають інтегративні процеси у тих видах мистецтва, що є його складовими. Водночас, розширення палітри звучання та набуття рок-мистецтвом професійних рис призводить до стильового оновлення музично-театральних та циклічних жанрів.

Проблематика жанроутворення у рок-мистецтві є актуальною і потребує подальших досліджень. Дане дослідження, що базується переважно на українському матеріалі, є першим кроком у цьому напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Л. Г. Формування жанру естрадної вокальної музики / Л. Г. Азарова. — URL: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=9148&chapter=1>
2. Алабужев К. В. Актуалізація естетичного потенціалу лексичних одиниць у російській рок-поезії : автореф. дис. ... канд. філологічних наук: 10.02.02 – Російська мова / Кирил Володимирович Алабужев. — К., 2008. — 19 с.
3. Алексеев А. Срок оперы / А. Алексеев / Российская газета. — 2008. — 1 декабря.
4. Алексеев И. С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов : дис. ... канд. социол. наук: 22.00.06. — Социология культуры / Илья Сергеевич Алексеев. — Спб., 2003. — 160 с.
5. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие / Ред. О. П. Коловский. — Л. : Музыка, 1988. — 349 с.
6. Андреев Е. Подготовка звукозаписи рок-композиции к расшифровке / Е. Андреев. — URL: musikology.com.ua/upload-files/Andreev.doc
7. Андреев Є. В. Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості гурту The Doors): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. — Музичне мистецтво / Євген Валерійович Андреев. — Харків, 2014. — 160 с.
8. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 – 80-х годов / Е. Ю. Андрущенко. — Ростов-на-Дону, 2007. — 244 с.
9. Андрущенко Е. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» / Е. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах, 2014. — Вып. 4 (17). — С. 40–50.

10. Андрущенко Е. Ю. Музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера на киноэкране: о трансформациях авторского замысла / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. — Ростов-на-Дону, 2013. — Вып. 2. — С. 93–96.
11. Аполлонова Л. П. Грамзапись и ее воспроизведение / Л. П. Аполлонова, Н. Д. Шумова. — М. : Энергия, 1973. — 73 с.
12. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
13. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. — Л. : Советский композитор, 1979. — 286 с.
14. Аркадьев П. ВИА «Аракс» — Звезда и Смерть Хоакина Мурьетты [Электронный ресурс] / П. Аркадьев. — URL: http://sssrviapesni.narod.ru/araks_pub.html
15. Архипова М. М. Ф. Гнесин и его теория «музыкального чтения» / М. Архипова // Аналитика культурологии. — Тамбов, 2009. — Вып. 13. — С. 90–96.
16. Бахтин А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 — Теория и история культуры / Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). / А. А. Бахтин. — М., 2006. — 34 с.
17. Бедусенко С. Рок-опера: вперед і з піснею?! Ні, з музикою! / С. Бедусенко // Музика. — 1993. — № 3. — С. 8–9.
18. Белград Д. Культура спонтанності. Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці / Даніель Белград. — К. : Факт, 2008. — 526 с.
19. Березовчук Л. Проблема аналитического описания произведения в рок-музыке: соотношение текста и контекста / Л. Березовчук // Молодежь и проблемы современной художественной культуры : сб. трудов. — Л. : ЛГИТМиК, 1990. — С. 29–55.

20. Берновская И. Александр Градский: «Я не знаю, что такое рок-опера» / И. Берновская // Неделя. — 2005. — 10 марта.
21. Беценко Т. П. Феноменологічна природа словесно-образної організації українських народних дум / Т. П. Беценко // Лінгвістичні дослідження: зб. статей. — Харків, 2004. — Вип. 37. — С. 122–129.
22. Бильченко А. А. Миф о неизвестном солдате в контексте авторского мифотворчества Роджера Уотерса / А. А. Бильченко. — URL: <http://holos.org.ru/2010/a-a-bilchenko-mif-o-neizvestnom-soldate-v-kontekste-avtorskogo-mifotvorchestva-rodzhera-uotersa/>
23. Білецька О. О. Трансформаційні процеси української молодіжної субкультури наприкінці ХХ – ХХІ століття / О. О. Білецька. — URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2010_24/index.htm.
24. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины ХХ — начала ХХІ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Музыкальное искусство / М. С. Боброва. — Ростов на Дону, 2011. — 22 с.
25. Боброва М. С. Рок-опера Александра Журбина «Орфей и Эвридика»: проблемы драматургии / М. С. Боброва // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. — Майкоп, 2011. — Вып. 4. — С. 172–175.
26. Богданова И. Зона рока / И. Богданова // Южноуральская панорама. — 2000. — 10 февраля.
27. Бойко О. World Music: економічні, політичні та соціокультурні передумови розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці / О. Бойко. — URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/2766/14-Voiko1>
28. Большакова Е. Отечественные СМИ и рок-музыка: середина 80-х – наши дни [Електронний ресурс] / Е. Большакова. — URL: <http://wilddestroyer.ucoz.ru/blog/2008-09-04-22>

29. Бондаренко А. Електронна музика в європейському культурному просторі: аналіз концепцій / А. Бондаренко // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. — К, 2012. — Вип.12. — С. 113–118.
30. Бондаренко А. І. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками / А. Бондаренко // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. статей. — К., 2011. — Вип. 19. — С. 70–77.
31. Борисполец В. В музыкальном мире появилась украинская рок-опера «Платный пляж на Стиксе» / В. Борисполец // Рабочая газета. — 2006. — №125 (13875). — С. 3.
32. Бочаров О. Введение в психоделический рок / О. Бочаров. — URL: <http://www.newshotfan.ru/articles/54/18/>
33. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво / І. А. Булкін. — К., 2005. — 16 с.
34. Бурлака А. Кто есть кто в советском роке. Иллюстрированная энциклопедия рок-музыки / А. Бурлака, А. Алексеев, А. Сидоров. — М. : Издательство МП «Останкино», 1991. — 320 с.
35. Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1985–2005. Том 1 / А. Бурлака. — Спб. : Амфора, 2007. — 416 с.
36. Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1985–2005. Том 2 / А. Бурлака. — Спб. : Амфора, 2007. — 400 с.
37. Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1985–2005. Том 3 / А. Бурлака. — Спб. : Амфора, 2007. — 520 с.
38. Бычков Е. Легенды рока: Пинк Флойд / Е. Бычков. — URL: <http://pink-floyd.ru/articles/books/bychkov/>
39. Вавшко І. В. Поетика жанру рок-балади та її втілення у творчості гурту «Океан Ельзи»: дипломна магістерська робота / І. В. Вавшко. — К., 2015. — 132 с.

40. Ванечка Я. «Белая ворона» или краткий очерк о революциях, девственницах и киевских антрепризах [Электронный ресурс] / Я. Ванечка // Интернет-часопис про культуру КУТ. — URL: http://kut.org.ua/movie_a0037.php
41. Варталян А. П. Рок-музыка в свете эпохи постмодерна / А. П. Варталян. — URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_vartanyan.htm
42. Васильева А. А. Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа : дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. — Теория культуры / Анастасия Аркадьевна Васильева. – Челябинск, 1999. — 234 с.
43. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. — Музичне мистецтво / Л. Л. Васильєва. — К., 2004. — 19 с.
44. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 2, ч. 3. — 365 с.
45. Вендюк О. О феномене жанрового синтеза (на примере вокальных циклических произведений первой трети ХХ века) / О. Вендюк. — URL: <http://www.21israel-music.com/Tsykl.htm>.
46. Войналович Д. AtmAsfera — Integro / Д. Войналович. — URL: <http://www.atmasfera.com/uk/review/atmasfera-integro>
47. Ворошилова М. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Всё идёт по плану» (1988) / М. Ворошилова, А. Чемагина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург, Тверь, 2010. — Вып. 11. — С. 165–172.
48. Гавриков В. Рок-искусство в контексте исторической поэтики / В. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2007. — Вып. 9. — С. 22–31.
49. Ганзбург Г. Прогнози рок-музики / Г. Ганзбург // Музыка. — 1988. — № 2. — С. 20.

50. Головинский Г. Д. Молодежь и музыка сегодня / Г. Д. Головинский, Э. К. Алексеев, П. Ф. Андрукович // Социальные функции искусства и его видов. — М. : 1980. — С. 210–247.

51. Голубева Т. Л. Песня в общении молодежи (на материале советских рок-групп) / Татьяна Голубева [послел. С. А. Эфирова]. — М. : Знание, 1988. — 62 с.

52. Гончаров А. Pink Floyd: «Эти счастливейшие времена в нашей жизни» / А. Гончаров. — URL: http://www.musicbox.su/musicbox_23/pink_floyd_eti_schastliveyshie_vremena_v_nashey_zhizni_chast_1.html

53. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово–видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво / Л. М. Горелік. — Одеса, 2006. — 16 с.

54. Григорьева О. В. Особенности антиномизма контркультурной рок-лирики: дихотомия «свое — чужое» в системе бинарных координат / О. В. Григорьева // Лингвокультурология. — Екатеринбург, 2008. — Вып. 2. — С. 73–98.

55. Григорьева О. Вокальные циклы М. Таривердиева: принципы организации художественного времени и пространства «музыкальной поэзии» (на примере «Пяти песен на стихи Марины Цветаевой») / О. Григорьева // Проблемы взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. — Харків, 2009. — Вып. 24. — С. 375–386.

56. Громаков А. И. Рок-музыка как кейс музыкальной социализации / А. И. Громаков // Теория и практика общественного развития: научный журнал, — Краснодар, 2014. — Вып. 1. — С. 115–117.

57. Гумилев Н. Жизнь стиха / Н. Гумилев. — URL: <https://gumilev.ru/clauses/1/>

58. Гурт «Веретеп» поклав на музику вірші сучасних поетів. — URL: <http://vsiknygy.net.ua/news/3517/>

59. Гутов Е. В. Хэви метал рок: опыт системного описания / Е. В. Гутов // Вестник Нижневартковского государственного университета. — Нижневартковск, 2014. — Вып. 1. — С. 3–18.
60. Давыдов Д. М. Рок-поэзия vs. рок-культура vs. наука о роке: некоторые выводы о структурном статусе феномена / Д. М. Давыдов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2008. — Вып. 10. — С. 275-280.
61. Дайс Е. А. Русский рок и кризис отечественной культуры / Е. А. Дайс // Нева. — 2005. — № 1. — С. 201–230.
62. Джинг П. The Who / П. Джинг // Classic Rock. — 2005. — № 40. — С. 94–95.
63. Диденко Т. Рок-музыка на пути к «большой форме» / Т. Диденко // Советская музыка. — 1987. — № 6. — С. 5–15.
64. Додд П. 100 лучших альбомов 1980-х / П. Додд, Дж. Каутроун, К. Баррет, Д. Отти. — М. : Астрель, 2006. — 224 с.
65. Долгіх Д. В. Лексикон гранжу: дипломна магістерська робота / Д. В. Долгіх. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — 104 с.
66. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / А. Н. Должанский. — Спб. : Лань, 2000. — 448 с.
67. Доманский Ю. В. Микроциклы в русском роке / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2001. — Вып. 5. — С. 237, 240–252.
68. Доманский Ю. В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2000. — Вып. 4. — С. 217–218.
69. Доронин В. В. Апология рок-культуры / В. В. Доронин // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. — Тюмень, 2006. — № 6. — С. 109-114.
70. Дорриан Л. Психо-прог или потерянные «бриллианты» / Л. Дорриан // Classic Rock. — 2010. — № 82. — С. 36.

71. Егоров Е. А. Проблема художественной целостности рок-произведения / Е. А. Егоров // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2002. — Вып. 6. — С. 114–118.
72. Епископ Александр (Милеант) Рок-музыка с христианской точки зрения [Электронный ресурс] / Епископ Александр (Милеант). — URL: http://www.holy-transfiguration.org/ru/library_ru/mod_rockmusic_ru.html
73. Естрада. Рок-музыка. Джаз: термінологічний словник / укл. В. М. Откидач. — Суми: Сумський обл. науково-метод. центр народ. творч. і культ.-освіт. роботи, 1993. — 24 с.
74. Євтушенко О. Легенди химерного краю. Українська рок-антологія / О. Євтушенко. — К. : Автограф, 2004. — 296 с.
75. Євтушенко О. 100 альбомів з України [Вибрана дискографія] / О. Євтушенко, Ю. Зелений. — К. : Остання барикада-Центр, 2003. — 82 с.
76. Євтушенко О. Обличчя музики. Творчі портрети українських зірок / О. Євтушенко. — Київ-Тернопіль : Джура ТОВ, 2006. — 272 с.
77. Євтушенко О. Україна In Rock / О. Євтушенко. — К. : Грані-Т, 2011. — 240 с.
78. Єщенко М. Пластилінова ворона / М. Єщенко // Дзеркало тижня. — 2005. — 3 вересня.
79. Железнов А. What do you want from me? / А. Железнов // In Rock. — 2009. — № 3. — С. 42–46.
80. Железный А. И. Наш друг — грампластинка: Записки коллекционера / А. И. Железный. — К. : Музична Україна, 1989. — 279 с.
81. Житинский А. Виктор Цой. Стихи. Документ. Воспоминания / А. Житинский. — URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/130834/Coii__Viktor_Coii._Stihi._Dokumenty._Vospomnaniya.html
82. Житинский А. Н. Путешествие рок-дилетанта: Музыкальный роман / А.Н. Житинский. — Л. : Лениздат, 1990. — 415 с.

83. Житинский Д. В. Искусство и массы в современном буржуазном обществе / Д. В. Житинский. — М. : Советский композитор, 1989. — 320 с.
84. Жолобов М. Там, за стеной / М. Жолобов // Легенды рока: Пинк Флойд. — URL:http://pink-floyd.ru/articles/books/bychkov/behind_the_wall.html
85. Жукова Г. К. Музыкальный смысл: язык, речь, мышление, дискурс / Г. К. Жукова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — Спб, 2010. — Вып. 120. — С. 96–102.
86. Журбин А. Композитор, пишущий о себе и о своей работе / А. Журбин. — М. : Композитор, 2005. — 372 с.
87. Заболотна В. Полетіла «біла ворона» / В. Заболотна // День. — 2005. — 30 серпня.
88. Забродин Г. Д. Рок: искусство или болезнь? / Г. Д. Забродин, Б. А. Александров. — М. : Советская Россия, 1990. — 96 с.
89. Завадский Ю. Будущее — за музыкальным спектаклем / Ю. Завадский // Советская музыка. — 1969. — № 12. — С. 47-50.
90. Збруев Е. Последний отрезок «Пинк Флойд» / Е. Збруев // Московский комсомолец. — М. : 1982. — 28 марта. — С. 13.
91. Зінченко Н. Друге життя «Білої ворони» / Н. Зінченко // Хрещатик. — 2005. — 26 серпня.
92. Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) / А. Зубов. — URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/118-2012/17393-zhanr-kak-dialog-sovremennaya-teoriya-zhanrov-obzor-novyh-knig.html>
93. Зуриева В. И. «Неавторский» вариант циклизации в русской рок-поэзии / В. И. Зуриева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2003. — Вып. 7. — С. 50–54.
94. Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун» : автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01. – Русская литература / Д. И. Иванов. — Иваново, 2008. — 19 с.

95. Иванов Д. И. Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2010. — Вып. 11. — С. 14–23.
96. Иванов Д. И. Синтетическая языковая личность в пространстве инструментального рок-текста / Д. И. Иванов // Вестник Томского государственного университета. — Томск, 2014. — Вып. 385. — С. 69–73.
97. Иванова Н. Стас Намин: «Начиная новое направление, мы решили учиться на классике» / Н. Иванова // Культура. — 2000. — 18 мая.
98. Илле М. Е. Рок-музыка: таланты и поклонники / М. Е. Илле, О. А. Сакмаров // Социологические исследования. — М. : 1989. — № 5. — С. 64–69.
99. Иоффе И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль / И. Иоффе. — М. : Говорящая книга, 2010. — 927 с.
100. Ищенко К. Эй, вы там – на другой стороне Луны! / К. Ищенко // Ровесник. — 1998. — № 3. — С. 25.
101. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу / В. І. Іонов // Культура і сучасність: альманах. — К. : 2014. — Вип. 18. — С. 88–94.
102. Кадиев А. «Волосы» перекрасили в триколор / А. Кадиев // Сегодня. — 1999. — 17 ноября.
103. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание / Л. Казанцева // Южнороссийский музыкальный альманах. — Ростов-на-Дону, 2007. — С. 90–94.
104. Кастальский С. Рок-энциклопедия / С. Кастальский. — М. : Ровесник, 2003. — 888 с.
105. Кастальский С. Хлеб, воздух и вода / С. Кастальский // Ровесник. — 2001. — № 1. — С. 5–8.
106. Касьянова Е. В. Рок-культура в контексте современной культуры : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. — Теория и история культуры / Екатерина Викторовна Касьянова. — Спб., 2003. — 162 с.

107. Качур Я. Коли рок — доля / Я. Качур // Музыка. — 1988. — № 1. — С. 25–26, 30.
108. Квятковский Г. Ю. Рок-культура как объект социологического исследования / Г. Ю. Квятковский // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — Челябинск, 2005. — Вып. 1 (7). — С. 82–91.
109. Клерк К. От психоделии к могуществу созвучий / К. Клерк // Classic Rock. — 2004. — № 28. — С. 56–65.
110. Ключева Н. Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980–х годов : дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01. — Русская литература / Наталья Николаевна Ключева. — М., 2008. — 169 с.
111. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры / Г. С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. — М.–Спб. : Летний сад; М. : РОССПЭН, 2006. — С. 20–50.
112. Ковалев В. Мы против тех, кто наверху / В. Ковалев, А. Комов // Смена. — 1982. — № 1. — С. 17–20.
113. Ковалев В. Успех в стороне от моды / В. Ковалев // Московский комсомолец. — 1980. — 21 ноября. — С. 13.
114. Коваленко А. Дедка за РЭПКу / А. Коваленко, Е. Белоброва // Musician Russia. — Уфа, 2008. — Вып.2–3. — С. 32–34.
115. Ковальова Г. Г. Неоромантичний сенс звучання вокального циклу в музиці ХХ століття / Г. Г. Ковальова // Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка: зб. наук.праць. — Луганськ, 2010. — № 22. — С. 72–76.
116. Козлов А. Откуда берутся стили? [Электронный ресурс] / А. Козлов. — URL: <http://www.musiclab.ru/Otkuda%20berutsa.html>
117. Козлов А. Прогрессив-рок / А. Козлов. — URL: <http://www.musiclab.ru/ProgRock.html>
118. Козлов А. Рок [Электронный ресурс] / А. Козлов. — URL: http://lib.misto.kiev.ua/CULTURE/MUSIC/KOZLOV/rock.txt_Contents

119. Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. — URL: http://lib.aldebaran.ru/author/kozlov_aleksei/kozlov_aleksei_rok_istoki_i_razvitie/kozlov_aleksei_rok_istoki_i_razvitie_0.html
120. Козлов А. Синкопа как признак XX столетия (опыт социомузыкального исследования) / А. Козлов. — URL: <http://www.musiclab.ru/Sinkopa.html>
121. Кокси Д. Риторика рока: стилистика усиленного звука / Вестник Тюменского государственного университета. — Тюмень, 2013. — Вып. 1. — С. 85–91.
122. Коломієць Г. О. Рок-поєзія: міф, ритуал й американська традиція у творчості Джима Моррісона: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 — Література зарубіжних країн / Г. О. Коломієць. — К., 2004. — 20 с.
123. Колоцей Л. А. Развитие науки и культуры в новейшее время / Л. А. Колоцей // Всемирная история новейшего времени. Ч. 2. — 1945 – начало XXI века. — Гродно : ГрГУ, 2002. — С. 197–201.
124. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві / Ольга Коменда. — URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/39411/11-Komenda.pdf?sequence=1>
125. Комендантский В. Путь рока. Оригинальный опыт музыкально-исторического исследования / В. Комендантский. — URL: <http://www.xsp.ru/sh/pub/outbook.php?id=35&str=0001>
126. Комлікова А. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні / А. Комлікова // Київське музикознавство: зб. статей. — К. : Київський інститут музики ім. Глієра, 2011. — Вип. 39. — С.159–166.
127. Комлікова А. В. Особливості втілення патріотичної тематики у рок-опері Ю. Дерського «Розп'ята юність» / А. В. Комлікова // Київське музикознавство. — К.: 2014. — Вип. 49. — С. 273–283.
128. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен — М. : Музыка, 1994. — 160 с.

129. Константинов М. Джаз-рок / М. Константинов. — URL: <http://www.gromko.ru/done/showbook/article2169.html>
130. Константинова С. А. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» / С. А. Константинова, А. В. Константинов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 9–15.
131. Конышева Ю. Роджер Уотерс: Третья Мировая Стена / Ю. Конышева, В. Импалер // In Rock. — 2011. — № 46. — С. 25–34.
132. Коньякова Т. Они остались поющими, но перестали быть гитарами / Т. Коньякова // Вечерний Новосибирск. — 2001. — 2 марта.
133. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия / О. К. Королёв. — М. : Музыка, 2006. — 168 с.
134. Коротков С. А. История современной музыки : Курс лекций / С. А. Коротков. — Харьков : LAV-studio, 1996. — 281 с.
135. Корсакова И. А. Рок-музыка в контексте коммуникации / И. А. Корсакова // Система ценностей современного общества: сб. статей. — Новосибирск, 2011. — Вып. 20. — С. 71–75.
136. Костюк Е. Популярные музыкальные направления и жанры XX века. Джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера / Е. Костюк. — Спб. : Библиотека Гуманитарного Университета, 2008. — 196 с.
137. Костюк Е. Б. Семантика образа рок-музыканта в контексте культуры второй половины XX – начала XXI веков / Е. Б. Костюк, Е. Г. Савина. — URL: <http://www.gup.ru/events/smi/detail.php?ID=166946>
138. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми / Н. Костюк // Студії мистецтвознавчі.– К. : ІМФЕ НАН України, 2007 2007. — Вип. 2. — С. 73–80.
139. Краткий справочник коллекционера. — URL: <http://lebowskisays.wordpress.com>
140. Кривомазов В. Рагу из синей птицы / В. Кривомазов // Комсомольская правда. — 1982. — 11 апреля.

141. Крупницький Л. «Рок-Кобзар» на вірші Тараса Шевченка / Л. Крупницький. — URL: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/03/080308_shevchenko_rock_is.shtml

142. Крылова А.В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1988. — 48 с.

143. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. — М. : Советский композитор, 1982. — 176 с.

144. Кузуб Т. И. Музыкальная культура XX века как феномен глобализации : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 — Теория и история культуры / Т. И. Кузуб. — Екатеринбург, 2010. — 24 с.

145. Кузуб Т. И. Оппозиция и развитие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиакультуры / Т. И. Кузуб // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — Самара, 2010. — № 5. — С. 256–260.

146. Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. / А. В. Кукаркин. — М. : Издательство политической литературы, 1985. — 248 с.

147. Куликова И. М. Культурные контакты и взаимодействия в формате современного театра / И. М. Куликова // Система ценностей современного общества. — Сургут, 2011. — Вып. 18. — С. 56–62.

148. Кумичев И. В. Рок-искусство и дионисийство / И. В. Кумичев, В. Х. Гильманов // Вестник БФУ им. И. Канта. — Калининград, 2013. — Вып. № 08. — С. 84–89.

149. Курбановский А. Рок-блокнот / А. Курбановский. — URL: <http://menestreli.ws/Books/Rock-Notes.htm>

150. Курий С. Как Pink Floyd строили стену? Возведение / С. Курий. — URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-47480/>

151. Курий С. Как Procol Harum «изобрели» арт-рок? История песни «A Whiter Shade Of Pale» / С. Курий. — URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-46444/>
152. Курий С. Три рок-оперы <часть 1 — «Jesus Christ Superstar»> / С. Курий. — URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/26/195>
153. Курий С. Три рок-оперы <часть 2 — «The Wall»> / С. Курий. — URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/26/196/>
154. Курий С. Три рок-оперы <часть 3 — ««Юнона» и «Авось»»> [Электронный ресурс] / С. Курий. — URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/26/197>
155. Курьян И. Пинк Флойд восьмидесятых: минусы и плюсы / И. Курьян. — URL: <http://pink-floyd.ru/articles/articles/floyd/pinkfloyd80.html>.
156. Кучеренко В. Welcome to Pepper land / В. Кучеренко // Classic Rock. — 2010. — № 84. — С. 28–32.
157. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи / А. Кушнир. — М. : Аграф, 2003. — 400 с.
158. Кушнир А. Nautilus Pompilius / А. Кушнир, Л. Порохня. — М. : Амфора, 2007. — 336 с.
159. Кушнир А. Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. История. Антология. Библиография (1967–1994) / А. Кушнир. — Нижний Новгород : Деком, 1994. — 366 с.
160. Кушнир А. Хедлайнеры / А. Кушнир. — М. : Амфора, 2007. — 416 с.
161. Кушниров Т. Взаимосвязь категорий «жанр» и «стиль» в структуре художественного произведения / Т. Кушниров. — URL: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/799-vzaemozvjazok-kategorij-zhanr-i-stil-u-strukturi-hudozhnogo-tvoru.html>
162. Куш С. В. Провідні тенденції сучасної музичної культури: медіа-дискурс / С. В. Куш // Мистецтвознавчі записки. — К., 2014. — Вип. 25. — С. 311–321.

163. Лапина Е. В. Лирический герой «нового фольклора» / Е. В. Лапина // Язык и культура. — Томск, 2015. — Вып. 18. — С. 30–36.
164. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: монография / Н.Л. Лейдерман. — Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1982. — 256 с.
165. Лейдерман Н. Л. Проблемы жанра в модернизме и авангарде (испытание жанра или испытание жанром?) / Н. Л. Лейдерман // *Studi Slavistici*, 2008. — Вып. 5. — С. 147–177.
166. Лисица И. В. Рок-поэзия Великобритании: прагматический и лингвокультурологический аспекты (на материале текстов рок-групп 1960–1970-х годов) : дис. ... канд. филологических наук: 10.02.04. — Германские языки / Инна Валерьевна Лисица. — Иркутск, 2009. — 164 с.
167. Литовка Я. В. "Word-Music" як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації / Я. В. Литовка // Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. — К. : Київський нац. ун-т культури і мистецтв, 2013. — Вип. 28. — С. 101–107.
168. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції / автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. — Теорія та історія культури / Н. В. Ліва. — К., 2012. — 16 с.
169. Ліва Н. В. Бардівські тенденції в музичній культурі романтизму XIX століття та рок-культурі / Н. В. Ліва // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. статей. — К., 2013. — Вип. 23. — С. 120–126.
170. Ліва Н. В. Європейська романтична культура XIX ст. та вітчизняна рок-культура 1970-80-х рр.: компаративний аспект / Н. В. Ліва // Культура і сучасність: альманах. — К., 2009. — № 1. — С. 79–85.
171. Ліва Н. В. Рок-культура другої половини XX ст. та романтизм XIX ст.: деякі культурологічні паралелі / Н. В. Ліва // Молодь у сучасному світі: філософсько-культурологічні виміри : Матеріали міжнародної наукової конференції (26–27 березня 2009 р.). — Київ, 2009. — С. 261–265 .
172. Ліва Н. В. Тип митця в музичній культурі романтизму та рок-музикант XX століття: культурологічні паралелі / Н. В. Ліва // Актуальні

проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. — К., 2009. — Вип. 22. — С. 120–126.

173. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М.: Советский композитор, 1990. — 312 с.

174. Локоть А. «Біла ворона» була на вершині / А. Локоть // ОГО Рівне. — 2006. — 5 березня.

175. Маббет Э. Полный путеводитель по музыке «Pink Floyd» / Э. Маббет. — М. : Локид, 1997. — 36 с.

176. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 754 с.

177. Мазур Б. Феномен білої ворони / Б. Мазур // Львівська Газета. — 2005. — 5 вересня.

178. Манько С. Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях / С. Манько // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Харків, 2014. — Вип. 1. — С. 43–47.

179. Манько С. Б. Украинский мюзикл в пространстве кросс-культурного взаимодействия / С. Б. Манько // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — К., 2014. — Вып. 1–2 (39). — С. 116–119.

180. Мархасев Л. В легком жанре / Л. Мархасев. — Л. : Советский композитор, 1986. — 296 с.

181. Матвеев А. А. Live Rock-n-Roll. Апокрифы молчаливых дней / А. А. Матвеев. — Екатеринбург : У-Фактория, 2001. — 240 с.

182. Мелодекламация / Краткая литературная энциклопедия // Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Советская энциклопедия, 1967. — Т. 4. — С. 915.

183. Меньшиков В. Г. Энциклопедия рок-музыки / В. Г. Меньшиков. — Ташкент : Узбекистон, 1992. — 368 с.

184. Меньшиков В. Справочник прогрессивного рока и протопрогрессива / В. Меньшиков. — URL: <http://www.progressor.net/index1.html>

185. Мерфи К. Careful with that wall, Roger / К. Мерфи // Classic Rock. — 2010. — № 83. — С. 44–47.

186. Мешкова А. С. К вопросу о «музыкальном произведении» в рок-культуре / А. С. Мешкова // Вестник Челябинского государственного университета. — 2007. — № 8. — С. 151–156.

187. Монд О.-Л. Британский музыкальный театр 30–60-х гг. XX в. / О.-Л. Монд // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — Томск, 2012. — Вып. 2 (6). — С. 34–45.

188. Монд О.-Л. Вокальные и физические маркеры стилей музыкального театра / О.-Л. Монд // Проблемы современной науки: сб. статей. — Ставрополь, 2011. — Вып. 2. — С. 51–57.

189. Монд О.-Л. Теоретико-экспериментальный подход к анализу театрального текста мюзикла / О.-Л. Монд // Мир науки, культуры, образования. — Горно-Алтайск, 2010. — Вып. 6–2. — С. 30–34.

190. Монд О.-Л. Французский мюзикл: эпатаж, эклектика, эволюция / О.-Л. Монд. // Проблемы современной науки. — Ставрополь, 2013. — Вып. 7–2. — С. 85–98.

191. Мотрошилова Н. В. «Новые левые» – их мысли и настроения / Н. В. Мотрошилова, Ю. А. Замошкин // Вопросы философии. — 1971. — № 4. — С. 43–58.

192. Музыкальная энциклопедия «Совет меломану» — URL: <http://www.gromko.ru/dict/people/>

193. Мухарський А. Жлоб. Жлобство. Жлобізм. / А. Мухарський [Електронний ресурс] / URL: http://www.antins.net/?page_id=501&lang=uk

194. Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — Музыкальное искусство / Евгений Владимирович Мякотин. — Саратов, 2006. — 154 с.
195. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
196. Назин А. С. Синтез джаз и рок-музыки в музыкальных стилях начала XXI века / А. С. Назин // Мир науки, культуры, образования. — Горно-Алтайск, 2015. — Вып. 1 (50). — С.7–320.
197. Невская Т. Н. Новые подходы к изучению рок-культуры / Т. Н. Невская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 118. — С. 315–320.
198. Невская Т. Н. Эволюция рок-культуры в России : дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. — Теория и история культуры / Татьяна Николаевна Невская. — Спб., 2009. — 162 с.
199. Невская Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х в начале 80-х годов XX века / Т. Н. Невская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — Спб., 2008. — Вып. 77. — С. 343–349.
200. Непомнящий Л. А. Рок-музыка — современные мифы / Л. А. Непомнящий // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2012. — Вып. 19–2. — С. 82–88.
201. Нехвядович Л. И. Жанр как фундаментальная категория искусствоведения / Л. И. Нехвядович // Мир науки, культуры, образования. — Горно-Алтайск, 2013. — Вып № 4 (41). — С. 302–304.
202. Никитина О. Э. Рок-концерт как ритуальное действие / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург, 2008. — Вып. 10. — С. 48–57.
203. Новгородцев С. Рок-посевы. Том 1. Классика. Радиорассказы с картинками / С. Новгородцев. — URL: <http://www.pink-floyd.ru/articles/seva/>

204. Орлицкий Ю. Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке / Ю. Б. Орлицкий // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург, 2001. — Вып. 5. — С. 6–11.

205. Откидач В. Джерельна база рок-музики: огляд літератури / В. Откидач // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — 2005. — № 2. — С. 199–209.

206. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. — Теорія та історія культури / В. М. Откидач. — Харків, 2008. — 34 с.

207. Откидач В. Рок-музика як соціокультурне явище та її місце в сучасній художній культурі // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. — Харків : ХДАДМ, 2006. — № 1. — С. 91–100.

208. Павлова О. Музична терміносистема як об'єкт зіставних досліджень / О. Павлова // Актуальні проблеми сучасної філології. Мовознавчі студії : зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. — Рівне, 2008. — Вип. 16. — С. 81–88.

209. Палий И. Творчество группы «King Crimson» в художественном пространстве арт-рока / И. Палий // Проблемы взаимодействия мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. — К., 2009. — Вип. 24. — С. 396–403.

210. Палкина И. И. «Три пласта» в творчестве группы «AtmAsfera» / И. И. Палкина // Традицыі і сучасны стан культуры і мастацтва : мат. Міжн. навук.-практ. канф. (20–21 лістапада 2014 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. — Мінск : Права і эканоміка, 2014. — С. 220–222.

211. Палкина И. И. Истоки рок-музыковедения в постсоветском пространстве / И. И. Палкина // Традицыі і сучасны стан культуры і мастацтва : мат. Міжн. навук.-практ. канф. (28–29 лістапада 2013 г., г. Мінск) : У 2 ч. Ч. 1 / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. — Мінск : Права і эканоміка, 2014. — С. 416–420.

212. Палкіна І. І. «Біла ворона» Г. Татарченка–Ю. Рибчинського (до питання про витоки вітчизняної рок-опери) / І. І. Палкіна // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. — Мукачеве: МДУ, 2012. — С. 199–200.

213. Палкіна І. І. Використання віршів Т. Г. Шевченка у пісенній творчості гурту «Кому вниз» / І. І. Палкіна // Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчі аспекти: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка. — К.: НАКККіМ, 2014. — С. 68–70.

214. Палкіна І. І. Використання обертонових інструментів у російській та українській рок-музиці / І. І. Палкіна // Трансформаційні процеси у освіті і культурі: матеріали Міжн. наук.-творч. конф. — К.: НАКККіМ, 2013. — С. 109–111.

215. Палкіна І. І. Джерелознавче значення самвидавців у рок-музикознавстві / І. І. Палкіна // Документ, мова, соціум. Теорія та практика: матеріали II Міжн. наук.-практ. конф. — К.: НАКККіМ, 2014. — С. 109–110.

216. Палкіна І. І. До питання визначення поняття «рок-мистецтво» / І. І. Палкіна // Культурно-мистецькі обрії–2016: зб. наук. праць. — К.: НАКККіМ, 2016. — Ч. 1. — С. 64–67.

217. Палкіна І. І. Жанр концептуального альбому у творчості Роджера Уотерса / І. І. Палкіна // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. — Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. — Вип. 11. — С. 170–179.

218. Палкіна І. І. Жанр концептуального альбому як приклад великої форми у рок-музиці / І. І. Палкіна // Мистецтвознавчі записки. — К.: Міленіум, 2012. — Вип. 21. — С. 82–87.

219. Палкіна І. І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці / І. І. Палкіна // Вісник НАКККіМ. — 2014. — № 4. — С. 144–148.

220. Палкіна І. І. Жанр мелодекламації у сучасному масовому мистецтві: «Самогон. Цинамон. Абсент» / І. І. Палкіна // *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies* / Ed. by Ihor Nabytovych. — Lublin, 2015. — Vol. XII. — S. 338–345.

221. Палкіна І. І. Жанрова палітра концептуальних альбомів у творчості “Pink Floyd”: від вокального циклу до рок-опери / І. І. Палкіна // *Мистецтвознавчі записки*. — К. : Міленіум, 2014. — Вип. 25. — С. 144–153.

222. Палкіна І. І. Літературно-музичні проекти як феномен сучасного вітчизняного мистецького простору / І. І. Палкіна // *Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р.* — К. : НАКККіМ, 2014. — С. 218–219.

223. Палкіна І. І. Мелодекламація у творчості «Друмтиатру» / І. І. Палкіна // *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття : зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф.* — К. : НАКККіМ, 2015. — С. 303–305.

224. Палкіна І. І. Передумови створення жанру концептуального альбому / І. І. Палкіна // *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність : зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф., Київ, 2–3 травня 2012 р.* — К. : НАКККіМ, 2012. — С. 140–142.

225. Палкіна І. І. Рок-мистецтво як складова рок-культури / І. І. Палкіна // *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. — К. : Міленіум, 2016. — № 1. — С. 232–237.

226. Палкіна І. І. Рок-опера як презентант жанрового синтетизму рок-мистецтва / І. І. Палкіна // *Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти: матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф., 21 лютого 2013 р.* — К. : НАКККіМ, 2013. — С. 55–57.

227. Панталієнко В. Проблеми масової та елітарної культури на сучасному етапі // *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і*

природокористування України: зб. наук. праць. — К. : КНУБП, 2009. — Вип. 137. — С. 134–139.

228. Пантелеева И. А. Влияние античной декламации на формирование музыкальных основ европейского религиозного дискурса / И. А. Пантелеева // Наука, релігія, суспільство. — Донецьк, 2009. — Вип. 1. — С. 78–84.

229. Переверзев Л. Клуб культуры или церковь отравленных умов? / Л. Переверзев // Перепутья и тупики буржуазной культуры: сб. статей. — М. : Искусство, 1986. — С. 427–453.

230. Перну Р. Жанна Д'Арк [Електронний ресурс] / Р. Перну, М. Клен. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/pern/index.php

231. Пиндюра Н. А. История исследования думы, как жанра фольклора и литературы / Н. А. Пиндюра // Система ценностей современного общества. — Новосибирск, 2016. — Вып. 44. — С. 55–59.

232. «Платний пляж на Стіксі» — нова рок-опера про ціну життя. — [Електронний ресурс]. — URL: <http://kiyany.obozrevatel.com/news/2005/8/18/2491.htm>

233. Плахотнюк В. Г. Етнокультурні виміри поп-культури у становленні виконавських естрадних колективів / В. Г. Плахотнюк // Міжнародний науковий журнал "Науковий огляд". — Т.6, № 5 (2014) [Електронний ресурс]. — URL: <http://www.sciary.com/journal-scientific-sciREW-article-255852>

234. Подлужная А. Ностальгия по свободе / А. Подлужная // Киевский телеграфЪ. — 2005. — 2–8 сентября.

235. Подшивалова Е. А. Категория жанра в понимании Н. Л. Лейдермана / Е. А. Подшивалова // Филологический класс. — 2015. — Вып. 1 (39). — С. 7–11.

236. Покулита І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва: автореф. ... канд. філос. наук: 09.00.08 — Естетика / І. К. Покулита. — К., 2004. — 19 с.

237. Покулита І. К. Започаткування і вкорінення наукової рефлексії соціальної природи жанру в філософсько-естетичній думці / І. К. Покулита // Вісник НТУУ «КПІ». — К., 2010. — Вип. 1. — С. 47–52.

238. Покулита І. К. Розкриття соціально-креативної специфіки жанру в естетичних теоріях XVIII–XIX століть / І. К. Покуліта // Вісник НТУУ «КПІ». — К., 2011. — Вип. 2. — С. 136–140.

239. Полянський Т. В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи / Т. В. Полянський // Мистецтвознавчі записки. — К. 2013. — Вип. 23. — С. 122–128.

240. Попова Т. Музыкальные жанры и формы / Т. Попова. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1954. — 382 с.

241. Поуви Г. Обратная сторона стены / Г. Поуви // Classic Rock. — 2010. — № 83. — С. 36–42.

242. Празднова О. С. Феномен «русского мюзикла» и его основные проблемы / О. С. Празднова // Культура народов Причерноморья. — 2014. — № 277. — С. 126–130.

243. Приходовская Е. А. Смысловый потенциал жанра монооперы: границы и перспективы / Е. А. Приходовская. — URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2015/4/culture/prihodovskaya.pdf

244. Приходовская Екатерина Анатольевна. Камерно-вокальные и вокально-сценические произведения: творческая практика композитора : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Екатерина Анатольевна Приходовская. — Новосибирск, 2010. — 353 с.

245. Приходовская Е. К вопросу о критериях жанровой классификации опер / Е. Приходовская // Вестник Томского государственного университета. — Томск, 2014. — Вып. 385. — С. 74–78.

246. Прохоров Г. С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах / Г. С. Прохоров // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2003. — Вып. 7. — С. 45–49.

247. Пушкарёва Т. В. Рок-культура / Т. В. Пушкарёва, И. В. Смирнов // Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах. — Спб.: университетская книга, 1998. — Т. 2. — С. 178.

248. Пылаева Л. Д. Новые подходы к изучению жанра рок-оперы / Л. Д. Пылаева, Е. А. Мочалова // Психология и педагогика: методики и проблемы практического применения. — Новосибирск, 2010. — Вып. 13. — С. 282–287.

249. Пятецкая Ю. Продается дева Жанна / Ю. Пятецкая // Бульвар Гордона. — 2005. — 30 августа.

250. Радишин А. Pink Floyd: Баррет – Уотрес – Гилмор – Райт – Мэйсон / А. Радишин. — URL: <http://pink-floyd.ru/articles/articles/floyd/pink.html>

251. Разин П. В. Феномен хаоса в пространстве рок-культуры. Методология формального анализа / П. В. Разин // Общественные, самодеятельные движения: сб. науч. трудов. — М., 1990. — С. 192–206.

252. Редя В. Я. Идея синтеза искусств в русской художественной культуре начала XX века: теория и практика / В. Я. Редя // Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство. — К., 2004. — Вип. 15. — С. 37–47.

253. Редя В. Я. Интегративные процессы в искусстве переходных периодов как «художественный прогноз» / В. Я. Редя // Музичне мистецтво: зб. наук. статей. — Донецьк : Юго-Восток, 2004. — Вип. 4. — С. 15–27.

254. Редя В. Я. Історичні типи та форми інтегративних взаємодій у мистецтві / В. Я. Редя // Учні-Вчителю: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К., 2011. — Вип. 97. — С. 12–21.

255. Редя В. Я. Тема «Восток-Запад» в отечественной музыке: от начала XX к началу XXI века / В. Я. Редя // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. статей. — Ростов-на-

Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. — С. 332–342.

256. Рибчинський Ю. Рок-опера: молодша сестра мюзиклу / Юрій Рибчинський // Естрада. — 1993. — № 5. — С. 26–27.

257. Рогачев В. От поющих гитар к поющему театру / В. Рогачев // Тюменский курьер. — 2002. — 28 февраля.

258. Ройтберг Н. В. Диалогическая природа рок-произведения : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.06. — Теория литературы / Наталья Владимировна Ройтберг. — Донецк, 2007. — 215 с.

259. Рок-музыка / Зарубежная музыка XX века [Электронный ресурс]. — Электронная библиотека СКИТ. — URL: http://scit.boom.ru/music/Zarubegnai_musica_XXveka8.htm

260. Рокуэлл Д. Арт-рок / Д. Рокуэлл // Экзотика. — М., 1992. — № 1. — С. 43–54.

261. Ростоцкий С. Есть голоса у цветов / С. Ростоцкий // Время MN. — 1999. — 17 ноября.

262. Рощенко Е. Г. Жанровые черты новеллы в опере Р. Вагнера «Летучий голландец» / Е. Г. Рощенко // Аспекти історичного музикознавства. — Харків, 2013. — № 6. — С. 115–125.

263. Рощенко О. Г. Поетика «Заповіту» Тараса Шевченка в опері Миколи Лисенка – Михайла Старицького «Тарас Бульба» / О. Г. Рощенко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — К.: 2014. — № 1. — С. 26–33.

264. Рубаник Ю. И. Рок как социокультурный феномен и явление музыкального искусства / Ю. И. Рубаник. — URL: http://www.rusnauka.com/9_EISN_2007/MusicaAndLife/21355.doc.htm

265. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. — Л. : ЛОЛГК, 1990. — Ч. II. — С. 129–174.

266. Савицкая Е. Арт-рок / Е. Савицкая. — URL: <http://www.gromko.ru/done/showbook/article2159.html>

267. Савицкая Е. Великие обманщики / Е. Савицкая // In Rock. — 2000. — № 2. — С. 24–29.
268. Савицкая Е. Концептуальный альбом / Е. Савицкая. — URL: <http://www.gromko.ru/done/showbook/article6283.html>
269. Савицкая Е. Психоделический рок / Е. Савицкая. — URL: <http://www.gromko.ru/done/showbook/article2194.html>
270. Савицкая Е. Эмбиент / Е. Савицкая. — URL: <http://gromko.ru/done/showbook/article2216.html>
271. Савицкая Е. А. Может ли «ретро» быть прогрессивным? (К проблеме авторского стиля в современном прогрессив-роке) / Е. А. Савицкая. — URL: <http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe-prostranstvo-muzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/119-e-a-savickaja-mozhet-li-retrobyt-progressivnym>
272. Савицкая Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке: на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х годов : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Музыкальное искусство / Елена Александровна Савицкая. — М., 1999. — 282 с.
273. Савицкая Е. King Crimson. Великие обманщики / Е. Савицкая. — М., 2008. — 368 с.
274. Самарська К. Ю. Особливості і специфіка музичного естрадного мистецтва / К. Ю. Самарська // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. — Вип. 19 (254). Ч. 1. — С. 185–190.
275. Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы / М. Сапонов. — М. : Классика — XXI, 2004. — 400 с.
276. Сафонова Д. В. Из истории сценической мелодрамы / Д. В. Сафонова // Наука и современность, 2010. — Вып. 4–1. — С. 96–101.
277. Свечников С. К. Молодежь и рок-культура. Методическое пособие / С. К. Свечников. — URL: <http://piorme.narod.ru/subkult.htm#7>
278. Свириденко Е. В. Текст и музыка в русском роке / Е. В. Свириденко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург, 2000. — Вып. 4. — С. 9–14.

279. Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2002. — № 6. — С. 5–32.
280. Серова М. Энциклопедия рока / М. Серова. — URL: <http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/rockbook.html>
281. Серьга А. Статья № 108 / А. Серьга / КонтрКультУра. — 1990. — № 1. — С. 12.
282. Симоненко В. Лексикон джаза / В. Симоненко. — К. : Музична Україна, 1981. — 111 с.
283. Синюкий О. В. Развитие рок-журналистики в СРСР / О. В. Синюкий // Держава та регіони. — Запоріжжя, 2013. — № 3–4. — С. 129–134.
284. Сірко І. М. Синергетичний та феноменологічний аналіз сучасної музики як нова методологічна форма дослідження / І. М. Сірко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. — К., 2010. — Вип. 24. — С. 117–123.
285. Слобжин В. PINK FLOYD: Архитекторы звука / В. Слобжин, С. Климовицкий, С. Ситников / URL: <http://www.pink-floyd.ru/articles/books/arhitektor/>
286. Словарь музыкальных терминов / Сост. А. Яных. — М. : АСТ, 2009. — 320 с.
287. Смирникова Е. В. Экзистенциальные основания отечественного рок-андеграунда 1980-х годов / Е. В. Смирникова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — Самара, 2013. — Вып. 2–2, том 15. — С. 534–541.
288. Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока / И. Смирнов. — М. : ИНТО, 1994. — 263 с.
289. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры / О. В. Соколов. — Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1994. — 220 с.

290. Соловьёва Т. Н. Мелодрама / Т. Н. Соловьёва. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.belcanto.ru/melodrama.html>
291. Солодова М. А. Метатексты рок-культуры и их информативные возможности / М. А. Солодова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2003. — Вып. 7. — С. 193–200.
292. Солодова М. А. Рок-культура: взгляд изнутри и извне (опыт лингвистического эксперимента) / М. А. Солодова, Е. Н. Попова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2005. — Вып. 8. — С. 164–171.
293. Солоух С. Паппа Заппа / С. Солоух. — Санкт-Петербург : Геликон Плюс, 2008. — 476 с.
294. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 104 с.
295. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / Катерина Станіславська. — К. : НАКККіМ, 2012. — 252 с.
296. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к "третьей" музыке : монография / В. Н. Сыров. — Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1997. — 210 с.
297. Сыров В. Н. О многообразии «музыкально-творческих видов» / В. Н. Сыров. — URL: <http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe-prostranstvo-muzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/116-v-n-syrov-o-mnogoobrazii-muzykalno-tvorcheskikh-vidov>
298. Сыров В. Н. Об одной антиномии рок-культуры / В. Н. Сыров. — URL: <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Anti.htm>
299. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения / Н. Д. Тamarченко. — М. : РГГУ, 1999. — 286 с.
300. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. — М. : Советский композитор, 1980. — 328 с.

301. Терентьев Д. Рок-музыка. Забытые звучания десятилетия (1980-е гг.) / Д. Терентьев // Київське музикознавство : зб. наук. праць. — К., 2010. — Вип. 31. — С. 235–250.
302. Ткаченко В. В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — Музыкальное искусство / В. В. Ткаченко. — М., 1993. — 22 с.
303. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе / Цв. Тодоров. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с.
304. Требуня В. Недраматичний DrumтІатр / В. Требуня [Електронний ресурс] / URL: <http://www.gk-press.if.ua/node/3554>
305. Троицкая Л. «Белая ворона» в оранжевых тонах / Л. Троицкая // Украина и Мир. — 2005. — 19 августа.
306. Троицкий А. Семидесятые / Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... / А. Троицкий. — М. : Искусство, 1991. — С. 35–51.
307. Троицкий А. Квадрофоническое путешествие «Пинк фloyd» на обратную сторону луны / А. Троицкий // Клуб и художественная самодеятельность. — 1977. — № 8. — С. 15–18.
308. Троицкий А. Пинк Флойд / А. Троицкий // Музыкальная жизнь. — 1980. — № 8. — С. 14–16.
309. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е / А. Троицкий. — М. : Искусство, 1990. — 215 с.
310. Троицкий А. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / А. Троицкий. — М. : Книга, 1990. — 385 с.
311. Троицкий А. Стена / А. Троицкий // Клуб и художественная самодеятельность. — 1981. — № 17. — С. 7–9.
312. Троицкий А. К. Блеск и рутина техно-рока / А. К. Троицкий // Музыкальная жизнь. — 1983. — № 14. — С. 20–28.
313. Троицкий А. Back in the USSR / А. Троицкий. — Спб : Амфора, 2007. — 264 с.

314. Тугушева А. Р. Субкультура рок-музыки: историко-культурологический анализ / А. Р. Тугушева // Вестник Саратовского гос. агроуниверситета им. Н. И. Вавилова. — Саратов, 2006. — Вып. 3. — С. 109–110.
315. Тугушева А. Р. Философско-культурологический аспект анализа молодежной рок-культуры : автореф. дис. ... канд. философских наук: 24.00.01. — Теория и история культуры / А. Р. Тугушева. — Саратов, 2006. — 26 с.
316. Тукова И. Г. "Жанротворчество" и творчество "в жанре" // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Музичний твір як творчий процес. — К., 2002. — Вип. 21. — С. 31–38.
317. Тукова Т. В. Формы документальности в музыкальном искусстве XX века / Т. В. Тукова, В. Ю. Карелова // Музичне мистецтво: зб. наук. праць. — Донецьк, 2010. — Вип. 10. — С. 17–28.
318. Уварова Е. Д. Литературная эстрада / Е. Д. Уварова // Эстрада в России. XX век: энциклопедия. — М. : Олма-Пресс, 2004. — С. 351-355.
319. Углов Ф. Рок-н-ролл как разрушитель генетического кода // Человеку мало века / Ф. Углов. — URL: <http://www.uglov.tvereza.info/knihi/cmv/9.html>
320. Усманова М. Жанна Д'Арк из Голой Пристани / М. Усманова // Взгляд. — 2006. — 23 марта.
321. Устименко-Косоріч О. А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія й історія культури / О. А. Устименко–Косоріч. — Одеса, 2008. — 20 с.
322. Ухов Д. Рок-музыка. Взгляд из 80-х / Д. Ухов // Перепутья и тупики буржуазной культуры. — М. : Искусство, 1986. — С. 400–426.
323. Федоров Е. В. Рок в нескольких лицах / Е. В. Федоров. — М. : Молодая гвардия, 1989. — 248 с.

324. Филдер Х. Pink Floyd: Dark Side Of The Moon / Х. Филдер // Classic Rock. — 2003. — № 22. — С. 48–50.
325. Филдер Х. Восхождение черной луны / Classic Rock. — 2007. — № 1. — С. 46–49.
326. Филдер Х. Погружаясь в совершенство / Х. Филдер // Classic Rock. — 2003. — № 19. — С. 48–56.
327. Филдер Х. Разрушая великую стену / Х. Филдер // Classic Rock. — 2002. — № 11. — С. 48–63.
328. Филимонов А. Движение в сторону весны / А. Филимонов. — URL: <http://www.kardiogramma.org/interview/48-2011-04-19-09-10-58.html>
329. Харитонов Н. Империя ДДТ / Н. Харитонов. — Спб. : Вагриус, 1998. — 176 с.
330. Холмс Т. Два взгляда на хэви-метал-рок / Т. Холмс, К. Кельми // Ровесник. — 1986. — С. 23–25.
331. Холопова В. Н. Формы музыкальных призывов: Учебное пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
332. Хоменко Н. «Вороне» Бог послал... вторую жизнь / Н. Хоменко / Театральна компанія Бенюк і Хостікоєв. — URL: http://benhost.com.ua/kms_catalog+stat+cat_id-1+page-1+nums-7.html#index
333. Хорос В. Арт-рок: немеркнувший маяк или аппендикс рок-культуры? / В. Хорос — URL: http://if.russ.ru/issue/13/20030615_art.html
334. Хохлова С. Н. Деидеологизация концепта «рок» в медиатекстах, адресованных музыкантам / С. Н. Хохлова // Политическая лингвистика. — Екатеринбург, 2014. — № 3. — С. 224–228.
335. Цукер А. И рок, и симфония / А. Цукер. — М. : Композитор, 1993. — 304 с.
336. Цукер А. У истоков рок-оперы / А. Цукер // Музыка и ты. Альманах для школьников. — 1990. — № 9. — С. 56–64.
337. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 160 с.

338. Чамп Х. 100 лучших альбомов 1970-х / Хэмиш Чамп. — М. : Астрель, 2007. — 224 с.
339. Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты : дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01. — Русская литература / Елена Евгеньевна Чебыкина. — Екатеринбург, 2007. — 214 с.
340. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія / Юрій Чекан. — К. : Логос, 2009. — 226 с.
341. Чекан Ю. Штрихи до великої проблеми / Ю. Чекан // Музика. — К., 1991. — № 4. — С. 26–27.
342. Чекан Ю. Штрихи до великої проблеми / Ю. Чекан // Музика. — 1991. — № 5. — С. 28–29.
343. Чередниченко Т. В. Кризис общества — кризис искусства. «Музыкальный авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. — М. : Музыка, 1987. — 190 с.
344. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокального-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. — Музичне мистецтво / С.В. Чернікова. — Харків, 2008. — 20 с.
345. Черноброва А. А. Эволюция молодежной музыкальной субкультуры. Английская рок-музыка 60–70-х гг. XX в. и ее лингвокультурологические и социально-психологические аспекты / А. А. Черноброва, И. В. Лисица // Сибирский педагогический журнал. — 2007. — Вып. 8. — С. 172–178.
346. Чечева А. В. Место и роль рок-музыки в неформальных молодежных субкультурах / А. В. Чечева // Вестник Бурятского государственного университета. — Улан-Удэ, 2009. — Вып. 6. — С. 268–272.
347. Чижова И. А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Музыкальное искусство / И. А. Чижова. — М., 1993. — 20 с.

348. Чижова И. Культурные диспозиции прогрессивного рока (progressive rock) в рок-культуре / И. Чижова. — URL: <http://bibliofond.com/view.aspx?id=92323>

349. Что такое рок-культура. — URL: <http://musicrock24.ru/rock-news/about.html>

350. Чужинова І. Олексій Коломійцев: Експеримент у театрі знову має стати принадним / І. Чужинова. — URL: <http://ldt-ukrainky.lviv.ua/2015/04/oleksij-kolomijtsev-eksperyment-u-teatri-znovu-maje-staty-prynadnym/>

351. Шавырин Д. Еще две стены / Д. Шавырин // Московский комсомолец. — 1999. — 28 октября.

352. Шандрина Л. Свет гаснущих супезвезд / Л. Шандрина // Губернские ведомости. — 2004. — 11 марта.

353. Шебуков Р. Стены, которые строят «Флойды» / Р. Шебуков // Я — молодой. — 1994. — №.19. — С. 7.

354. Шемахова А. С. Современная рок-поэзия восточной Украины / А. С. Шемахова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург, 2008. — Вып. 10. — С. 117–122.

355. Шестаков Г. Ю. Музыка в буржуазной массовой культуре. Критические очерки / Г. Ю. Шестаков. — М. : Музыка, 1986. — 128 с.

356. Шеффнер Н. Блюдце, полное чудес / Н. Шеффнер. — URL: <http://www.pink-floyd.ru/articles/books/schaffner/>

357. Шешуряк Н. DrumТиАтр: дайте Іздрику траву / Н. Шешуряк [Електронний ресурс] / URL: <http://kievreport.com/music/132>

358. Шидер М. Рок как часть целостного искусства / М. Шидер // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2002. — Вып. 6. — С. 118–122.

359. Шилтон Н. Prog Rock / Н. Шилтон // Classic Rock. — 2007. — № 1. — С. 50.

360. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник / С. Шип. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.

361. Шостакович Г. Чи можна двічі увійти в одну й ту саму музичну течію / Г. Шостакович // Музика. — 1992. — № 6. — С. 26–27, 30.
362. Шостакович Г. В. Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків : автореф дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. — Теорія історія педагогіки / Г. В. Шостакович. — К., 1996. — 19 с.
363. Шпак В. Кумиры западной поп- и рок-музыки / В. Шпак, А. Щуплов. — URL: <http://menestrelis.ws/Books/pop-rock.html>
364. Шпаковська В. До питань інтерпретації історичної теми у жанрі сучасного музично-драматичного театру «рок-опера» [Електронний ресурс] / В. Шпаковська. — URL: http://www.mari.kiev.ua/2005_03_26.pdf
365. Шульга Д. Коло синівської любові. Василь Стус був переконаний, що людина — Бог самого себе і здатна творити сама себе / Д. Шульга. — URL: <http://kirovograd.comments.ua/digest/2009/04/06/164238.html>
366. Шустов С. Л. Електронна музика в системі студійних жанрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / С. Л. Шустов. — Одеса, 2012. — 16 с.
367. Щербак Є. «Хореографічний фемінізм» по-українськи / Є. Щербак // Етнічна історія народів Європи. — К., 2014. — Вип. 43. — С. 107-110.
368. Щербакова Н. Ю. Особенности формирования целостности в камерно-вокальных циклах / Н. Ю. Щербакова // Музичне мистецтво : зб. наук. праць. — Донецьк, 2009. — Вип. 9. — С. 98–104.
369. Энрю Э. Стилистика рока / Э. Энрю. — К. : Нике, 1993. — 24 с.
370. Эткин М. Г. «Союз молодежи» и его сценические эксперименты / М. Г. Эткин // Советские художники театра и кино '79. — М., 1981. — С. 245–260.
371. Юба А. Нигерийская музыка / А. Юба // Очерки музыкальной культуры народов тропической Африки. — М. : Музыка, 1973. — С. 62–69.

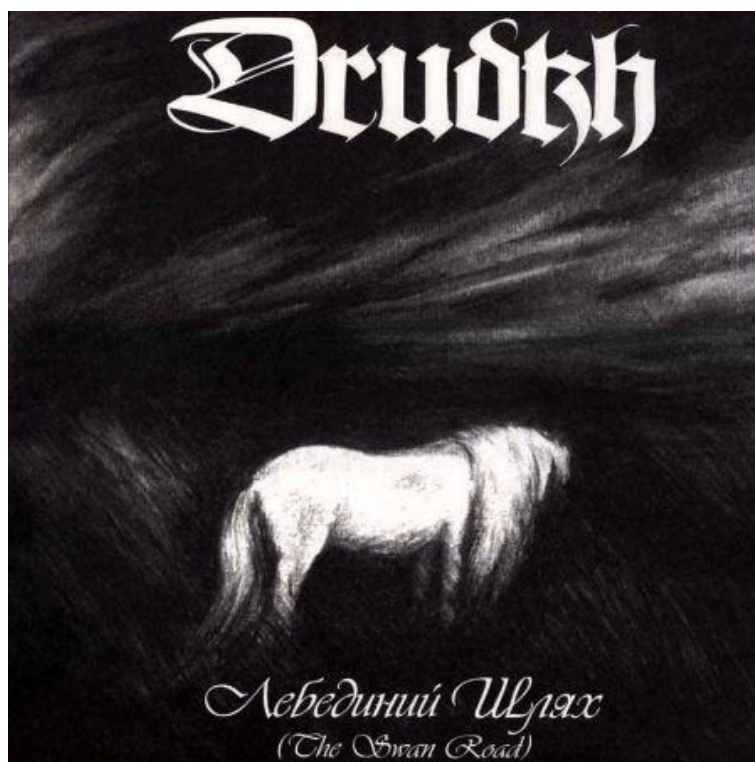
372. Югін І. Є. Рок і класика / І. Югін, Є. Воропаєв // Музика, 1987. — № 4. — С. 20–21.
373. Югін І. Рок і естрадна пісня / І. Югін, Є. Воропаєв // Музика. — 1987. — № 6. — С. 21–22.
374. Югін І. Рок і класична музика / І. Югін, Є. Воропаєв // Музика. — 1987. — № 3. — С. 26–28.
375. Юрій Андрухович: Коли «Цинамон» пахне «Karbido» [інтерв'ю з Ю. Андруховичем] // ШО. — К. : 2010. — Вып. 5-6. — С. 64–67.
376. Юсупова Е. Л. Факторы популярности рок-музыки как педагогическая проблема / Е. Л. Юсупов, Л. А. Юсупов // Ученые записки Российского социального государственного университета. — М., 2010. — Вып. 6. — С. 164–168.
377. Юсупова Е. Л. Эстетика рок-музыки и факторы ее внедрения в современный образовательный процесс / Е. Л. Юсупова // Ученые записки Российского социального государственного университета. — М., 2010. — Вып. 7. — С. 143–146.
378. Юферева О. Синтетичний жанр і контамінаційна єдність: теоретичні аспекти / О. Юферева // Питання літературознавства. — Львів, 2010. — Вип. 81. — С. 111–121.
379. Юферева О. Синтетичний жанр у контексті вивчення органічної цілісності / О. Юферева // Проблеми гуманітарних наук. — Дрогобич, 2011. — Вип. 26. — С. 164–175.
380. Яковенко И. Г. Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 1 / И. Г. Яковенко // Общественные науки и современность. — 2005. — № 4. — URL: <http://www.lebed.com/2006/art-4592.-htm>
381. Ярko А. Н. Вариативность рок-поэзии: на материале творчества Александра Башлачева : дис. ... канд. филологических наук: 10.01.08. — Теория литературы. Текстология / Александра Николаевна Ярko. — Тверь, 2008. — 213 с.

382. Ярко А. Н. Рок-песня в аспекте вариативности: синтетическая природа и парадигмальная закреплённость / А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург, 2008. — Вып. 10. — С. 6–20.
383. Яцына П. История группы «Красная плесень» / П. Яцына, И. Русанов. — М. : Студия BEST, 1998. — 70 с.
384. Blache Ph. Indo-prog/Raga-rock definition / Ph. Blache. — URL: <http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=35>
385. Chantraine Н. Prog-folk / Н. Chantraine. — URL: <http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=6>
386. ESTHETIC EDUCATION: первый концептуальный альбом WEREWOLF. — URL: http://clubs.izum.ua/articles/esthetic-education-pervyj-jj-konceptualnyjj-albom-we_3982
387. EstheticEmpire — Фемінізм по-українськи (Феминизм по-украински) (2010) OST / PopRock. — URL: <http://old.hurtom.com/culture/music/7454-esthetic-empire-femnzmpoukranski.html>
388. Kot G. What happened to the rock-opera / G. Kot. — URL: <http://www.bbc.com/culture/story/20140523-what-happened-to-the-rock-opera>
389. Scaruffi P. History of rock music / P. Scaruffi. — URL: <http://www.scaruffi.com/history/>
390. Straw W. Characterizing rock music cultures: the case of heavy metal / W. Straw. — URL: <http://www.erudit.org/en/journals/cumr/1984-n5-n5/1013933ar/>

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

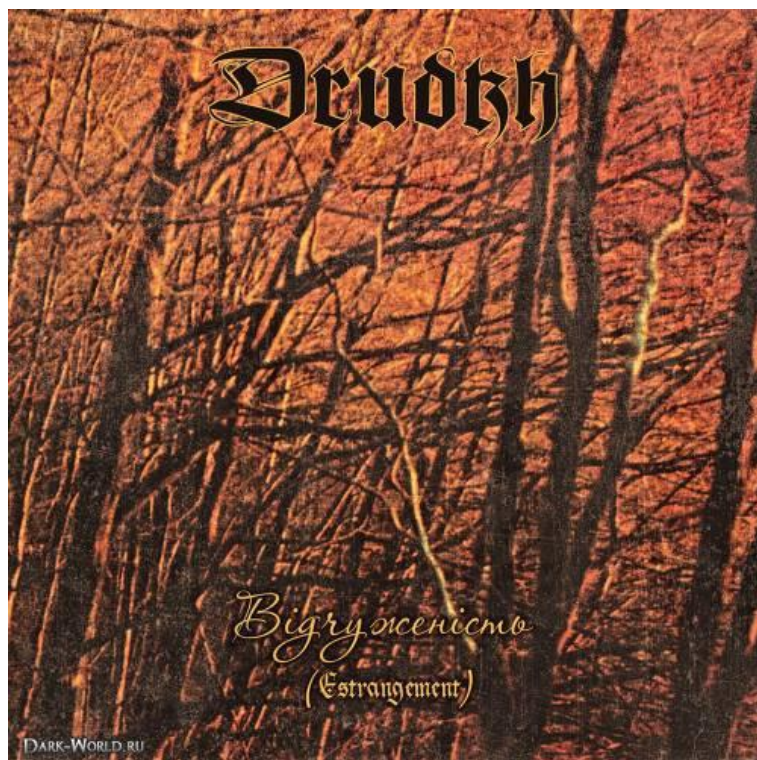
Фотокопії обкладинок альбомів та афіш



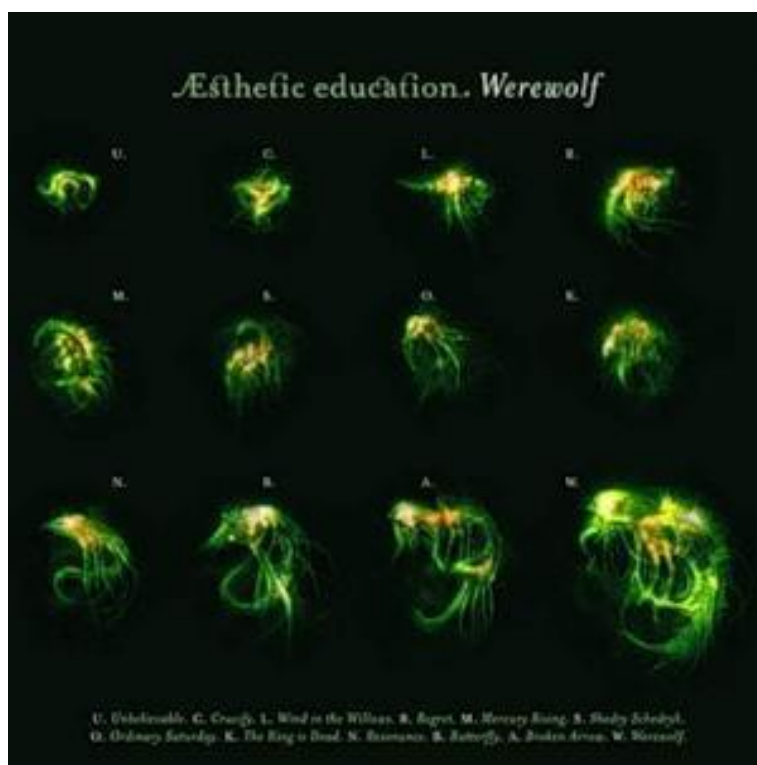
Малюнок 1. Обкладинка альбому «Лебединий шлях» гурту «Drudkh» (2005)



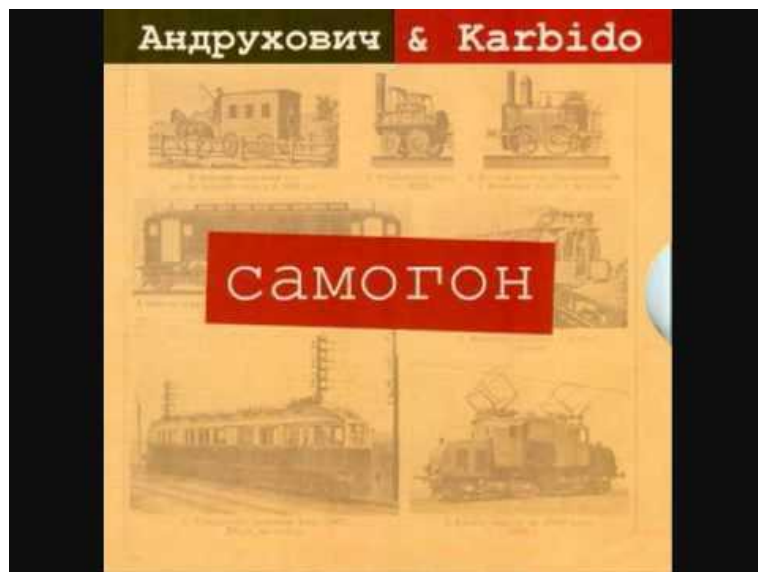
Малюнок 2. Обкладинка альбому «Пісні скорботи та самотності» гурту «Drudkh» (2006)



Малюнок 3. Обкладинка альбому «Відчуженість» гурту «Drudkh» (2007)



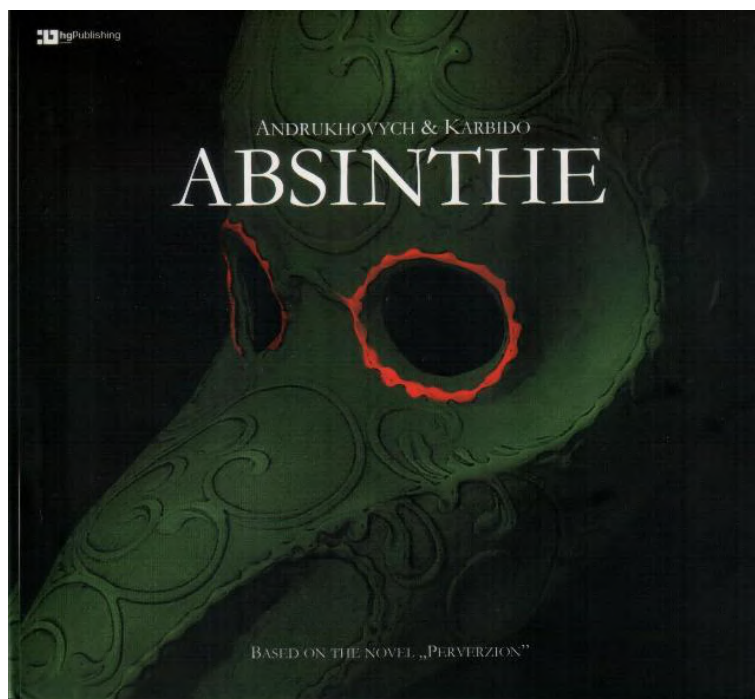
Малюнок 4. Обкладинка альбому «Werewolf» гурту «Esthetic Education» (2007)



Малюнок 5. Обкладинка альбому «Самогон» гурту «Karbido» та Юрія Андруховича (2008)



Малюнок 6. Обкладинка альбому «Зброя пролетаріату» гурту «Собаки в космосі» та Сергія Жадана (2012)



Малюнок 7. Обкладинка альбому «Абсент» гурту «Karbido» та Юрія Андруховича (2012)



Малюнок 8. Обкладинка альбому «Прямий ефір» гурту «Кімната Гретхен» (2013)



Малюнок 9. Обкладинка альбому «Бийся за неї» гурту «Собаки в космосі» та Сергія Жадана (2014)



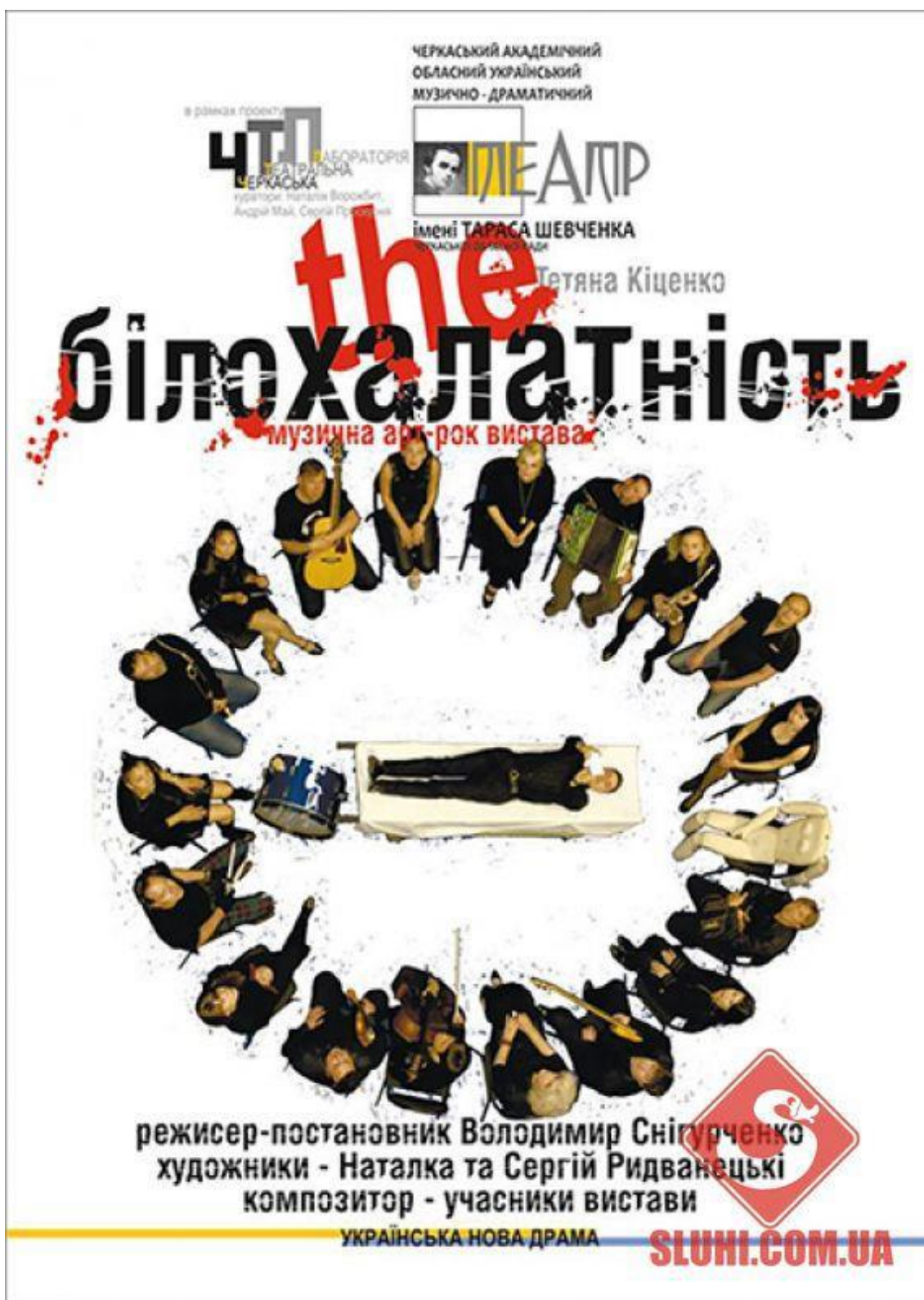
Малюнок 10. Обкладинка альбому «Науковий атеїзм» гурту «Кімната Гретхен» (2015)



Малюнок 11. Афіша рок-вистави «Жаба» режисера Сергія Павлюка (2010, Херсон)



Малярюнок 12. Афіша рок-опери Геннадія Татарченка та Юрія Рибчинського «Біла ворона» у постановці Анатолія Хостікоєва (2012, Київ)



Малюнок 13. Афіша рок-вистави «The білохалатність» режисера Володимира Снігурченка (2015, Черкаси)



Малюнок 14. Афіша мюзиклу «Dívka» режисера Олексія Коломійцева (2016. Київ)

13.04



22:00

вул.Прорізна 8

ВІВІСЕКЦІЯ

ЖИВЕ КІНО

18+ для глядача зі стійкими нервами

<p>TEATROK.COM ТЕАТР ОЛЕКСІЯ КОЛОМІЙЦЕВА</p>	<p>ГЕНЕРАЛЬНИЙ ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПАРТНЕР ОБОЗРЕВАТЕЛЬ</p>	<p>WILD THEATRE ПАРТНЕР</p>	<p>СЦЕНАРІЙ МУЗИКА ПОСТАНОВКА СЦЕНОГРАФІЯ ОЛЕКСІЙ КОЛОМІЙЦЕВ</p>	<p>CONCERT.UA</p> <p>karabas.com</p>
--	---	-------------------------------------	--	--------------------------------------

Малюнок 15. Афіша рок-вистави «Вівісекція» режисера Олексія Коломійцева (2016. Київ)

ДОДАТОК Б

**Відео-версії творів рок-мистецтва
різних жанрів**

1. «Karbido» та Ю. Андрухович Медіавистава на основі альбому «Абсент». — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=M9NJAivc2E>
2. «Собаки в космосі» та С. Жадан Презентація альбому «Бийся за неї». — URL : https://www.youtube.com/watch?v=8wSFVa_4Ts&list=PL12Xa4LW8N5fJId4n_19ppZNYSG1B4p88
3. І. Поклад, О. Вратарьов. Рок-опера «Прод» (постановка В. Косова). — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=op6vhBeUCYo&t=1924s>
4. Л. Тельнюк. Рок-вистава «Стусове коло» (постановка С. Проскурні). — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VBb1BPiP2j8>
5. Рок-вистава «The білохалатність» (постановка В. Снігурченка). — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Z321sCT4AH0&t=6034s>
6. Г. Татарченко, Ю. Рибчинський. Рок-опера «Біла ворона» (постановка А. Хостікоєва). — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DIIUWawTD2Y&t=595s>